

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Reno Stagni

**Imagens alquímicas renascentistas como
documento para a História da Ciência**

DOUTORADO EM HISTÓRIA DA CIÊNCIA

SÃO PAULO

2013

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Reno Stagni

**Imagens alquímicas renascentistas como
documentos para a História da Ciência**

DOUTORADO EM HISTÓRIA DA CIÊNCIA

**Tese apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de Doutor em
História da Ciência, sob a orientação da
Profa. Dra. Maria Helena Roxo Beltran.**

**SÃO PAULO
2013**

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Maria Helena Roxo Beltran, por sua generosa disponibilidade, pela indispensável orientação na condução deste trabalho e, acima de tudo, pela sua inestimável amizade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro, possibilitando a realização desta pesquisa.

Às Profas. Dras. Ana Maria Alfonso-Goldfarb e Carla Bromberg, por participarem da Banca de Qualificação, e pelas críticas e sugestões a esse trabalho.

Aos professores do Programa de Estudos Pós Graduated em História da Ciência, pelo profissionalismo e pelo conhecimento compartilhado.

Aos amigos do Centro Simão Mathias de Estudo em História da Ciência, pelas valiosas contribuições durante o período de pesquisa.

Ao amigo Fumi, pela indispensável ajuda na elaboração do abstract dessa tese.

À minha irmã Dania, por seu tempo e ajuda na reta final.

À Lia Cruz Moura, pelo seu carinho, motivação e apoio irrestrito.

Aos meus filhos Guilherme e Henrique, por todo incentivo.

À minha filha Thais, pelo carinho diário e por toda a sua solicitude.

RESUMO

Autor: Reno Stagni

Título: Imagens alquímicas renascentistas como documentos para a História da Ciência.

Esta tese tem por objetivo o estudo de imagens alquímicas renascentistas como documentos para a história da ciência. Para tanto, e com base nas três esferas de análise em história da ciência – epistemológica, contextual e historiográfica – desenvolveram-se alguns princípios metodológicos, situados na esfera epistemológica, que diz respeito à análise interna de documentos/imagens, a serem considerados quando do estudo de imagens alquímicas renascentistas, procurando indicar possibilidades de reflexão sobre a teoria do enxofre e mercúrio, expressas através das relações entre imagem e texto.

No desenvolvimento desses princípios metodológicos considerou-se: as relações entre imagem e texto no que se refere ao menor ou maior grau de informações transmitida pela imagem; a caracterização de um modelo tripartido nos tratados de cunho alquímico ilustrados, impressos a partir de 1550; a readequação das imagens quando da passagem do manuscrito para o livro impresso e os problemas inerentes à definição do tema principal; a linguagem iconográfica portadora de um significado convencional; e a descrição de uma determinada informação subjacente à narrativa da composição imagética.

Palavras Chave: História da Ciência, Alquimia, Renascimento, Imagens Alquímicas, Teoria Enxofre-Mercúrio.

ABSTRACT

Author: Reno Stagni

Title: Renaissance alchemical images as documents for History of Science.

This thesis aims to present a study on Renaissance alchemical images regarding them as documents for the History of Science. Once based upon three spheres of analysis in History of Science – epistemological, contextual and historiographical – this study led to the development of some methodological principles, regarding the epistemological sphere which deals with internal analysis of documents/images, to be taken into consideration in studying such Renaissance alchemical images. Bearing this in mind, this work points out some possible ways of considering the sulphur-mercury theory through an analysis of the relationship between image and text.

We have considered for the development of such methodological principles: the relationship between image and text concerning the highest or the lowest degree of information which were conveyed by image; the characterization of a tripartite model presented in illustrated alchemical treatises which were printed since 1550; the suitability of images when they migrated from the manuscript to printed books and the issues related to the definition of the main theme; the iconographical language which bears a conventional meaning; and the description of a particular information which underlies a pictorial composition account.

Keywords: History of Science, Alchemy, Renaissance, Alchemical Images, Sulphur-Mercury Theory.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 - Sobre a Teoria do Enxofre e Mercúrio	6
Capítulo 2 - Sobre as Imagens Alquímicas Renascentistas: Princípios Metodológicos de Análise	16
Capítulo 3 - Análise de Algumas Imagens Alquímicas Renascentistas.....	37
Considerações Finais	105
Bibliografia.....	108
Relação de Figuras	132

Introdução

O crescente interesse dos pesquisadores em história da ciência no estudo do desenvolvimento da alquimia, tanto no que concerne à teoria quanto à prática, vem proporcionando o surgimento de várias edições de tratados alquímicos, quer de origem árabe, quer de origem latina, com ênfase na análise dos textos, objetivando o entendimento das suas expressões, ricas em metáforas, alegorias e parábolas, de difícil apreensão.

Não obstante, observa-se que as imagens que acompanham alguns desses textos de cunho alquímico, no mais das vezes, são relegadas a segundo plano, onde os pesquisadores se limitam a descrevê-las como meras ilustrações com a função de adornar a obra, não considerando em suas análises as informações que os elementos pictográficos que as compõem trazem consigo, visando proporcionar uma melhor compreensão do texto ou agregando conhecimento e informações que não constam no texto.

Dentre os pesquisadores em história da ciência que se debruçaram sobre as imagens alquímicas com o objetivo de analisar as relações entre imagem e texto, podemos destacar as obras de B. Obrist, voltadas ao estudo das imagens alquímicas medievais; o estudo da obra *Atalanta Fugiens* de Michael Maier realizado por H. M. E. Jong; e M. H. R. Beltran que analisa em suas obras as imagens alquímicas, especialmente as constantes nos tratados alquímicos dos séculos XVI e XVII, e as relações entre texto e imagem que neles se

consubstanciam, sistematizando seus estudos com base nas três esferas de análise em história da ciência: epistemológica, historiográfica e contextual.¹

No campo da História da Arte, grande parte dos pesquisadores dirigiram suas análises sob a ótica da estética, negligenciando a própria historicidade das imagens analisadas, distanciando-as do contexto em que se inseriam. Por outro lado, como faz notar Obrist, outros historiadores da arte, tais como van Lennep² e Hartlaub³, “reivindicaram como fundamento das suas pesquisas as teorias sobre a alquimia de Carl Gustave Jung”, que, segundo ainda a autora, com o objetivo de disponibilizar aos seus leitores os estranhos escritos e ilustrações dos alquimistas, “Jung define, sobretudo aos limites históricos, uma base comum de entendimento: os símbolos eternos, estruturas arquetípicas comuns à humanidade”⁴.

Diante disso, este trabalho tem por objetivo desenvolver alguns princípios metodológicos, com base nas três esferas de análise em história da ciência, a serem considerados em relação às imagens alquímicas renascentistas, especialmente as referentes à teoria do enxofre e mercúrio, princípios estes, situados na esfera epistemológica, que diz respeito à análise interna do documento/imagem.

Assim, no primeiro capítulo apresenta-se um histórico acerca das origens e transformações da teoria do enxofre e mercúrio, a partir da penetração de textos

¹ Obrist, *Les Début de l'Imagerie Alchimique*; Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens*; Beltran, *Imagens de Magia e de Ciência*; e “A Produção do Salitre ‘Diante dos Olhos’.” Sobre as três esferas de análise em história da ciência, vide Alfonso-Goldfarb, “Centenário Simão Mathias.”

² Van Lennep, *Alchimie*; e *Arte y Alquimia*.

³ Hartlaub, “Arcana Artis”; e *Kunst und Magie*.

⁴ Obrist, *Les Début de l'Imagerie Alchimique*, 12 e 16.

alquímicos na Europa ocidental no século XII, com a tradução para o latim de partes do corpus alquímico árabe.⁵ Apresenta-se também, embora de forma breve, como os fundamentos dessa teoria da composição da matéria e formação dos metais aportaram no Renascimento, agregando aos textos alquímicos uma profusão de imagens que, de simples figuras geométricas, tabelas, esquemas de fornos e aparelhos presentes nos tratados elaborados a partir de meados do século XIII, passam a ser organizados em séries, com a finalidade de representar, por meio de imagens, os princípios, regimes e fases da arte alquímica.⁶

No segundo capítulo, discute-se o aporte dos princípios metodológicos que temos por hipótese necessários para consubstanciar a análise interna de documentos/imagens, tratando: (1) das relações entre imagem e texto no que se refere ao menor ou maior grau de informações transmitida pela imagem; (2) da caracterização de um modelo tripartido em alguns manuscritos de cunho alquímico ilustrados, ou impressos a partir de 1550; (3) sobre a readequação das imagens quando da passagem do manuscrito para o livro impresso e os problemas inerentes à definição do tema principal; (4) sobre a linguagem iconográfica portadora de um significado convencional; e (5) da descrição de uma determinada informação subjacente à narrativa da composição imagética.

Finalmente, no terceiro capítulo, selecionamos algumas imagens de tratados alquímicos renascentistas, em especial de obras compostas por imagens organizadas em séries, onde serão considerados os princípios metodológicos apontados no segundo capítulo, com ênfase nas representações pictóricas das

⁵ Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, cap. 3.

⁶ Sobre a transmissão do conhecimento por meio de imagens, entre os séculos XIII e XV, vide Obrist, *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique*; e "Visualization in Medieval Alchemy."

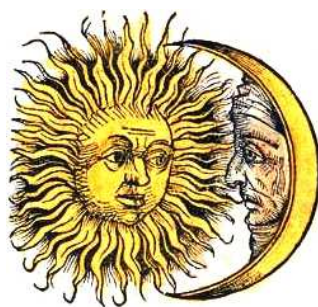
duas Naturezas contrárias, enxofre e mercúrio, a serem eleitas para o início dos trabalhos alquímicos, e na união entre essas duas Naturezas, manifestada através da expressão “santo casamento” e representada por meio do ritual do *dextrarum iunctio* em várias imagens arquitetadas para ilustrar manuscritos e livros impressos de cunho alquímico. Nesse capítulo, abordam-se também os problemas provocados pelas *filacteras* que acompanham ilustrações, além da questão da encomenda da imagem a um artista, em especial, ou a um ateliê, e sua relação com o estabelecimento do tema principal e do tema secundário.

Considerou-se ainda, na aplicação dos princípios metodológicos, a apropriação pela alquimia de imagens relacionadas às narrativas bíblicas e atividades domésticas, com a finalidade de descrever uma determinada operação da arte alquímica; a transposição de esquemas compósitos ou disposição das imagens – legado dos livros de emblemas – e, finalizando, o estabelecimento da sintaxe iconográfica expressa nas relações significantes das posições e dos gestos apresentadas nas imagens.

Assim, através do aporte desses princípios metodológicos à esfera que diz respeito à análise interna da imagem/documento, objetiva-se aprofundar a abordagem de alguns aspectos das relações entre texto e imagem, visando uma melhor compreensão do conhecimento alquímico.

Capítulo 1.

Sobre a Teoria do Enxofre e Mercúrio



Capítulo 1. Sobre a Teoria do Enxofre e Mercúrio

Entre as ideias sobre a composição da matéria que circularam na Europa renascentista, a teoria do enxofre e mercúrio tinha larga aceitação já que explicava a formação dos metais.

De acordo com essa teoria, os metais seriam constituídos pelos princípios enxofre e mercúrio, duas naturezas de qualidades opostas, que quando perfeitamente puras e unidas na mais perfeita proporção natural, formariam o ouro. Variações nas purezas e proporções entre o enxofre e o mercúrio formariam a prata, o ferro, o cobre, o estanho e o chumbo.¹

Entretanto, a teoria do enxofre e mercúrio tem origens muito mais antigas. A teoria sobre a composição da matéria e formação dos metais, teoria do enxofre e mercúrio, aporta na Europa ocidental no século XII, a partir da tradução para o latim do corpus alquímico árabe, encabeçada pela obra *De compositione Alchimiae* de Khalid ibn Yazid, e seguida das traduções dos *Setenta Livros* da obra jabiriana e das obras de (pseudo) Rasis, *De Aluminibus et Salibus* e *Liber Luminis Luminum*.²

Quando a primeira tradução do árabe para o latim de um tratado de cunho alquímico³ veio à luz na Europa Ocidental em 1144, realizada na Escola de Toledo sob a pena do tradutor Robert de Chester, vários receituários referentes às artes já se encontravam em circulação, tais como: *Mappæ Clauicula*, *De*

¹ Holmyard, ed., *The Woks of Geber*, XII.

² Ana Maria Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, 107-8.

³ *Liber de Compositione Alchemiæ*, quem edidit Morienus Romanus, Calid Regis Ægyptorum: quem Robertus Castrensis de Arabico in Latinum transtulit.

Artibus et Coloribus Romanorum atribuída a Eráclius, ou ainda *Diversarum Artium Schedula* considerada como de autoria de Theophilo.

Ainda que Halleux afirme que a “receita [seja] o menor elemento em que um texto alquímico se deixa, em última análise, decompor”⁴, consideramos esses receituários como compilações que mesclavam “segredos diversos de medicina, de alquimia e de artes” obtidos de textos e fragmentos de diferentes origens produzidos na antiguidade que, apesar de díspares entre si, trazem uma estreita relação sobre o conhecimento (segredos), tanto teórico quanto prático, da matéria e sua transformação, dirigidos para “iniciados”.⁵

No prefácio ao *Liber de Compositione Alchemiæ*, Robert de Chester, após enaltecer Hermes como o portador dos três atributos: Rei, Filósofo e Profeta, e declarar que este foi o primeiro “inventor” das ciências e das artes liberais e mecânicas, informa que na presente conversação [entre o rei Khālid e Maryānus] será elucidado ao mundo latino o que é alquimia e qual sua composição.⁶

Antes da virada do século XII, Gerardo de Cremona, também pertencente à Escola de Toledo, traduziu para o latim, a partir do árabe, os três primeiros livros da *Meteorológica* de Aristóteles, seguidos de uma tradução, a partir do grego, realizada por Henricus Aristippus, do Livro IV, acompanhada do comentário de Averrois, provavelmente devido a Michael Scot. A essa versão da *Meteorológica* foi acrescentada, em continuação ao Livro IV, por Alfredo de Sareshel, dito o Inglês (Alfredus Anglicus), uma tradução/adaptação da quinta

⁴ Halleux, *Les Textes Alchimiques*, 74.

⁵ Sobre os textos iniciáticos e sagrados e os chamados “livros de segredos”, vide Alfonso-Goldfarb, *Livro do Tesouro de Alexandre*, em especial o cap. V-a: 91-97; e *Da Alquimia à Química*, 107. Vide também, Beltran, “Receitas, Experimentos e Segredos”; e “Farmácias e Ateliês.”

⁶ Robert de Chester, Prefácio para “*Liber de Compositione Alchemiæ*,” 509.

parte da “Physica” do *Kitāb al-Šifā’* (Livro dos Remédios) do filósofo Avicena sobre a formação e transformação dos metais, traduzido para o latim com o título *De Congelatione et Conglutinatione Lapidum* ou *De Mineralibus*.⁷

Para Obrist, a inserção desta parte da obra de Avicena deve-se ao fato, entre outros, de Aristóteles não ser muito prolífico sobre o assunto dos metais. Da mesma forma, para Schoonheim, a promessa de Aristóteles, no final do Livro III da *Meteorológica*, de retomar o assunto dos metais, não foi cumprida, sendo esta lacuna preenchida pela obra *De congelatione*.⁸

Para Avicena, a composição dos metais estaria fundamentada na mistura entre o enxofre e o mercúrio e, dessa forma, se o mercúrio é puro e se é misturado com a virtude de um enxofre branco, que não induz combustão nem é impuro, mas, ao contrário, é mais excelente do que o preparado pelos alquimistas, então o produto é prata; se o enxofre, além de ser puro, é ainda melhor do que o enxofre descrito para a prata, e mais claro, e se, além disso, possui a virtude tintorial, ardente, sutil e não inflamável, então ele solidifica o mercúrio em ouro; se o mercúrio é de boa substância, mas o enxofre é impuro com propriedade combustível, o produto será o cobre; se o mercúrio é corrupto, sujo, desprovido de coesão e terroso, e se o enxofre também é impuro, o produto será o ferro; se o mercúrio é bom, mas o enxofre é corrupto, e a mistura entre os

⁷ Sobre esse assunto, vide Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, em especial o cap. 2; Al-Hassan, “The Arabic Original of *Liber de Compositione Alchemiæ*”; Minio-Paluello, “Henry Aristippe, Guillaume de Moerbeke et les Traductions Latines des ‘Météorologiques’ et du ‘Generatione et Corruptione’ d’Aristote”. Cabe salientar que, para Alfonso-Goldfarb, a discussão pelos estudiosos modernos sobre o processo de inserção dessa parte da obra de Avicena no Livro IV da *Meteorológica* de Aristóteles, até o presente momento não está claro; Alfonso-Goldfarb, “Um Oscilante Processo de Transformações.”

⁸ Obrist, ed., *Constantine of Pisa, The Book of the Secrets of Alchemy*, 26; Schoonheim, *Aristotle’s Meteorology in the Arabico-Latin Tradition*, xix.

dois não é firme, dá o estanho; o chumbo seria formado por um enxofre impuro, fétido e fraco que não solidifica completamente o mercúrio.⁹

Pode-se inferir pelo exposto acima, que Avicena ressalta aqui a dificuldade/impossibilidade de se produzir prata ou ouro por meios artificiais, pois, segundo o autor, o enxofre deveria ser “mais excelente do que o preparado pelos alquimistas”; o que levaria Petrus Bonus a declarar, no capítulo que trata das “razões que aparentemente militam contra a alquimia”, em sua obra *Margarita Pretiosa Novella*, escrita em 1330 e que foi parafraseada e editada pela primeira vez em 1546 por Jano Lacinio:

Razão XXI

Ainda, Aristóteles no final da Meteorológica IV, de acordo com a versão antiga, expressamente nega a verdade da Alquimia, afirmando que é fantástica e sofística, embora alguns digam que essas palavras foram acrescentadas por Avicena, que, no entanto, não acreditamos.¹⁰

Ainda que a alquimia esteja fundada na sistematização aristotélica da natureza, os fundamentos do aristotelismo, em especial, o princípio da fixidez das espécies, revelam-se incompatíveis com a ideia de transmutação dos metais.¹¹

Para Alfonso-Goldfarb, a obra aristotélica indica vários pontos de dicotomia entre natureza e arte e, segundo a autora, “teria surgido daí a tradição de que somente a natureza incluiria os princípios de movimento que a arte nunca

⁹ Holmyard, *Alchemy*, 94.

¹⁰ Petrus Bonus, *Pretiosa Margarita Novella* (1546), 11-11v; “Item Aristoteles in fine 4. Meheororum, secundum translationem veterum, Alchimiam esse veram, expresse negat, sed eam esse sophisticam & fantasticam affirmat, quamvis quidam dicant illa verba fuisse Avicen.[næ] qui ipsa addidit, quod non credimus”. Nas coletâneas *Theatrum Chemicum* e *Bibliotheca Chemica Curiosa*, Razão XXI, indicam equivocadamente o livro 4 da Metafísica de Aristóteles: “Item Aristoteles in fine 4. Metaphysicorum...”

¹¹ Viano, “Aristote et l’Alchimie Grecque,” 190.

poderia imitar plenamente, sendo, portanto, inferiores seus produtos às obras da natureza”¹².

Mas, contrariando essa tradição, esclarece ainda Alfonso-Goldfarb, obras que versavam sobre magia, hermética e alquimia consideravam que a matéria ao ser extraída da natureza “conservava de forma ‘oculta’ suas qualidades, que devidamente manipuladas podiam reproduzir artificialmente as obras da natureza”¹³.

Ainda, no quinto livro da *Physica* do *Šifā’*, *De Congelatione et Conglutinatione Lapidum*, ou *De mineralibus*, traduzido para o latim no último quartel do século XIII¹⁴, Avicena afirmaria que a mudança de metais era possível com a condição de que eles fossem inicialmente reduzidos à sua matéria primeira.¹⁵

Com base nesse trecho, em continuação à Razão XXI citada anteriormente, Petrus Bonus finaliza salientando que “os metais não podem ser alterados em ouro, a não ser que reduzidos à matéria primeira”¹⁶

¹² Alfonso-Goldfarb, *Livro do Tesouro de Alexandre*, 97, nota 16.

¹³ Ibid.

¹⁴ Segundo Mandosio & Di Martino, até 1232 já haviam sido traduzidas a primeira parte da *Physica* do *Šifā’* (Livro I, II e parte do III), a sexta e a oitava parte (*De anima* e *De animalibus*). Gonçalves Garcia de Gudiel, bispo de Burgos, encarregaria mestre Johannes Gunsalvi, associado a um certo Salomon, de completar a tradução do *Libri Naturales* de Avicena, os quais traduzem, entre 1274 e 1280, a totalidade do Livro III da primeira parte da *Physica* do *Šifā’*; e a segunda, terceira, quarta e quinta parte (*De cælo et mundo*, *De generatione et corruptione*, *De actionibus et passionibus*, e *Metheora*); Mandosio & Di Martino, “La ‘Météorologie’ d’Avicenne,” 408-409.

¹⁵ Avicena, “De Congelatione et Conglutinatione Lapidum,” 887.

¹⁶ Petrus Bonus, *Pretiosa Margarita Novella* (1546), 12v.

Igualmente, e com base na obra *De Mineralibus* de Avicena, (pseudo) Raimundo Lúlio afirmaria que “verdadeiramente, os metais não podem ser transmutados (...) senão depois de terem sido levados à sua primeira matéria”¹⁷.

E ainda, (pseudo) São Tomás de Aquino, no sua obra *De Lapide Philosophico*, apoiado no conceito aristotélico sobre a matéria prima, consideraria que:

a transmutação dos metais pode ser feita artificialmente trocando a essência de um metal pela essência de outro porque o que existe em potência pode, evidentemente, se reduzir em ato, como diz Aristóteles ou Avicena: os alquimistas sabem que as espécies não podem jamais ser transmutadas verdadeiramente, mas somente quando se efetuar a redução na matéria primeira.¹⁸

A matéria primeira (matéria prima ou prima matéria) tornaria assim o objeto de busca dos alquimistas e, da mesma forma, o nó górdio dentro da teoria alquímica.

A teoria expressa na *Meteorológica* sobre a composição dos metais – teoria das “exalações”¹⁹ – é separada da alquimia e, segundo Halleux, a teoria do enxofre e mercúrio se espalha pelo Ocidente através dos tratados avicenianos, provocando, “uma ruptura com a tradição que veiculava a *Meteorológica* de

¹⁷ Lúlio, “Clavicula,” 295. Sobre as obras alquímicas atribuídas a Lúlio, vide Pereira, *The Alchemical Corpus Attributed to Raymond Lull*.

¹⁸ Tomás de Aquino, “De Lapide Philosophico,” 273.

¹⁹ Essa teoria da matéria contida no Livro 1, cap. 4 e Livro 3, cap.7. da *Meteorológica* de Aristóteles, propõe que quando o sol aquece a terra, tem lugar a duas exalações, sendo uma, a “fumosa” (quente/seca), a causa dos fósseis (gemas e pedras); a outra, a vaporosa (frio/úmida), a causa dos metais.

Aristóteles”²⁰. Por outro lado, como salienta Alfonso-Goldfarb, (pseudo) Avicena em sua obra *De Anima in Arte Alchimiae* tenta “reconciliar a teoria aristotélica e a alquimia (que tinham sido separadas pelo próprio Avicena)”²¹.

Jabir, cuja obra *Setenta Livros* foi traduzida por Gerardo de Cremona no século XII, aceitava a teoria das exalações proposta por Aristóteles, onde os quatro elementos, fogo, terra, água e ar, compunham todas as substâncias; e na composição dos minerais e metais participariam duas exalações: uma fumosa (seca), e a outra vaporosa (úmida), sendo as pedras e outros minerais formados pelo aprisionamento na terra dessas duas exalações, com predominância da exalação seca; e na formação dos metais, a exalação úmida predominaria.²²

No entanto, para Jabir, antes mesmo da formação dos metais, as exalações fumosas e vaporosas eram convertidas em enxofre e mercúrio. Dessa forma, essas duas naturezas de qualidades opostas, enxofre e mercúrio, quando perfeitamente puras e unidas na mais perfeita proporção natural, formariam o ouro. Variações nas purezas e proporções entre o enxofre e o mercúrio formariam a prata, o ferro, o cobre, o estanho e o chumbo.²³

Dessa forma, a alquimia aporta no Renascimento sob a égide da teoria do enxofre e mercúrio, em especial através dos trabalhos de Jabir/Geber²⁴. Geber,

²⁰ Halleux, *Les Textes Alchimiques*, 139-140. Segundo Halleux, os tratados avicenianos *seriam*: *De anima in arte alchemiae*; *Ad Hasen regem epistola*; e *De congelatione*. Para comentário e estudo sobre a autoria e origem da obra *De anima in arte alchemiae*, vide Moureau, “Questions of Methodology about Pseudo-Avicenna’s *De anima in arte Alchemiae*.”

²¹ Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, 96.

²² Holmyard, ed., *The Woks of Geber*, XI-XII.

²³ Ibid., XII. Sobre as ideias árabes, especialmente do corpus jabiriano sobre a composição mineral, vide Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, cap. 2.

²⁴ Geber, que escreveu suas obras no século XIII, por ser uma forma latinizada de Jabir, é considerado um pseudônimo utilizado pelo autor. Durante muito tempo acreditou-se que as obras de Geber fossem meras traduções das obras pertencentes ao corpus jabiriano. Estudos mais recentes realizados por Holmyard levam a crer que a obra latina seja uma adaptação ou

que se destaca entre os alquimistas latinos mais pelo trabalho prático do que teórico, na obra, a *Summa Perfectionis*, declara “por num único Capítulo toda a realização desta divina Obra, e reduzir a poucas palavras o Procedimento do Magistério, que *abreviamos nesta Súmula* e dispersamos por todos os Capítulos nela contido”²⁵.

Ainda na *Summa Perfectionis*, Geber informa que “a Arte não pode imitar a Natureza em todas as suas Operações, mas tão somente imitá-la no que for possível”²⁶.

Com base nessa máxima, Geber no capítulo IX da *Segunda Parte* do *Primeiro Livro*, que trata das “razões daqueles que simplesmente negam a Arte”, levanta questões cruciais sobre a condução da Grande Obra, especialmente sobre o conhecimento da matéria prima e sobre a verdadeira “mistura e proporção dos Elementos nos Mistos (...) que lhes dão forma e perfeição”, salientando que mesmo que se saiba as proporções exatas, restaria saber a forma de bem misturar e unir estes mesmos elementos, pois esta é realizada pela Natureza nas profundezas da terra, não sendo assim possível vê-la trabalhar; e complementa

continuação dos trabalhos jabirianos. Para Alfonso- Goldfarb, ainda que estudos confirmem a influência da obra jabiriana sobre a obra de Geber, “esta seria na verdade produto de uma mente europeia pertencente ao século XIII”. A pesquisadora, levando em conta que “provavelmente uma escola jabiriana criada em torno dos ensinamentos do pensador de Kufa existiu até pelo menos fins do século XI, no mundo árabe”, considera que os trabalhos de Geber fossem “obra de uma ramificação ou continuação dessa escola oriental, transferida para o Ocidente, onde novos hábitos e nova língua seriam naturalmente encampados, incluindo-se a latinização do nome de seu eterno patrono Jabir.”; Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, 129.

²⁵ Geber, *La Somme de la Perfection*, 2: 163. A *Summa perfectionis* é considerada a obra máxima de Geber tendo ampla divulgação, quer na forma manuscrita, quer na forma impressa, sendo citado por diversos autores que trataram da arte alquímica, devido principalmente à forma objetiva com que o autor latino trata esta “Arte” na parte dedicada à prática. Sobre a obra *Summa perfectionis* de Geber, vide Holmyard, ed., *The Works of Geber*; introdução; Newman, *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber*; sobre a difusão da obra de Geber, vide Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, 128-131; sobre a parte dedicada à prática na obra do autor latino, em especial, sobre os “ácidos minerais”, vide Beltran, “Algumas Considerações sobre as Origens da Preparação de Ácido Nítrico.”

²⁶ Ibid., 1: 29.

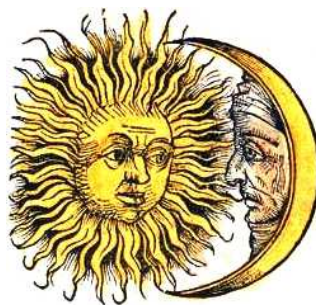
que ainda que se conheça as proporções e a forma de misturar, restaria saber o grau do calor necessário para promover a união dos Elementos.²⁷

Estas quatro dificuldades iniciais para o labor alquímico – (1) a(s) matéria(s) de eleição para a obtenção dos dois Princípios (enxofre e mercúrio); (2) a verdadeira proporção entre eles; (3) a forma de misturá-los; e (4) o grau de calor requerido – foram objetos de segredo entre os alquimistas, sendo representadas através dos mais variados elementos pictográficos em substituição à linguagem escrita, tanto em manuscritos iluminados quanto nos livros impressos.

Dessa forma, no Capítulo 2 serão apresentados alguns princípios metodológicos de análise de imagens alquímicas renascentistas, procurando indicar possibilidades de reflexão sobre a teoria do enxofre e mercúrio, expressa através das relações entre texto e imagem, com ênfase na dualidade da matéria prima de eleição pelos alquimistas para o início dos trabalhos alquímicos e na doutrina dos dois princípios antagônicos, enxofre-mercúrio.

²⁷ Ibid., 1: 49-56.

Capítulo 2.
Sobre as Imagens Alquímicas Renascentistas:
Princípios Metodológicos de Análise



Capítulo 2. Sobre as Imagens Alquímicas Renascentistas: Princípios Metodológicos de Análise

O estudo do registro e transmissão do conhecimento por meio das imagens no Renascimento, em especial do conhecimento sobre a composição da matéria e a formação dos metais, tem-se mostrado, ainda nos dias de hoje, incipiente, no mais das vezes anacrônico, negligenciando a própria historicidade das imagens analisadas e distanciando-as do contexto em que se inseriam.

O método de abordagem em história da ciência que vem sendo desenvolvido pelos pesquisadores do Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência – CESIMA pressupõe a interligação entre a análise interna do documento, a verificação do contexto histórico em que se insere a documentação e a noção de ciência vigente à época em estudo.¹

Da mesma forma, a composição pictórica de cunho alquímico, por se tratar de documento de registro e transmissão do conhecimento sobre a composição da matéria, será aqui estudada sob as três esferas de análise em história da ciência – metodologia de análise de documentos/imagens desenvolvida por Beltran, junto ao CESIMA, quais sejam: (1) a esfera epistemológica, que diz respeito à análise interna do documento tendo por objetivo identificar a técnica artística utilizada pelo autor-artista na produção da imagem, e com base no tema focalizado, compará-la com imagens de outras obras de cunho alquímico, objetivando estabelecer paralelos entre elas, para uma melhor compreensão do conhecimento alquímico; 2) a esfera historiográfica, que

¹ Sobre as três esferas de análise em História da Ciência, vide Alfonso-Goldfarb, “Centenário Simão Mathias,” 5-9.

aborda a historiografia em história da ciência, estabelecendo interfaces com a história da arte e a história do livro; e 3) a esfera contextual, que trata do significado do documento/imagem à época em que foi elaborado.²

Assim, com base nas três esferas de análise apontadas, neste capítulo serão abordados alguns princípios metodológicos de análise de imagens de cunho alquímico renascentistas, situados na esfera epistemológica e, portanto, centrados nas relações entre imagem e texto, sem perder de vista sua interligação com a esfera contextual e a esfera historiográfica, pois, como esclarece Alfonso-Goldfarb, “sempre e quando essa complexíssima interligação é deixada de lado, perde-se, frequentemente, a identidade do trabalho com a história da ciência”³.

Nos dias de hoje, a transmissão de um determinado conhecimento, parece-nos, não pode ou, ao menos, não deveria admitir interpretações. Mas a volição ou, antes, a intenção do autor-artista é sempre de difícil apreensão – tendo em conta a ambiguidade que a imagem trás em si e que interfere no modo de leitura – e, sendo assim, no mais das vezes, a descrição de uma composição pictórica, segundo Baxandall, “é mediadora da explicação”⁴.

Executadas conforme a capacidade ou habilidade do autor – considerando-se que o próprio alquimista as tenha executado – ou por um artífice na técnica de criação artística imagética, as imagens que acompanhavam os textos de cunho alquímico, não tinham por objetivo apenas despertar o interesse

² Sobre as imagens como documentos para a História da Ciência, vide Beltran, “A Produção do Salitre ‘Diante dos Olhos’.”

³ Alfonso-Goldfarb, “Centenário Simão Mathias,” 8.

⁴ Baxandall, *Padrões de Intenção*, 32.

visual, mas tudo indica que a sua função primeira era outra, a de transmitir ou dissimular um conhecimento, um segredo.

Dessa forma, talvez esteja aí refletido o que Baxandrall nomeou de “interesse visual intencional”, onde o “visualmente interessante (...) embora não esteja de todo ausente, não é essencial”⁵.

Santaella e Nöth, com base nos estudos de Kalverkämper, expõem de forma concisa três casos onde a relação imagem-texto “caracterizam os dois polos extremos de um contínuo que vai da *redundância* à *informatividade*”⁶. Dessa forma, a relação imagem-texto, de acordo com os autores, pode ser dividida em: (1) a imagem como duplicata de certas informações contidas num texto sendo, portanto, redundante; (2) a imagem mais informativa que o texto; e (3) a imagem e o texto apresentando a mesma importância.⁷

Na análise de imagens alquímicas renascentistas gostaríamos de acrescentar um quarto caso, localizado fora desses dois polos extremos, onde a imagem apresenta-se como uma continuidade do texto. Esta leitura em forma de *saltos semânticos*, característica em alguns tratados de cunho alquímico, leva o leitor-observador a utilizar-se ora do potencial do discurso, ora do potencial da figura e, de certa forma, impõe, além da contemplação, a necessidade de esquadriñar demoradamente a ideia ou conhecimento expresso pela imagem.

Com o objetivo de exemplificar essas considerações, selecionamos uma imagem – dentre as alegorias visuais que se valeram das atividades domésticas

⁵ Ibid., 83.

⁶ Santaella & Nöth, *Imagem*, 54 (grifo dos autores).

⁷ Ibid.

para descrever um determinado processo alquímico e o seu modo de realizar – cujo tema trata da lavagem e branqueamento de tecidos e que faz parte de um conjunto de vinte e duas imagens de cunho alquímico que compõem a obra *Splendor Solis*, atribuída a Salomon Trismosin, cuja cópia mais antiga que se tem conhecimento traz as datas 1531 e 1532.

Esta iluminura, que sucede o terceiro de “quatro curtos artigos” descritos no *Tractatus Quintus*, que trata das operações requeridas na arte da alquimia, apresenta um grupo de mulheres exercendo a atividade de lavar tecidos, provavelmente panos de linho (*fig. 1*); alegoria visual da sublimação.

O texto que acompanha esta imagem versa sobre a “verdadeira sublimação filosófica, por meio da qual é obtida a brancura perfeita”; e compara esta “arte” de sublimar aos trabalhos das mulheres, “que é o de lavar para branquear, o de cozinhar e o de assar”⁸.

Cabe salientar que, nessa iluminura de *Splendor Solis*, tanto a atividade de “cozinhar” quanto a de “assar”, não estão representadas, mas apenas a primeira das atividades enumeradas pelo autor para “a verdadeira sublimação filosófica”, isto é, o trabalho “de lavar para branquear”.

⁸ Trismosin, “*Splendor Solis*,” 213-214.



Fig. 1

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532,
Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin,
Ms. Codex 78 D 3, f. 31.

Percorrendo essa imagem com o olhar – de baixo para cima, no sentido anti-horário – podem ser observadas as principais etapas de lavagem e branqueamento de tecidos praticadas pelas lavadeiras, que consistia basicamente em: (1) ferver os tecidos na lixívia⁹; (2) esfregar; (3) malhar os panos contra uma tábua de lavar com o batedor – uma espécie de raquete de madeira – com o objetivo de eliminar a sujeira; (4) expor ao sol (ação de coarar) ainda molhados

⁹ A lixívia era uma solução alcalina obtida a partir de cinzas vegetais. É interessante notar que a relação entre o ato de *purificar* e a *lixívia* já aparece aludida no velho testamento, em Malaquias 3:2,3: “Porque ele [o Anjo da Aliança] é como o fogo do fundidor e como a lixívia dos lavadeiros / E se assentará aquele que funde e que purifica”.

com a lixívia; (5) aspergir água para manter os panos sempre úmidos enquanto coara; (6) lavar e enxaguar; (7) coarar; (8) torcer; (9) pendurar sobre cordas para secar; e (10) recolher e levar os tecidos secos até o local de guarda (fig. 2).

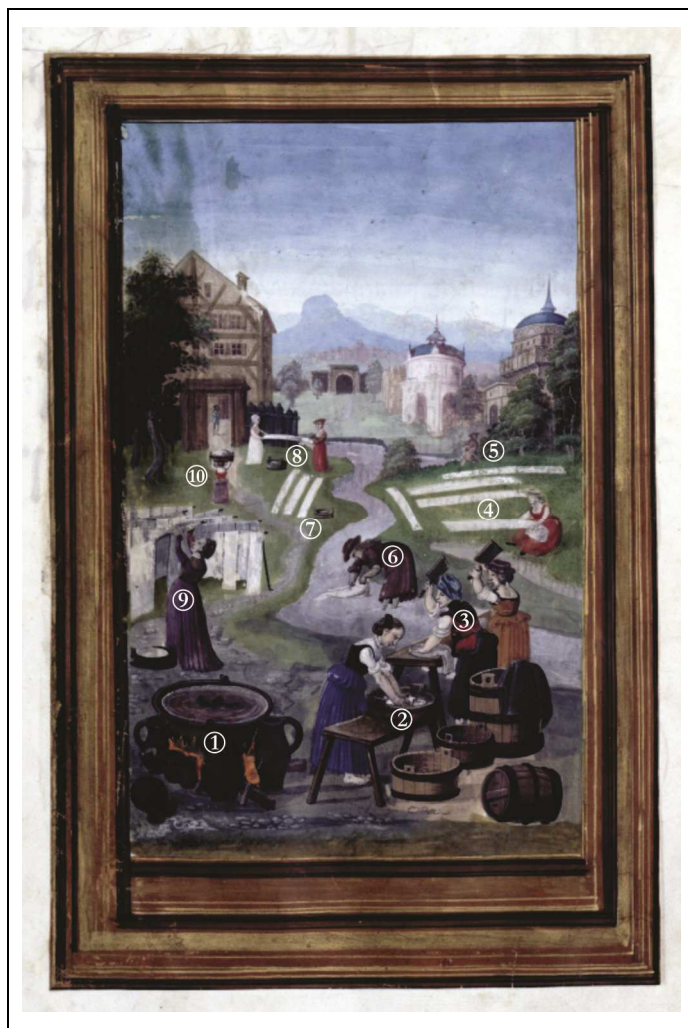


Fig. 2

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532,
Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin,
Ms. Codex 78 D 3, f. 31.

Sobre a elaboração dessa composição pictórica, tenha ela sido encomendada a um artista, em especial, ou a um ateliê, e com base nas relações imagem/texto, pode-se aventar algumas hipóteses, que passamos a enumerar.

Primeiramente poderíamos considerar que o “terceiro artigo” descrito no *Tractatus Quintus de Splendor Solis* foi ilustrado a partir da leitura e consequente livre criação do artista.

Nesse caso, a iluminura ilustraria o texto espelhando a escolha do artista, que optou, aqui, pelo tema “mulheres lavando para branquear”, em detrimento dos temas “cozinhar” e “assar”. Assim, a imagem estaria ali apenas para ilustrar uma alegoria que compõe o texto, com base na escolha do artista, sendo, pois, uma duplicata de certas informações contidas no texto e, portanto, redundante. Ainda assim, essa imagem levaria o leitor-observador, ao contemplá-la, a meditar sobre o que foi dito no texto.

A segunda hipótese aventada estaria baseada no polo oposto à primeira, ou seja, considerou-se que, quando da encomenda da ilustração foram fornecidos ou sugeridos ao artista todos os detalhes da composição. Nesse caso, a imagem tanto poderia ter uma função contemplativa como informativa, dependendo da intenção daquele que encomendou a ilustração, podendo ir da redundância à informatividade.

Outra hipótese seria a de que o tema primário – mulheres lavando para branquear – foi solicitado para ilustrar o texto. Neste caso, pode-se conjecturar que o tema principal, cuja iconografia o artista deveria seguir rigorosamente com base nas convenções da época, estaria situado em primeiro plano e todo o mais possivelmente seria o tema secundário criado pelo ilustrador (*figs. 3 e 4*),

denominado por Huizinga de “entusiasmo criador”, ali, onde o artista está livre dos “entraves da convenção”¹⁰.



Fig. 3

Possível Tema Principal



Fig. 4

Possível Tema Secundário

As representações de lavagem e branqueamento de tecidos na arte medieval e renascentista concordam em grande parte com o possível tema primário aqui aventado, tanto na predominância do elemento feminino exercendo a prática de lavagem e branqueamento quanto dos utensílios utilizados no exercício desta prática, entre eles as tinas; o batedor; a tábua de lavar; além da presença de um rio, lagoa ou uma fonte de água (figs. 5 a 8).

¹⁰ Huizinga, *O Outono da Idade Média*, 491.

No entanto, raramente, eram apresentadas as ações de coarar, torcer e secar, ou o processo de lavagem com lixívia, apesar de se tratar de um método largamente utilizado naquela época.



Fig. 5

Bíblia de Holkham, c. 1327-1335,
British Library, Add. Ms. 47682, f. 15v.



Fig. 7

Retábulo de Steiermark, c. 1518-1522.



Fig. 6

Cristo e a Virgem lavando roupas, in
Iohannes de Montevilla, *Itinerarius*, 1488.

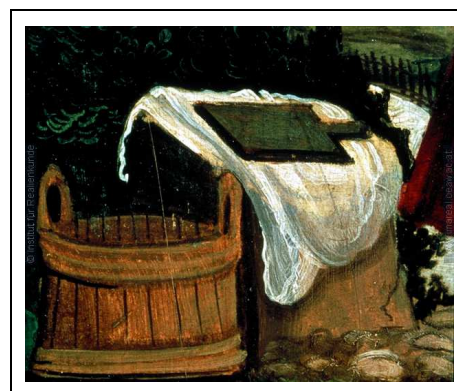


Fig. 8

Retábulo de Steiermark, c. 1518-1522
(detalhe).

O método de lavar e branquear com lixívia consistia basicamente em colocar as peças de tecido dentro de uma tina e entre as peças dispor, transversalmente, gravetos para que elas não ficassem muito próximas umas das

outras. A lixívia era então derramada lentamente sobre as peças de tecido e depois retirada através de um tubo ou torneira instalada na parte inferior da tina. Esta operação era repetida tantas vezes quantas fossem necessárias até que a lixívia saísse clara. As peças de tecido eram então retiradas da tina e lavadas em água corrente. Tecidos excessivamente sujos eram fervidos em lixívia.¹¹

Pela análise da iluminura de *Splendor Solis*, pode-se observar que dentro do caldeirão (situado à esquerda na imagem) aparecem, sobrenadando, alguns tecidos de cor preta, semelhantes ao tecido exposto sobre uma grande tina (situado à direita na imagem) – que nessa narrativa provavelmente representam os tecidos sujos – o que poderia indicar que o artista pretendeu mostrar a operação de ferver os tecidos.

Para René Alleau, esta iluminura representaria “a operação que consiste em destilar a umidade da ‘matéria prima’”, tal e qual “as mulheres lavando panos e os expondo ao ar (...) uma alusão à lixívia utilizada pelas lavadeiras”¹².

Outro método consistia em acomodar as peças de tecido dentro de uma tina que era, em seguida, selada com uma grossa camada de cinzas, sobre a qual derramava-se, pouco a pouco, com auxílio de um jarro, água fervente (preparada em um grande caldeirão), que combinada com as cinzas produzia a lixívia; e, da mesma forma descrita no método anterior, esta era vazada através de um tubo ou torneira instalada na parte inferior da tina. Os tecidos eram então retirados, esfregados, malhados e postos sobre a relva ou areal para coarar ainda molhados com a lixívia.

¹¹ Sambrook, *Laundry Bygones*, 5.

¹² Alleau, “*Splendor Solis*,” 275.

Provavelmente, parte desta operação está representada no *Emblema III* gravado por Johann Theodor de Bry para a obra alquímica-emblemática *Atalanta Fugiens* de Michael Maier, publicada em Oppenheim, no ano de 1617, composta de cinquenta emblemas, acompanhados, cada um deles, de um motto e um epigrama ou *subscriptio*, além de um discurso explicativo e uma *fuga* a três vozes (fig. 9); ou ainda no *Emblema 22* idealizado por Balthazar Schwan para a obra alquímica *Philosophia Reformata* de Johann Daniel Mylius, publicada por Lucas Jennis no ano de 1622, em Frankfurt (fig. 10).

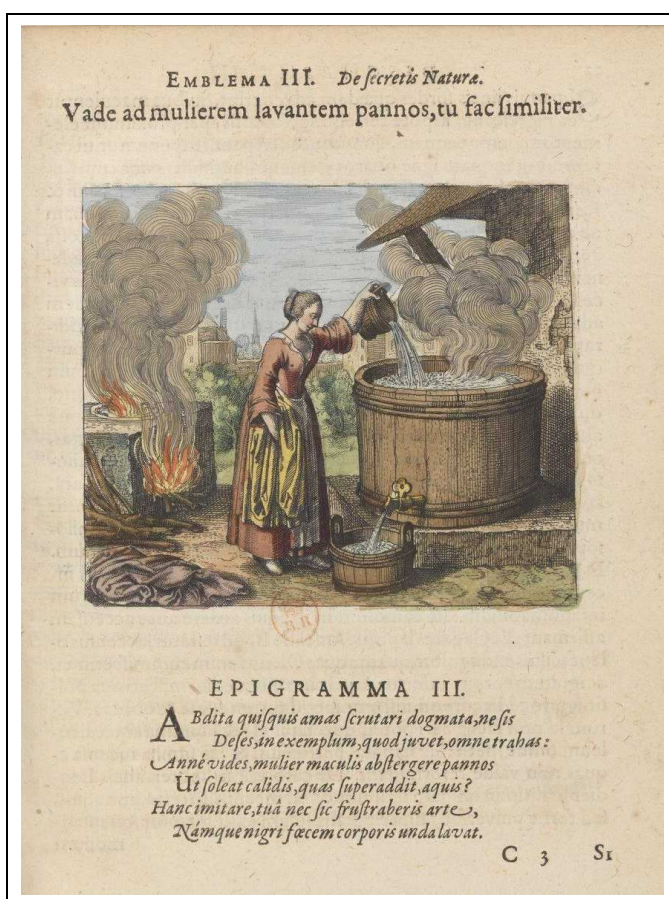


Fig.9

Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618.

EMBLEMA III.
De Secretis Naturae

*Como a mulher lavando
panos, assim debes fazer.*

EPIGRAMA III.

*Tu que gostas de escrutar
os arcanos ocultos, não
permaneças impávido e
toma aquilo que possa
ajudar-te. Acaso não vês
que a mulher limpa as
manchas dos panos com
água quente? Imita-a e
assim não trabalharás em
vão na tua arte, pois a
água lava o corpo negro.*



Fig. 10

Johann Daniel Mylius, *Philosophia Reformata*, 1622.

Segundo Jong, a comparação entre os trabalhos das mulheres e os trabalhos alquímicos apresentada no *Emblema III* de *Atalanta Fugiens*, não foi concebida a partir da imaginação de Michael Maier, mas com base no tratado *Opus Mulierum et Ludus Puerorum*, no qual “o processo alquímico, que consiste em misturar, lavar e cozinhar os elementos fogo, terra, ar e água, é comparado com o trabalho das mulheres e brincadeira de criança”¹³. A autora salienta ainda que o tema para esse motivo encontra-se na obra *Turba Philosophorum*.¹⁴

Não obstante, pode-se também supor que Michael Maier tenha concebido (“imaginado”) o *Emblema III*, a partir do tratado *Splendor Solis*, que teve sua primeira edição impressa em terras germânicas em 1598, inserido numa

¹³ Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens*, 68-69.

¹⁴ Ibid.

coletânea de tratados alquímicos intitulada *Aureum Vellus oder Guldin Schatz und Kunstkammer*, sendo reimpressa em 1600, 1708 e 1718.

Neste ponto, cabe salientar que a partir da publicação das obras *Margarita Pretiosa Novela* (1546), de Petrus Bonus, e *Rosarium Philosophorum* (1550), – primeiras obras ilustradas de cunho alquímico a serem impressas – outras obras alquímicas ilustradas seguiram o modelo tripartido herdado da literatura emblemática, tão popular no século XVI e XVII.¹⁵

Com o objetivo de ilustrar aqui a aplicação deste modelo tripartido, apresentamos a seguir, duas imagens. A primeira (*fig. 11*) apresenta um homem sob um céu estrelado que parece apontar para as estrelas ou ainda querer perscrutar ou sondar os mistérios supralunar.

A outra imagem (*fig. 12*) mostra, sem sombra de dúvidas, a narrativa do mito de Dédalo que produziu para seu filho Ícaro e para si mesmo umas asas que fixou com cera aos ombros de ambos, com o intuito de fugirem do labirinto no qual Minos os encarcerara.

¹⁵ O emblema é uma composição tripartida, formado por uma sentença ou *Motto*, uma figura ou *Pictura* e um texto explicativo ou *Subscriptio*. A disseminação dos livros de emblemas é geralmente associada ao jurista italiano André Alciato, que publicou em Augsburg, no ano de 1531, seu *Emblematum Líber*, considerada a primeira e mais famosa das incontáveis obras de literatura emblemática que a sucederam. Sobre a emblemática aplicada às obras alquímicas, vide Stagni & Beltran, “Construindo Representações da Natureza e das Artes”; Stagni, “Imagens Alquímicas Renascentistas.”



Fig. 11



Fig. 12

Essas duas imagens, aparentemente tão díspares entre si, foram utilizadas para compor o mesmo emblema arquitetado por Alciato, para o motto: *In Astrologos*, sendo uma para a edição *princeps* de 1531 e a outra para a edição francesa de 1534 (figs. 13 e 14).



Fig. 13

Alciato, *Emblematum liber*,
Augsburg: Heinrich Steyner, 1531.



Fig. 14

Alciato, *Emblematum libellus*,
Paris: Wechel, 1534.

CONTRA OS ASTRÓLOGOS.



Ícaro, tu que foste arrebatado pelas alturas e pelo ar, até que a cera derretida te precipitou de cabeça no mar, agora a mesma cera e fogo furioso te ressuscitam para que por teu exemplo nos ensines boas lições. Que o astrólogo se guarde de fazer previsões, porque o impostor cairá de cabeça, enquanto voar acima das estrelas.

Ora, ambas as imagens são ilustrativas, pois uma ilustra o *motto*, ou seja, o *astrólogo*; a outra ilustra a alegoria que compõe o *subscriptio*. Por outro lado, na emblemática alquímica, a imagem ou *pictura*, mesmo quando em conformidade com o *motto*, vem, em algumas obras, através de seus elementos pictográficos, agregar informações ao *subscriptio*, como as apresentadas no *Emblema III de Atalanta Fugiens*.

É interessante notar ainda que, com o estabelecimento da imprensa, alguns manuscritos alquímicos ao serem transmutados em livros impressos, tiveram as suas imagens readequadas ao novo suporte.¹⁶

Como faz notar Beltran, as gravuras que substituem as iluminuras nos livros impressos foram dimensionadas para ocupar um espaço bem aquém do espaço original que detinham nos manuscritos e apresentando, em alguns casos, desenhos simplificados com o objetivo de facilitar a sua posterior iluminação.¹⁷

Diante desta situação, o editor, de posse da iluminura e assessorado ou não pelo autor, provavelmente selecionava dentre os múltiplos detalhes que compunham a iluminura, aquele que melhor representasse a intenção primeira do autor, ou do próprio editor, e assim, de certa forma e mediante seu julgamento, definia o tema principal e descartava o que acreditava ser o tema secundário.

Claro está que este “julgamento” por parte do editor nem sempre era o mais acertado, como se pode notar na passagem para o livro impresso das 22 iluminuras que compõem o tratado *Splendor Solis*, cujas xilogravuras e subsequentes gravuras realizadas para a impressão, extirparam cenas periféricas que carregavam informações possivelmente relevantes sobre o conhecimento que o autor desejava transmitir (*prancha 1*).

¹⁶ Beltran, *Imagens de Magia e de Ciência*, 94-95.

¹⁷ Ibid.



Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin, Cod. 78 D 3, f. 31.



Aureum Vellus, Rorschach: 1598-99 (xilogravura colorida a mão)



Aureum Vellus, Hamburg: 1708-18 (gravura)



Aureum Vellus, Rorschach: 1600 (xilogravura)



Aureum Vellus, Hamburg: 1708-18 (gravura colorida a mão)



La Toyson d'Or, Paris: 1612-13 (xilogravura)



La Toyson d'Or, Paris: 1612-13 (xilogravura colorida a mão)

Dando continuidade à abordagem de alguns princípios metodológicos de análise de imagens de cunho alquímico renascentistas, situados na esfera epistemológica, devemos considerar uma linguagem iconográfica, tanto temática quanto narrativa, que manifesta um comportamento através das posições e gestos corporais, expressões e atitudes¹⁸, inteligível pela sociedade renascentista, ainda que de conteúdo simbólico; linguagem esta em grande parte tributária ao medievo¹⁹, circunscrita numa iconografia de cunho alquímico utilizada para a transmissão de um conhecimento sobre a manipulação da matéria com base na teoria do enxofre e mercúrio.

Segundo Garnier, em seu estudo sobre a linguagem iconográfica, “a passagem progressiva do simbolismo ao realismo, entre os séculos XIII e XV, não só afetou o conteúdo e o estilo das representações, mas também a forma sintática da expressão”. Ainda, segundo Garnier, para o estudo da linguagem iconográfica, expressa nas relações significantes das posições e dos gestos, que, via de regra, são explicadas como que simplesmente relativas à arte e à fantasia, faz-se necessário analisar as relações entre imagem e texto, verificando: 1) quando se trata de uma “transposição visual da expressão verbal”; 2) quando “a imagem apresenta os mesmos fatos, as mesmas ideias que o escritor, mas sob uma forma diferente”; e 3) quando “o ilustrador interpreta o texto ao ponto de descrever as ideias e os fatos que não estão presentes no texto”.²⁰

¹⁸ Sobre os aspectos da linguagem iconográfica, tanto temática quanto narrativa, vide Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*.

¹⁹ Segundo Huizinga, “todas as tentativas de se estabelecer uma divisão clara entre os períodos da Idade Média e da Renascença resultaram num aparente recuo das fronteiras (...) quem for examinar a mentalidade renascentista sem um esquema predefinido, há de encontrar muito mais coisas ‘medievais’ nela do que aparentemente era permitido pela teoria”; Huizinga, *O Outono da Idade Média*, 479.

²⁰ Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*, 14-16.

Cabe salientar que estes três casos elencados por Garnier concordam em certa medida com os três casos expostos por Santaella e Nöth no tocante às relações imagem-texto. Assim, no estudo das imagens alquímicas renascentistas também deve-se ter em conta a linguagem iconográfica e suas representações alegóricas – base, segundo Panofsky, para a interpretação da composição, ou análise iconológica²¹ – que longe de serem atemporais, são portadoras de um significado convencional de uma determinada cultura, numa determinada época.

Por fim, na concepção e elaboração de composições alquímicas, ainda que a *istoria*, como quer Alberti, e a evocação retórica, inerentes ao artista da Europa ocidental renascentista, se façam presentes, desenvolveu-se uma arte descritiva subjacente à arte narrativa. Portanto, pensamos que na análise de imagens alquímica renascentistas, o esforço consiste ou, pelo menos, deve se concentrar no entendimento dos conceitos expressos através das relações imagem/texto, subjacente à narrativa apresentada.

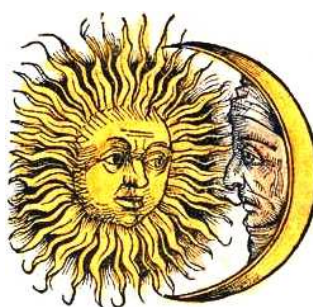
Em síntese, procuramos neste capítulo elencar alguns princípios metodológicos a serem considerados na análise interna de documentos/imagens, tratando das relações entre imagem e texto no que se refere ao menor ou maior grau de informação transmitida pela imagem; da caracterização de um modelo tripartido nos tratados de cunho alquímico ilustrados, impressos a partir de 1550; da readequação das imagens quando da passagem do manuscrito para o livro impresso e os problemas inerentes à definição do tema principal; da linguagem iconográfica portadora de um significado convencional; e da descrição de uma determinada informação subjacente à narrativa da composição imagética.

²¹ Sobre a análise iconográfica e iconológica, vide Panofsky, *Significado nas Artes Visuais*, cap. 1.

Dessa forma, no Capítulo 3 procuraremos indicar possibilidades de reflexão sobre a teoria do enxofre e mercúrio, expressas através das relações entre texto/imagem, abordando-as nas três esferas de análise em História da Ciência e considerando os princípios metodológicos apontados.

Capítulo 3.

Análise de Algumas Imagens Alquímicas Renascentistas



Capítulo 3. Análise de Algumas Imagens Alquímicas Renascentistas

Neste terceiro capítulo pretende-se analisar algumas imagens alquímicas renascentistas, aplicando os princípios metodológicos apontados no capítulo anterior.

Através das imagens selecionadas, visa-se buscar, por meio desta análise, informações sobre um dos arcanos mais bem velados pelos alquimistas – que trata da obtenção e *disposição*¹ da matéria prima (mercúrio e enxofre), talvez porque não houvesse uma forma verbal de teorizá-la sem desvelá-la por inteiro, possivelmente levando alguns autores que trataram da Grande Obra a se valerem das imagens para a transmissão de determinados conhecimentos/segredos.

Imagem recorrente em diversos tratados alquímicos renascentistas, as representações da matéria-prima e subsequente *composição Filosófica*, também nomeada por Morienus *disposição*, trazem, por meio da linguagem pictórica, as ideias árabes, especialmente do corpus jabiriano, sobre a composição dos minerais, “baseado na teoria das duas naturezas opostas, enxofre e mercúrio em diferentes proporções, sendo a proporção mais perfeita, segundo Jabir, a do ouro”².

Assim, na análise dos elementos pictográficos que compõem essas imagens, podemos observar as possíveis representações dos dois princípios antagônicos contidos na matéria prima, a serem eleitos para o início do labor alquímico, quais sejam: o princípio ativo e positivo, identificado com o enxofre, o

¹ “Composição Filosófica, nomeada por Morienus *disposição*, por Trevisan *peso* ou *proporção*, e por outros [filósofos] *composição*”; Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.v. “Disposition.” Morienus afirma ao rei Calid que esta *disposição* “é uma mudança das Naturezas, e uma mistura dessas mesmas Naturezas, ou seja, do Quente e do Úmido, com o Frio e o Seco”; Calid, *Entretien du Roi Calid, et du Philosophe Morien sur le Magistere d'Hermès*, 38.

² Alfonso-Goldfarb, *Da Alquimia à Química*, 107-8.

sol, o masculino, seco, fixo e quente; e o princípio passivo e negativo, o mercúrio, a lua, o feminino, úmido, volátil e frio; e ainda – com o objetivo de descrever a união desses dois princípios alquímicos – o Rei e a Rainha, o Céu e a Terra, os irmãos gêmeos Apolo e Diana, o velho e a jovem virgem, os irmãos Gabritius e Beya³, dentre outras tantas representações.⁴

Essa forma pictográfica de se expressar pode ser interpretada como uma opção do autor-alquimista em utilizar a imagem para comunicar veladamente um segredo de ofício. A partir do estabelecimento da alquimia na Europa ocidental – no século XII – até meados do século XIII, os tratados alquímicos praticamente não apresentavam elementos pictóricos em adição ao texto.

A partir de meados do século XIII, figuras geométricas, tabelas, esquemas de fornos e aparelhos vão paulatinamente sendo agregados aos recursos linguísticos – as metáforas, alegorias e parábolas – culminando, a partir do século XV, em especial ao longo dos séculos XVI e XVII, com as representações pictóricas dos princípios, regimes e fases da arte alquímica, por meio de imagens organizadas em séries.⁵

Dentre as várias representações pictóricas de cunho alquímico relacionadas às duas Naturezas contrárias, enxofre e mercúrio, e que sintetizam a subsequente *composição Filosófica*, tomou-se como ponto de partida a primeira

³ Segundo Pincipe, “o nome Gabritius é, sem dúvida, derivado de *kibrīt*, a palavra árabe para “enxofre”, e Beya de *bayād*, que significa “brancura” e “brilho”, certamente referindo-se ao Mercúrio”; Pincipe, *The Secrets of Alchemy*, 75.

⁴ Pernety, no seu *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.v. “Matière”, relaciona “uma parte dos nomes que os Filósofos Herméticos deram à sua matéria” (esta parte totaliza 570 nomes), afirmando que “é na compreensão destes nomes tão diferentes de uma mesma coisa, que consiste todo o segredo da Arte”.

⁵ Sobre a transmissão do conhecimento por meio de imagens, entre os séculos XIII e XV, vide Obrist, *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique*; e “Visualization in Medieval Alchemy.”

iluminura que serve de abertura para o manuscrito *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*, composto por vinte e uma imagens, divididas em duas séries de 14 e 6 iluminuras, referentes, respectivamente, aos diferentes regimes da obra e à multiplicação da pedra, e uma última iluminura representando a apoteose dos trabalhos alquímicos.

Cabe salientar que a primeira imagem que compõe esse tratado, utilizada para a presente análise, foi extraída de uma cópia que pertenceu à biblioteca do “grande bibliófilo do *Século das Luzes*”, Pierre Adamoli⁶, atualmente depositada na Bibliothèque de Lyon, sob a cota Ms. Palais des Arts 88, e datada de 1620.⁷

Essa iluminura, objeto de análise em outro trabalho nosso⁸, onde a obtenção da matéria prima de eleição pelo alquimista e sua *disposição* (composto *filosófico*) são tratadas em um mesmo espaço pictórico, apresenta, acima do sítio onde o mineiro cava “tão profundamente a Rocha”, uma jovem mulher nua que traz em seu ventre um menino vermelho corado (*fig.1*), provavelmente uma alusão ao fato de a matéria-prima buscada pelo minerador possuir os dois princípios contrários, ou seja, a jovem mulher nua, princípio negativo mercúrio, de compleição aquosa, trazendo em seu ventre o menino vermelho corado, princípio positivo enxofre, de compleição ígnea. Em outras palavras, poderíamos ver aí a simples indicação do continente e do conteúdo, do mineral e do “embrião metálico”.

⁶ Sobre a biblioteca pertencente a Pierre Adamoli (1707-1769), vide Niepce, *Les Bibliothèques Anciennes e Modernes de Lyon*, 32-35; e Sordet, *L'amour des Livres au Siècle des Lumières: Pierre Adamoli et ses Collections*.

⁷ *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or: Ouvrage très ruineux et des plus chimérique et extravagant; idée sortie de la cervelle creuse d'un échappé des petites maisons*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88 (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999).

⁸ Stagni, “Imagens Alquímicas Renascentistas.” Neste trabalho pudemos concluir que o tratado *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or* foi, provavelmente, composto no último quartel do século XVI por Jacques Le Tesson, nativo de Honfleur e ourives em Marseille.



Fig. 1

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or (1ª iluminura – 1ª série).

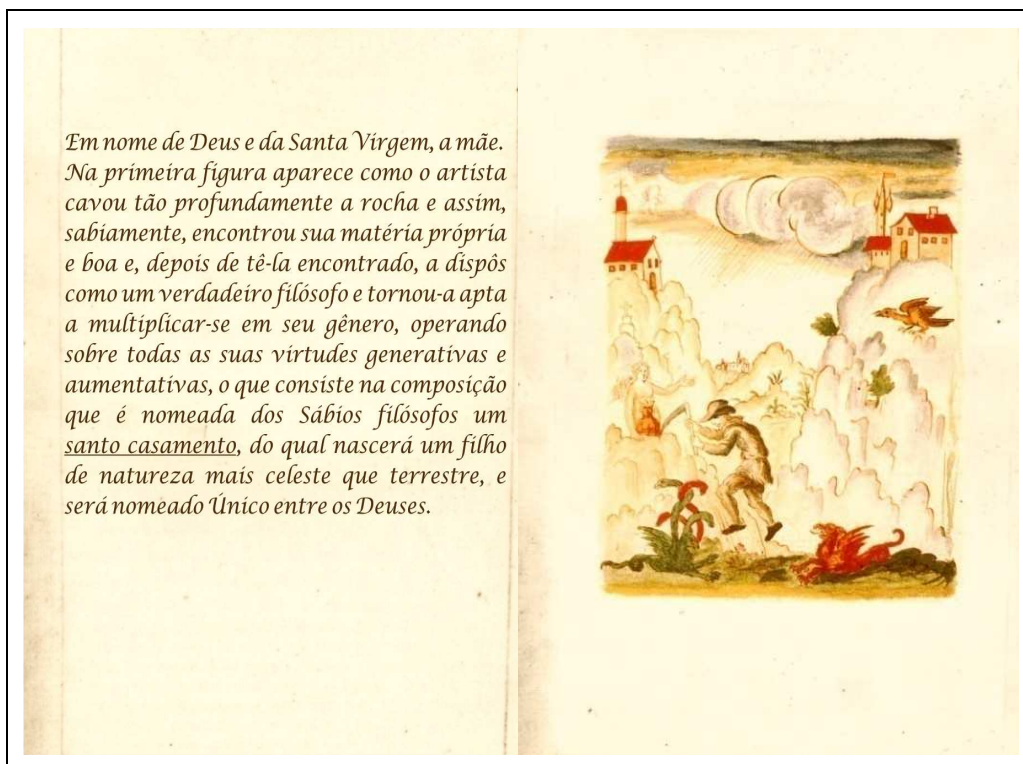


Fig. 2

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(1ª iluminura – 1ª série), tradução (grifo nosso).

No texto que acompanha essa primeira iluminura, o autor informa que o *artista* “encontrou sua matéria própria e boa e (...) a dispôs como um verdadeiro filósofo e tornou-a apta a multiplicar-se em seu gênero, (...) o que consiste na composição que é nomeada pelos Sábios filósofos um **Santo Casamento**”⁹ (fig. 2).

O termo “santo casamento” designa, a princípio, a união entre a “divindade e a humanidade, e que através dessa aliança formou-se um Deus-Homem, que nós chamamos Jesus Cristo (...) que essas duas naturezas unidas formam *uma Sociedade individual e inseparável*”¹⁰. Em contraposição ao *casamento profano*, o *santo casamento* está simbolizado, em última instância, pelo casamento entre a Virgem Maria e José, que tal e qual a união entre Jesus Cristo e a Igreja¹¹ são “admiráveis em três coisas: (1) na sua indissolubilidade; (2) na sua fidelidade; e (3) na sua fecundidade”¹².

Essas três “coisas admiráveis”, como veremos adiante, tornar-se-iam os três apanágios resultantes da união entre os dois princípios alquímicos, enxofre e mercúrio.

O casamento entre a Virgem Maria e José não consta da Bíblia, mas está narrado no *Proto-evangelho de Tiago* e no *Evangelho Pseudo-Mateus da Infância*, mais tarde apresentado no *Liber nativitatis Mariae*, escrito em grego antes do

⁹ *La Génération et Opération du Grand Œuvre*, 14 (grifo nosso). Na obra *L'Œuvre du Lion Vert*, tratado “Dialogue entre l'Artiste et la Matière,” §85, Jacques Le Tesson comenta que a Obra Alquímica se realiza com duas matérias “que surgiram de uma só raiz; verdadeiramente uma está cozida e a outra crua, e convém tomá-las puras e limpas, tal como saem das minas, e tudo consiste em saber uni-las em um santo casamento”.

¹⁰ Sarazin, *Discours de l'Avent*, 55.

¹¹ A passagem bíblica que versa sobre a união entre Jesus Cristo e a Igreja está apresentada na *Epístola aos Efésios*, cap. 5, vers. 31 e 32: “Por isso deixará o homem o seu pai e a sua mãe e se ligará à sua mulher, e serão ambos uma só carne / É grande este mistério: refiro-me à relação entre Cristo e a sua Igreja.”

¹² Sarazin, *Discours de l'Avent*, 64.

4º século, no Egito ou na Síria, e ampliado por Jacopo de Varazze na sua obra *Legenda Aurea* ou *Legenda Sanctorum*, uma coletânea de narrativas hagiográficas, escrita no século XIII, que, além de transmitir aos fieis exemplos de boa conduta, serviu de fonte para ilustrações sacras.¹³

As imagens que ilustram o “santo casamento” entre a jovem Virgem Maria e José, salvo exceções, retratam esta união através do *Dextrarum Iunctio*¹⁴, ou seja, a união pela mão direita, *in facie Ecclesiae* ou *in facie Deo* (fig.3).



Fig. 3

O casamento da Virgem, sec. XV, Bibliothèque-Médiathèque, Bordeaux, Ms. 1780, f. 40.

¹³ Sobre a narrativa do casamento entre a Virgem Maria e José, vide Romanini & Righetti, dir., *Enciclopedia dell'arte medievale*, s.v. “Matrimonio”. Sobre a origem do *Liber nativitatis Mariae*, vide Uhlig et al., eds., *Encyclopaedia Aethiopica*, s.v. “Ledäta lämaryam.”

¹⁴ Sobre as solenidades romano-germânicas, as quais eram compostas por anel, *dextrarum iunctio*, juramento, *velatio*, etc., vide Merêa, *Estudos de Direito Hispânico Medieval*, 1: 153-154. Sobre a união através do *Dextrarum Iunctio*, vide Panofsky, “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait.”; e Hall, *The Arnolfini Betrothal*.

Gesto largamente utilizado na Roma pagã, a união das mãos direitas, *dextrarum iunctio*, simbolizava ora a *concordia* ou o acordo entre duas partes (fig. 4), ora *fides* ou a palavra dada, o compromisso (fig. 5), ora a união, a qual está representada em um sarcófago com cenas da vida de um alto funcionário romano (fig. 6), onde, entre os nubentes unidos pelas mãos direitas (ritual do *Dextrarum iunctio*), encontra-se Juno Pronuba ou Concórdia, personificação do casamento, e o deus do casamento, Himeneu, personificado na criança que porta a tocha nupcial. Acompanhando o futuro marido, surge um homem de idade, testemunha do contrato de casamento que o noivo traz na mão esquerda, e ao lado da noiva, Peitho, personificando a harmonia da vida conjugal.



Fig. 4

ANNIA FAVSTINA AVG. 221, Roma. Denarius.
Rev. CONCORDIA.
(Faustina diante de Elagabalus)



Fig. 5

VESPASIANO. 69-71. Roma.
Denarius. Rev. FIDES PVBLI.
(por traz das mãos entrelaçadas: caduceu,
espigas e amapolas)



Fig. 6

Concórdia, sarcófago em mármore, sec. II,
Palácio Ducal, Mântua.

Com ou sem a presença do clero¹⁵, a união indissolúvel (concórdia ou harmonia) entre os dois protagonistas da obra alquímica, também é representada pelo ritual do *Dextrarum Iunctio* em várias imagens arquitetadas para ilustrar manuscritos e livros impressos de cunho alquímico (figs. 7 a 9).



Fig. 7

Alchemica, sec. XV, Library of Trinity College,
Cambridge, Ms. 0-8.24.

¹⁵ Segundo Merêa, o “direito matrimonial pré-tridentino, não exigia a benção nem qualquer outra solenidade para que existisse um casamento válido”. Deste modo, os textos eclesiásticos, com relação ao *casamento de juras* (ou, como entendem alguns juristas, *casamento clandestino* ou a *furto*), em contraposição ao casamento *in facie Ecclesiae* ou ainda jurado *in mano clerici*, “negam-lhe a licitude, não a validade”; Merêa, *Estudos de Direito Hispânico Medieval*, 1: 153-154.

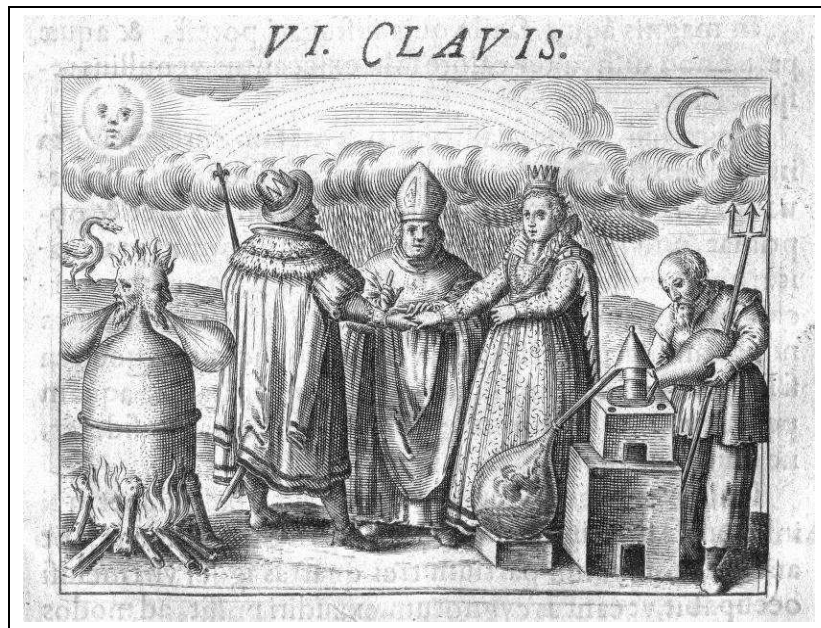


Fig. 8

Basilio Valentino, "Practica cum duodecim clavibus",
in *Tripus aureus*, Michael Maier, Francofurti, 1618.



Fig. 9

Georgius Aurach, *Pretiosissimum Donum Dei*, 1475,
Bibl. de l'Arsenal, Paris, Ms. 975, f.12 (sec. XVII).

O texto que acompanha a segunda imagem (*fig. 9*) do manuscrito *Pretiosissimum Donum Dei* (sec. XV), de Georgius Aurach, afirma que “na verdade, se a branca esposa [o mercúrio] se casa com o vermelho marido [o enxofre], imediatamente se abraçam, e depois de terem se abraçado se dissolvem e se consomem; então, de dois que eram, se tornam praticamente um só corpo”¹⁶. Assim, ainda que nessa imagem não haja a presença do clero, a união pela mão direita possivelmente representa essa união indissolúvel onde dois corpos se unem em um só corpo.

Outro exemplo desse acordo entre as partes, pode ser apreciado no tratado alquímico *Splendor Solis* (*fig. 10*), de Salomon Trismosin, onde a união entre o Rei e a Rainha, representados no enquadramento inferior da imagem pelo rei Assuero e a rainha Ester, também é retratada através do ritual do *Dextrarum Iunctio*, simbolizando, possivelmente, a união indissolúvel, harmônica e fecunda entre o enxofre e o mercúrio.¹⁷

¹⁶ Aurach, *Prezioso Dono di Dio*, 41.

¹⁷ Essa imagem foi objeto de análise em outro trabalho nosso, onde a consideramos como pertencente à natureza emblemática, composta de *motto*, *pictura* e *subscripto* subjacentes à composição pictórica. Stagni & Beltran, “Construindo Representações da Natureza e das Artes.”



Fig. 10

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582
British Library, London, Harley Ms. 3469, f. 13v.

Ainda que os nomes Esthes (sic) e Asuero apresentem-se apostos nas cópias de 1577 e 1582 de *Splendor Solis*¹⁸, induzindo o leitor-observador a ver aí a narrativa bíblica do *Livro de Ester* (fig.11), a cópia mais antiga que se tem notícia de *Splendor Solis*, depositada no Gabinete de Estampas do Museu de Berlim, Ms. Codex 78 D 3, que apresenta as datas 1531 e 1532, assim como, tanto na cópia depositada na Biblioteca Estatal de Berlim, Ms. Codex Germ. f. 42. (1580) quanto na cópia depositada na Biblioteca da Universidade de Kassel, 2º Ms. chem. 21, f. 79r (1584-1588), os nomes de Ester e Assuero não estão grafados (figs. 12, 14 e 16).

Os problemas provocados pelos rótulos ou etiquetas que acompanham ilustrações – se falsos ou verdadeiros – foram largamente apresentados por Gombrich¹⁹ e retomado por Santaella e Nöth²⁰ na discussão do argumento da incompletude contextual.

Aí reside o problema na iluminura de *Splendor Solis*, onde a composição se ajusta como uma luva à narrativa do *Livro de Ester*, levando, possivelmente, os iluminadores, tanto da cópia depositada na Biblioteca Nacional da França, Ms. All.113 (1577) como da cópia depositada na Biblioteca Britânica de Londres, Harley Ms. 3469 (1582), a aporem os rótulos *Esthes* (sic) e *Hasueros* (figs. 13 e 15).

¹⁸ O manuscrito de *Splendor Solis* datado de 1582, e que se encontra depositada na Biblioteca Britânica de Londres, Harley Ms. 3469, é a cópia mais difundida e utilizada pelos pesquisadores que tratam sobre imagens alquímicas.

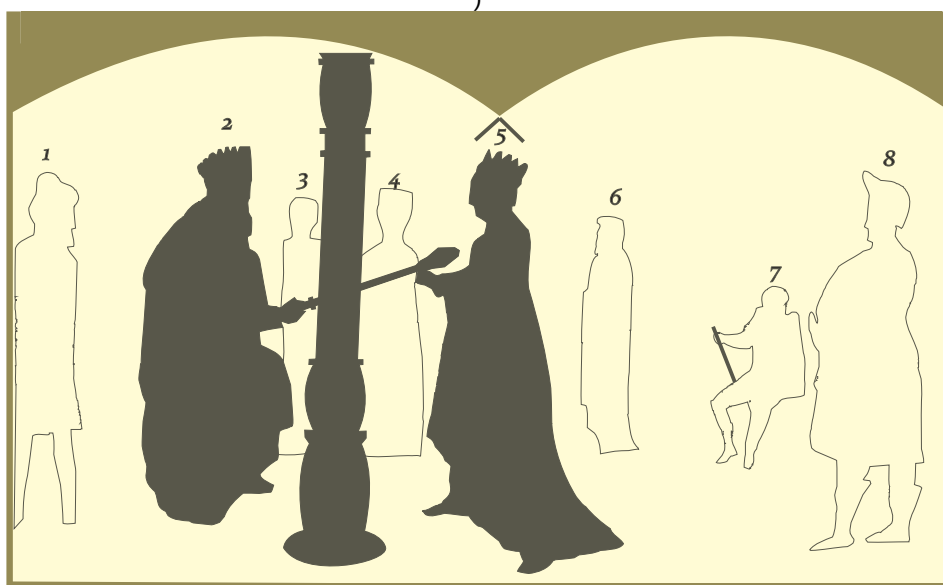
¹⁹ Gombrich, *Arte e Ilusão*, cap. II, 58-78.

²⁰ Santaella & Nöth, *Imagem*, 201-202.



Fig. 11

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582
British Library, London, Harley Ms. 3469, f. 13v (detalhe).



1. Amã
2. Rei Assuero
3. Serva da Rainha
4. Serva da Rainha
5. Rainha Ester
6. Mardoqueo
7. Guarda da Porta Real
8. Guarda do Rei

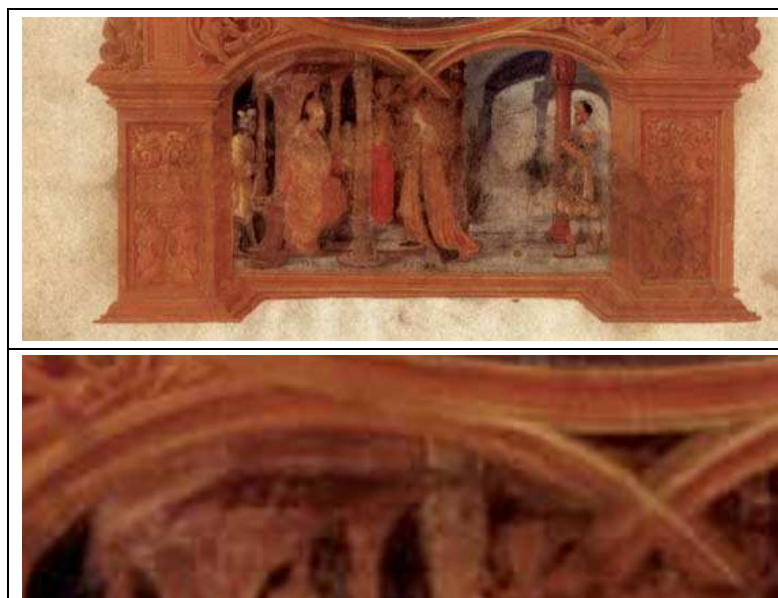


Fig. 12

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms. Codex 78 D 3, f. 11v.
(detalhe e detalhe ampliado).



Fig. 13

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1577, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. All.113, f. 15v.
(detalhe e detalhe ampliado).

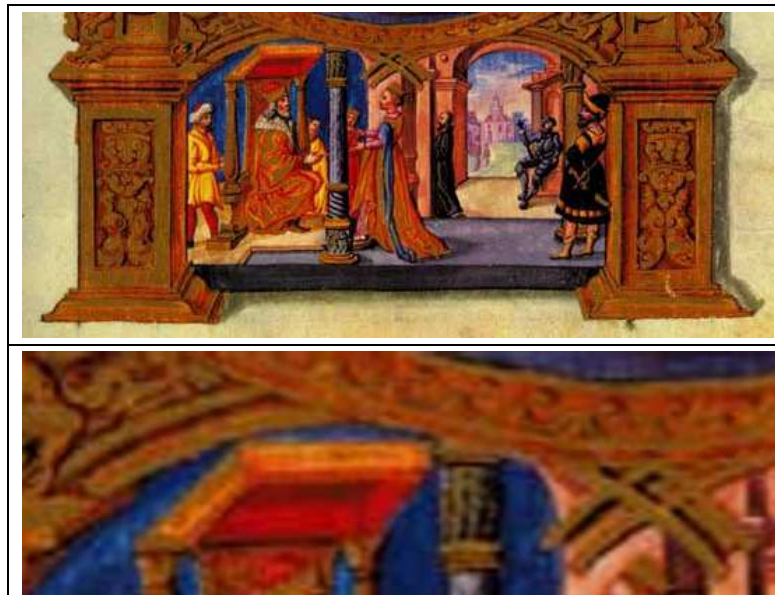


Fig. 14

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1580,
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Ms. Germ. f. 42.
(detalhe e detalhe ampliado).

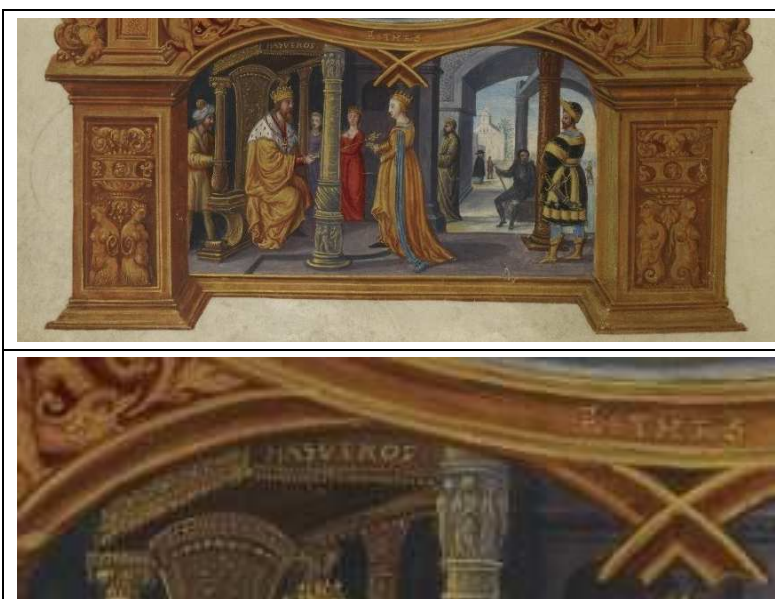


Fig. 15

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582,
British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v.
(detalhe e detalhe ampliado).

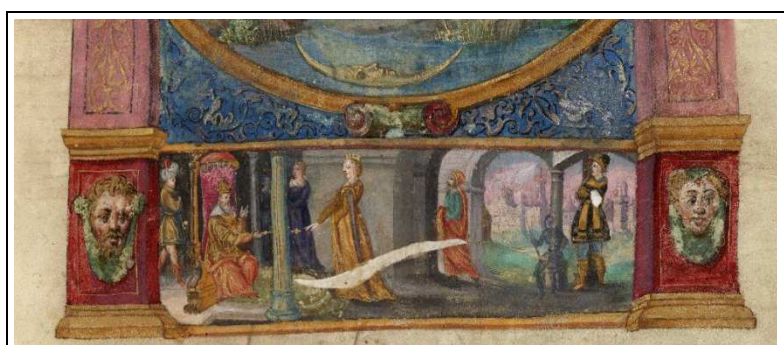


Fig. 16

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1584-1588,
Universitätsbibliothek Kassel, 2° Ms. chem. 21, f. 79r (detalhe).

No entanto, qual a verdadeira intenção (volição) do ilustrador do manuscrito original? Ainda que o Codex 78 D 3, datado de 1531, seja a cópia mais antiga de que se tem notícia, não podemos afirmar com absoluta certeza que se trata do manuscrito original e que tenha dado origem aos demais, pois até o presente momento não foi realizado a *recensio* da obra *Splendor Solis*, que consiste na pesquisa e coleta do material da tradição direta e indireta, quer textual, quer pictórica, e as relações estemáticas dos códices.²¹

O fato é que todas as cópias conhecidas do manuscrito de *Splendor Solis* seguem um mesmo modelo, (desconsiderando as borda decorativas), apresentando pequenas variações com relação ao tema central.

Existe uma discussão acirrada sobre a autoria das iluminuras que compõem o manuscrito *Splendor Solis*. Hatlaub atribui as miniaturas à oficina de iluminação de livros da família Glockendon, em Nuremberg, caracterizando, assim, uma produção coletiva, com ênfase para Nikolaus Glockendon; Völlnagel as atribui ao pintor de Augsburg, Jörg Breu o Velho; René Alleau ao gravurista e ornamentista Hans Sebald Beham, originário da Boêmia; e van Lennep ao miniaturista Albrecht Glockendon, com a participação de Simon Bening na execução das bordas decorativas.²² Dentre as diversas hipóteses, consideramos a mais plausível a de René Alleau, dado que as obras de Sebald Beham em muito se assemelham ao estilo dos ornamentos, pinturas e bordas com cenas de gênero, executadas nas vinte e duas iluminuras que compõem a obra *Splendor Solis*.

²¹ Sobre a fixação do texto e suas fases (a *recensio* e a *estemática*), vide Spina, *Introdução à Edótica*, 86 e seg.

²² Hartlaub, *Kunst und Magie*; Völlnagel, "Harley MS. 3469"; Alleau, "Splendor Solis"; e van Lennep, *Alchimie*, 111-114.

Como exemplo podemos citar a série de iluminuras que acompanham o texto do *Tractatus Quartus de Splendor Solis* que trata das “operações próprias da natureza” e que serve para ilustrar os Regimes da Obra²³ através dos sete “Planetas”, as quais possivelmente foram executadas tendo por base a série de gravuras intituladas “Os Sete Planetas”, arquitetadas por Sebald Beham (*Pranchas 1 e 2*).

Para o historiador da arte, Passavant, essas sete gravuras, apesar de não portarem assinatura, revelam o estilo de Sebald Beham, ainda que sobre a primeira imagem, O Sol, entre dois versos esteja assinalado o nome de Albrecht Glockendon “Illuminist Prima Augusti 1531” (*fig. 17*). Passavant esclarece ainda, com base em uma informação do mestre impressor de Nuremberg, Iohannes Neudörfer (1497-1563)²⁴, que a indicação do nome de Albrecht “provavelmente se refere ao autor das rimas, pois ‘Nicolas Glockendon teve um irmão chamado Albrecht, bom iluminador e uma espécie de meio-poeta, se julgarmos pelos versos que ele ilustrou histórias e quadros’”.²⁵

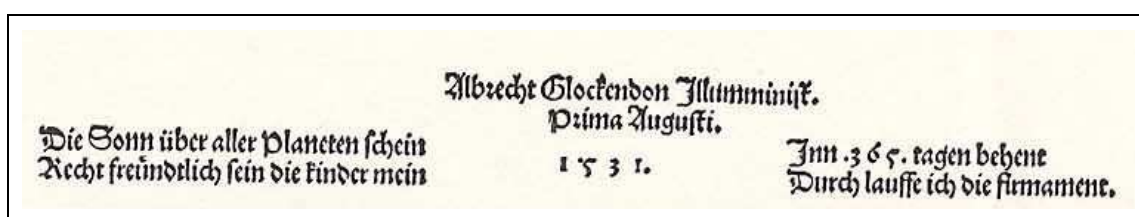


Fig. 17

Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas - Sol*, 1531, gravura (detalhe).

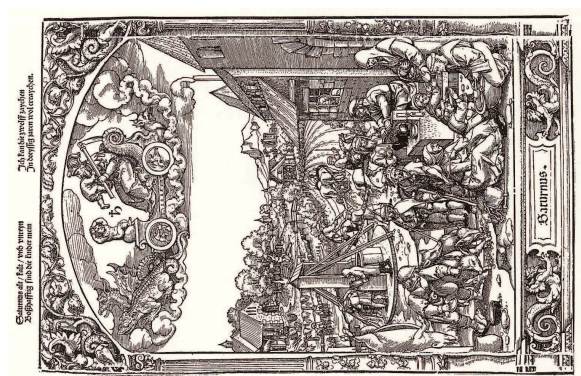
²³ Os sete Regimes da Obra apresentados em *Splendor Solis* são: Mercúrio, Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Lua e Sol.

²⁴ Neudörfer escreveu um manuscrito intitulado *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten* (Notícias de artistas e artesãos), reunindo biografias de artistas germânicos.

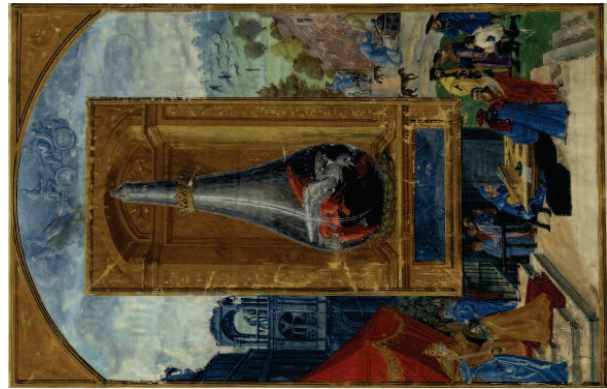
²⁵ Passavant, *Le Peintre-Graveur*, 79-80.



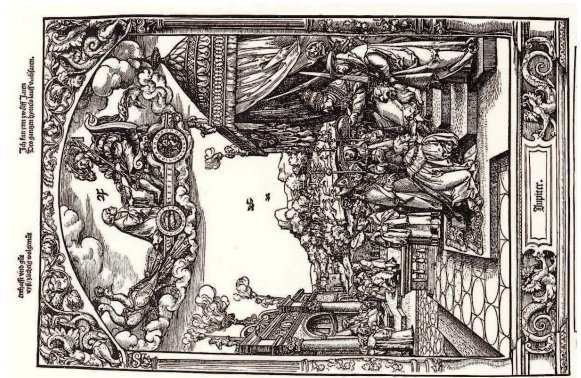
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f.21.



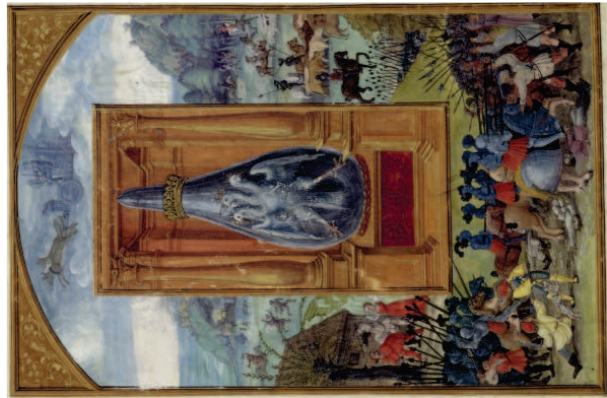
Hans Sebald Beham, Os Sete Planetas, Saturno.



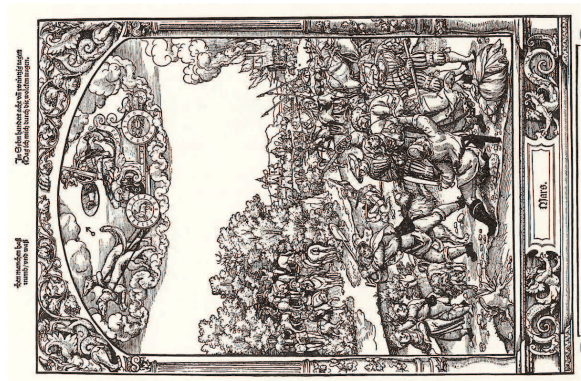
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f.22.



Hans Sebald Beham, Os Sete Planetas, Jupiter.



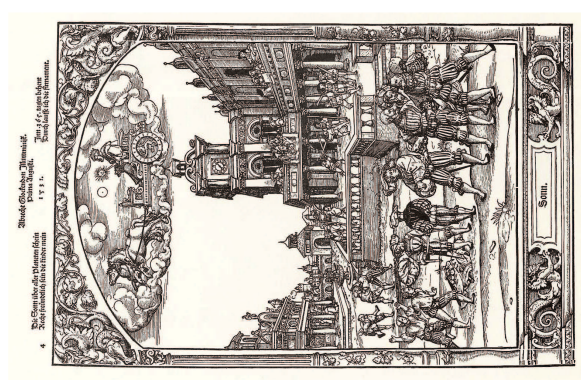
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f.23.



Hans Sebald Beham, Os Sete Planetas, Marte.



Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f.24.



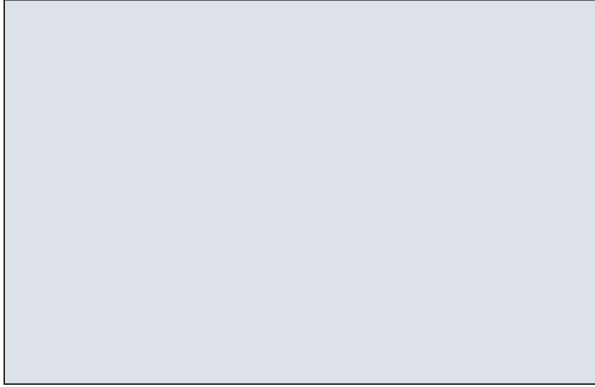
Hans Sebald Beham, Os Sete Planetas, Sol.



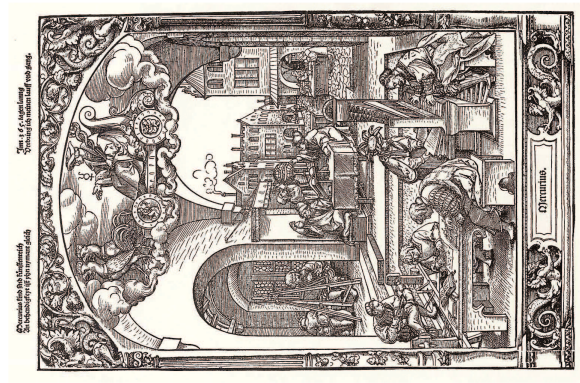
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f. 25.



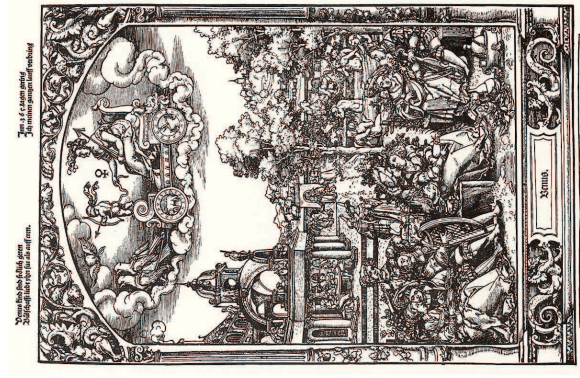
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f. 28.



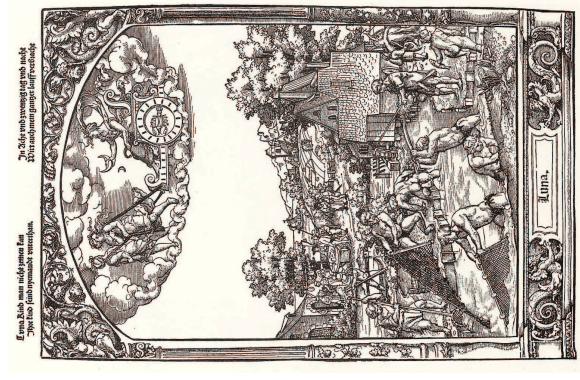
Splendor Solis, 1531-1532, Ms Cod. 78 D 3, f. faltante



Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas*, *Mercurio*.



Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas*, *Venus*.



Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas*, *Lua*.

Ainda que a autoria das gravuras “Os Sete Planetas” suscite dúvida, durante nossa pesquisa encontramos um desenho de Sebald Beham, depositado no Palais des Beaux-Arts, em Lille, intitulado *O Carro de Saturno*, que por comparação poderia vir a atestar a autoria das gravuras e assim corroborar com a hipótese de René Alleau (figs. 18 e 19).



Fig. 18

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Ms. Codex 78 D 3, f. 21.



Fig. 19

Hans S. Beham, *O Carro de Saturno*, sec. XVI, desenho, Palais des Beaux-Arts, Lille.

Hans Sebald Beham (1500-1550), nativo de Nuremberg, aprendeu o ofício de gravurista e pintor na oficina de Albrecht Dürer e mais tarde passou a fazer parte de um grupo de artistas, conhecido por “Pequenos Mestres”, assim chamados pelo domínio da técnica na execução de gravuras de reduzidas dimensões, sofrendo

influência de Albrecht Altdorfer, o mais antigo dos “Pequenos Mestres”, e de Dürer.

26

Além das gravuras “Os Sete Planetas”, comparando alguns trabalhos de Sebald Beham com as iluminuras de *Splendor Solis*, nota-se a paridade do estilo aplicado às composições, principalmente no que tange às ornamentações (figs. 20 a 29).



Fig. 20

Hans Sebald Beham, *Procissão Triunfal das Crianças*, s.d., gravura.
Crianças encenando o triunfo de Baco, representado pela criança coroada no carro.



Fig. 21

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532. Staatliche Museen,
Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms. Codex 78 D 3, f. 26 (detalhe).

²⁶ Sobre os “Pequenos Mestres” das escolas de Nuremberg, vide Singe, *Stories of the German Artists*, 69-138; Passavant, *Le peintre-Graveur*, 68-138; e Lippmann, *Engraving and Etching*, 110-133.



Fig. 22

Hans Sebald Beham, inicial "I" da oficina do impressor Johann Petreius, 1529.



Fig. 23

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Ms. Codex 78 D 3, f. 11v. (detalhe dos ornamentos)



Fig. 24

Hans Sebald Beham, *Nessus e Dejanira*, s.d., gravura.

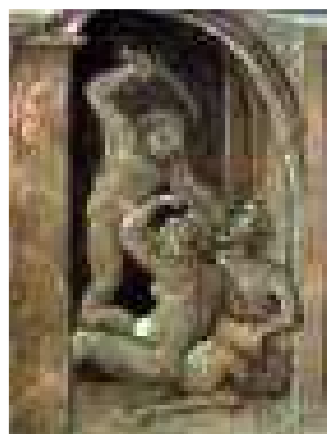


Fig. 25

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Ms. Codex 78 D 3, f. 14v. (detalhe dos ornamentos)



Fig. 26

Hans Sebald Beham, *A Fonte da Juventude*, s.d., gravura,
Musée national de la Renaissance, Ecouen.

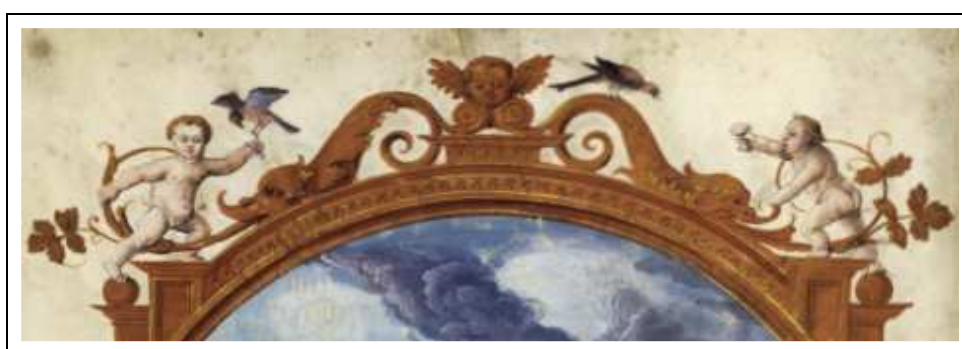


Fig. 27

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532,
Ms. Codex 78 D 3, f. 11v (detalhe).



Fig. 28

Hans Sebald Beham, *Davi vendo Batsheva no banho*, 1531, gravura, Musée du Louvre, Paris (detalhe).

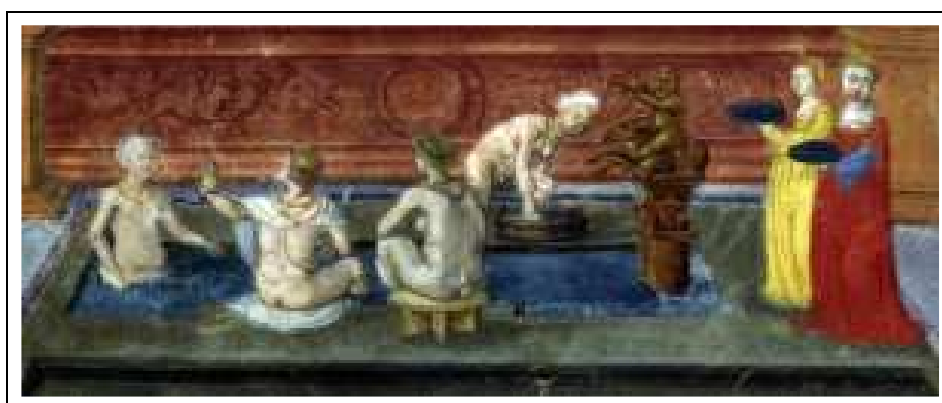


Fig. 29

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-1532, Ms. Codex 78 D 3, f. 13 (detalhe).

Com relação às bordas decorativas da iluminura de *Splendor Solis* (fig. 10), por se tratarem de meras ornamentações, bem ao gosto de Sebald Beham, entendemos que qualquer tentativa de buscar uma possível interpretação de cunho alquímico para os elementos pictográficos que compõem o enquadramento dessa iluminura seria negligenciar um artifício ou, antes, um código cromático, onde o corpo principal da imagem apresentava-se ricamente iluminado com cores

vibrantes, em detrimento da ornamentação, o mais das vezes em tons de pigmento de ocre, levando os “ornamentos de Sebald Beham”, no caso da iluminura em questão, a ficarem na penumbra, atuando como mera moldura, possivelmente sem um significado alquímico aparente.

Não se pretende com essa afirmação depreciar, aqui, a arte da ornamentação que circundava imagens, textos, margens e espaços entre colunas de textos. Sabe-se que grandes artistas eram por vezes contratados para “embelezar” uma obra, executando letras capitulares ou bordas ornamentadas, tanto em manuscritos quanto em livros impressos.²⁷

Por outro lado, e segundo Sharratt, Sebald Beham se ocupava em Nuremberg, durante a década de 1520, da realização de ilustrações bíblicas, produzindo: “oito gravuras para a Paixão (1521, 1522), e, em 1526, 169 gravuras para acompanhar o livro da *Gênese*, publicado por Hans Hergott no seu *Altes Testament*, e 265 xilogravuras para o *Novo Testamento de Luther*”²⁸.

Ainda segundo Sharratt, Sebald Beham produziu uma série de xilogravuras para ilustrar a obra *Biblische Historien*, publicada por Christian Engenholff²⁹, em Frankfurt am Main (1537, 1539), e é nessa obra, que trata dos livros históricos da Bíblia, que podemos observar uma imagem semelhante à de *Splendor Solis* (fig.30).

²⁷ Sobre os ornamentos como arte, vide Werner, Introdução para *Handbook of Renaissance Ornaments*.

²⁸ Sharratt, *Bernard Salomon*, 137.

²⁹ Ibid.



Fig. 30

Hans Sebald Beham, *Biblicæ Historiæ*, Frankfurt am Main, 1539.

No entanto, essa imagem foi arquitetada por Sebald Beham para ilustrar a passagem bíblica contida em “III Reis”:

- 1 O rei Davi estava velho, com idade avançada, e por mais que lhe pusessem cobertas, não conseguia se aquecer.
- 2 Disseram-lhe então seus servos: Procure-se para o senhor nosso rei uma jovem virgem que sirva o rei e cuide dele: ela dormirá sobre seu seio e o senhor nosso rei se aquecerá.
- 3 Procuraram, pois, em todo o território de Israel, uma jovem bela; encontraram Abisag, a sunamita, e a trouxeram ao rei.
- 4 Essa jovem era extremamente bela. Ela passou a cuidar do rei e a servi-lo, mas o rei não a possuiu.³⁰

³⁰ 1 Rs: 1-4. Na Vulgata, o Velho Testamento era dividido em 45 livros, onde os 4 livros dos Reis correspondem hoje: I Reis (1 Samuel); II Reis (2 Samuel); III Reis (1 Reis); e IV Reis (2 Reis).

Ora, as representações dessa passagem bíblica, acertadamente ilustram o rei Davi já velho e doente, deitado em seu leito real, e Abisag de Sunam sendo conduzida à sua presença, quer por servos, quer por familiares (figs 31 e 32). No entanto, exceção à regra, alguns ilustradores optaram por representar Absag diante do rei David em toda a sua “glória”, sentado no trono real (figs 33 e 34), mas em nenhum desses casos, o rei Davi estende seu cetro para Abisag, pois, insistimos, o ato de um rei estender o cetro de ouro para uma rainha só está narrado no *Livro de Ester*.



Fig. 31

Abisag e Davi, com Batsabé, Solomão e Natã, Bíblia de Utrecht, c. 1435.



Fig. 32

Abisag e Davi, Bíblia de William of Devon, sec. XIII.



Fig. 33

Abisag diante de Davi
Great Bible, London, sec. XV.



Fig. 34

Abisag diante de Davi, sec. XVI, Escola emiliana, Itália (detalhe). Desenho para a decoração de uma capela.

Poderíamos conjecturar que por descuido na montagem das matrizes para impressão, a imagem tenha sido inserida em página errada, mas a *Biblicæ Historiæ* não contempla o *Livro de Ester* e nos exemplares que pudemos analisar, esta imagem está sempre ilustrando a mesma passagem do *Livro dos Reis*.

Ainda que a única passagem bíblica em que um rei estende seu cetro para a rainha esteja narrada no *Livro de Ester*, com base nas considerações expostas, ao se subtrair as etiquetas, *Esthes* e *Hasueros*, da composição de *Splendor Solis* e considerar como tema principal os dois protagonistas da cena e todo o mais como tema secundário, pode-se inferir que talvez a verdadeira intenção do autor da iluminura que retrata a suposta cena bíblica de Ester e Assuero, fosse apenas a de retratar a Rainha diante do Rei, ou seja, o mercúrio diante do enxofre, selando a união indissolúvel através da antiga tradição romana, ritual do *Destrarum Iunctio*, aqui dissimulado pelo cetro de ouro, através da “*concordia*” entre os dois princípios

antagônicos, garantindo, assim, a fecundidade da composição “que é nomeada pelos Sábios filósofos um *santo casamento*”³¹ (fig. 35).



Fig. 35

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582, Ms. Harley 3469, f. 13v.
(acima, detalhe original; abaixo, detalhe modificado)

³¹ *La Génération et Opération du Grand Œuvre*, 14 (grifo nosso).

Embora o *Livro de Ester* tenha sido considerado por Voltaire um romance fantasioso (*ægri somnia*)³², sem verossimilitude, durante o século XVI e início do XVII numerosas obras literárias de texto dramático foram produzidas, cujo tema central, onde dominam a vaidade, a ambição e a perfídia, ora se desenvolvia em torno da personagem Amã, ora da personagem Ester.³³

São bem conhecidas as obras de arte domésticas pintadas em aposentos privados, quartos e móveis (*fig.36*), produzidas ao longo do século XV, representando as heroínas do velho Testamento, entre elas, Judite, a rainha de Sabá, Susana e Ester, ou ainda as inúmeras obras para edifícios públicos e religiosos representando a história de Ester, durante a Renascença.³⁴



Fig. 36

Fra Filippo Lippi, *Ester diante do Rei Asuero*, 1470-1475, Musée du Louvre, Paris. Pintura sobre madeira pertencente a uma série de dois baús de casamento (cassoni).

Assim, a história da rainha Ester, cujo tema bíblico havia sido já absorvido pela cultura Renascentista, poderia bem ser adaptada pela literatura alquímica para descrever/ilustrar, por analogia, algumas das fases da Grande Obra.

³² Voltaire, *La Bible enfin Expliquée par Plusieurs Aumôniers*, 326-330.

³³ Sobre esse assunto, vide Dubu, "Esther: Bible et Poésie Dramatique."

³⁴ Baskins, "Typology, Sexuality, and the Renaissance Esther," 31.

A título de exemplo, apresenta-se a seguir a passagem que a versão grega anexa ao texto hebraico para abertura do *Livro de Ester*³⁵, conhecida como o *Sonho de Mardoqueo*:

Gritos e ruídos, ribomba o trovão, treme o chão, tumulto sobre a terra.
Dois dragões avançam, ambos prontos para o combate (...)
Transtornados de terror diante dos males que o esperam, todo o povo
justo se prepara para morrer e invoca a Deus. Ora, de seu grito, como de
uma pequena fonte, brota um grande rio, de águas caudalosas. A luz se
levanta com o Sol.³⁶

Essa passagem, dentro de um contexto alquímico, poderia indicar os dois dragões de que fala Nicolas Flamel no Capítulo III da sua obra *Le Livre des Figures Hieroglifiques*³⁷, onde o autor explica assim a “segunda figura” constante de uma arcada do cemitério dos Inocentes (*fig. 37*), em Paris, que representa o combate entre dois dragões:

o primeiro [dragão], chamado enxofre, ou então calidez e secura, e o
último, mercúrio, ou frigidez e umidade (...) sendo colocados juntos no
vaso do sepulcro, mordem-se cruelmente (...) [de tal modo que]
finalmente, matando um ao outro, não sejam sufocados em seu próprio
veneno, que os transformará, após sua morte, em água viva e
permanente.³⁸

³⁵ Sobre a origem da versão grega (Septuaginta) e as seis passagens incorporadas a esta versão (adições A-F), vide Carey A. Moore, “On the Origim of the LXX Additions to the Book of Esther.”

³⁶ Es. *Adição A*, Bíblia de Jerusalém.

³⁷ Esta obra foi impressa pela primeira vez em 1612, em Paris, por P. Anauld, *sieur de la Chevalerie*, juntamente com um tratado de Arthephius e outro de Sinesius.

³⁸ Flamel, *Le Livre des Figures Hieroglifiques*, 103-105.

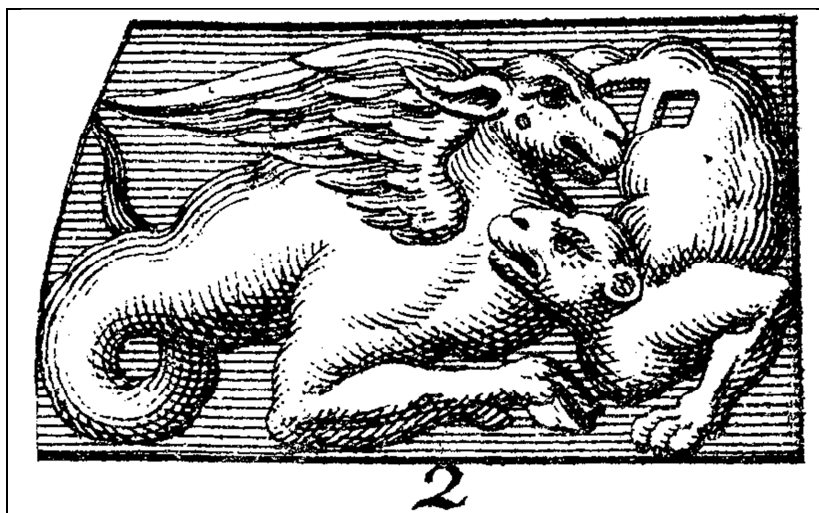


Fig. 37

Nicolas Flamel, *Le Livre des Figures Hieroglifiques*, 1612.
Figura 2 – Os Dois Dragões.

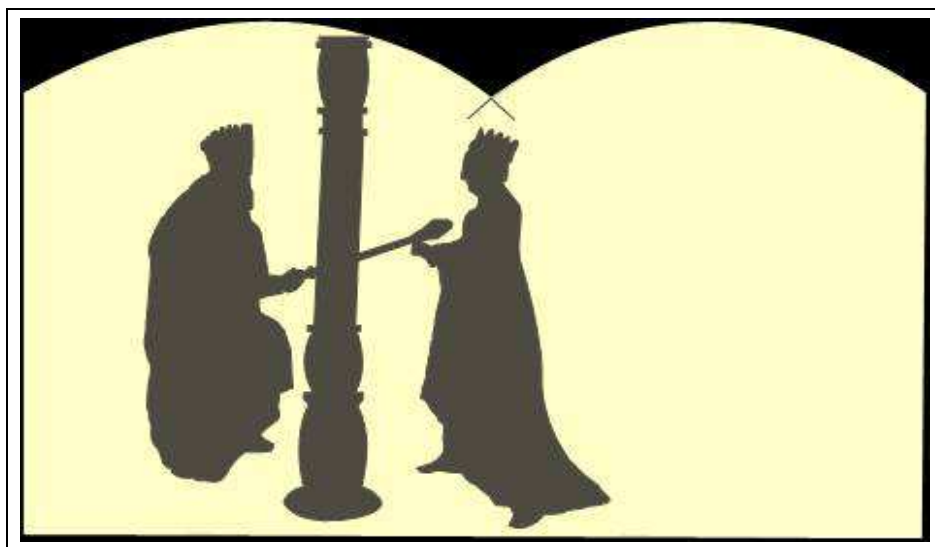
Alternativamente, considerando-se a hipótese – com base na imagem de Sebald Beham para a *Biblicæ Historiæ* – que na iluminura de *Splendor Solis* estivesse representada a jovem virgem Abisag diante do velho rei Davi, ainda assim o leitor/observador estaria autorizado a ver aí simbolizada, a união entre os dois princípios opostos, ou seja, a união entre “uma jovem pura e limpa” e um “velho, saudável e vigoroso” de que fala a obra *O Sonho Verde*, atribuída a Bernhardus Trevisanus, ao tratar da *disposição* dos dois princípios enxofre-mercúrio³⁹; ou ainda da jovem mulher nua que traz em seu ventre o menino vermelho coroado presentes na primeira iluminura do tratado *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*; e que um autor anônimo de um pequeno o tratado que versa sobre a genealogia do mercúrio filosofal, resume através do seguinte *enigma*: “A mãe que me engendrou foi engendrada por mim”⁴⁰.

³⁹ “Le Songe Verd,” 445. Bernhardus Trevisanus ou Bernardo de Trevis viveu, ao que tudo indica, na segunda metade do século XIV. A obra *Le Song Verd* foi publicada pela primeira vez em 1695 e atribuída a “Le Trévisan” em nota marginal na coletânea de tratados alquímicos *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*, vol. 2, de Monseieur J.M.D.R. [Jean Mangin de Richebourg], 1740.

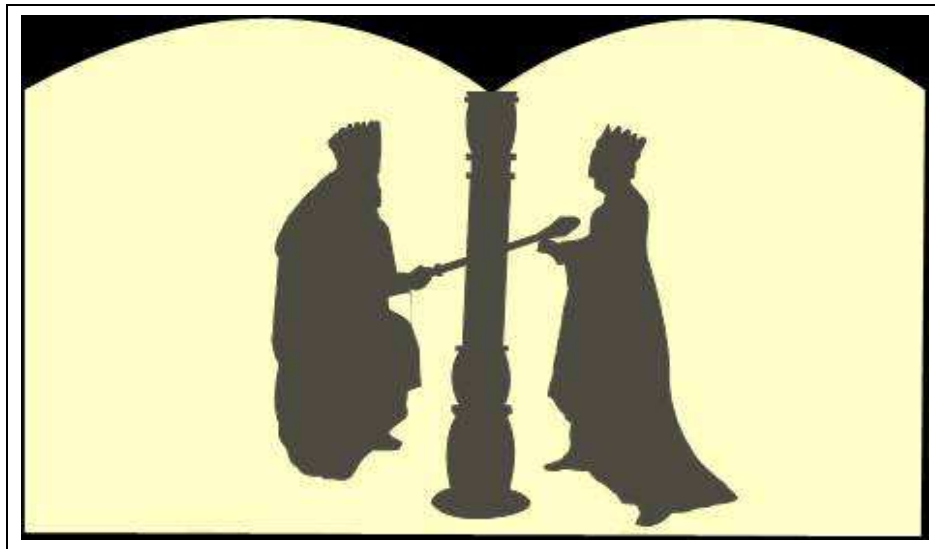
⁴⁰ *Revelation de la Parole Cachée*, 10. Tem-se conhecimento de duas cópias dessa obra, sendo uma do século XVII, Ms 2029, depositada na Biblioteca do Museu Nacional de História Natural, Paris; e a outra, do século XVIII, depositada na Biblioteca do Arsenal, Paris, sob a cota Ms 3019.

Ainda com relação a esta iluminura de *Splendor Solis*, cabe notar que, se a princípio a Rainha ou mercúrio se mostra como centro da composição pictórica, toda a ação se desenvolve fora desse centro, deslocada para a esquerda do observador, passando a figura central a ser uma coluneta que se interpõe entre os dois protagonistas da trama alquímica.

Ora, era de se esperar que esta coluneta, provida de base, fuste e capitel, estivesse posicionada no centro da composição, servindo de sustentáculo ao cruzamento dos dois arcos abatidos, mas o artista voluntariamente ali posicionou a Rainha, talvez com a intenção de destacá-la devido ao importante papel do mercúrio na Grande Obra. No entanto, o olhar do observador tende sempre para a ação que se desenrola à esquerda da composição, conforme pode ser observado nos dois esquemas a seguir apresentados.



Posição original “intencional” da coluneta.



Posição esperada da coluneta com finalidade estrutural ou arquitetônica.

Esse esquema compósito, artifício largamente usado por diversos artistas de vários períodos, pode ser visto no fundo de uma taça rasa grega (Kylix) confeccionada cerca de 430 AEC, cuja cena trata de um dos episódios da vida de Egeu, rei de Atenas, pai de Teseu, que diante de Pítia, sacerdotisa de Apolo, aguarda as profecias do oráculo de Delfos (*fig. 38*).



Fig. 38

Kylix com figuras vermelhas, Atenas, 430 AEC,
Altes Museum - Antikensammlung, Berlin.

Da mesma forma, em diversas iluminuras e pinturas que retratam a *Anunciação*, tanto no medievo quanto no período renascentista, podemos constatar que uma coluna se interpõe entre o anjo Gabriel e a Virgem Maria (*figs. 39 a 41*).

Assim, se no oráculo de Delfo a coluna separa o mundo sagrado do profano; nas representações da *Anunciação* ela separa a prerrogativa do céu da prerrogativa da carne. Esta linha divisória entre dois mundos opostos, entre duas naturezas antagônicas, cuja representação mais difundida talvez seja a árvore da vida e seus dois protagonistas, Adão e Eva (*figs. 42 e 43*), esta linha divisória, dizíamos, no caso da iluminura de *Splendor Solis* separa as duas naturezas contrárias, enxofre e mercúrio.



Fig. 39

Anunciação. Livro de Horas, Paris, sec. XV. Bibl. Sainte-Geneviève, Ms. 2713, f. 13.



Fig. 40

Anunciação. Antifonário de Santa Maria Del Carmine, Florence, Ms. 572, f. 147.



Fig. 41

Fra Filippo Lippi, *Anunciação*, sec. XV, The Metropolitan Museum of Art.

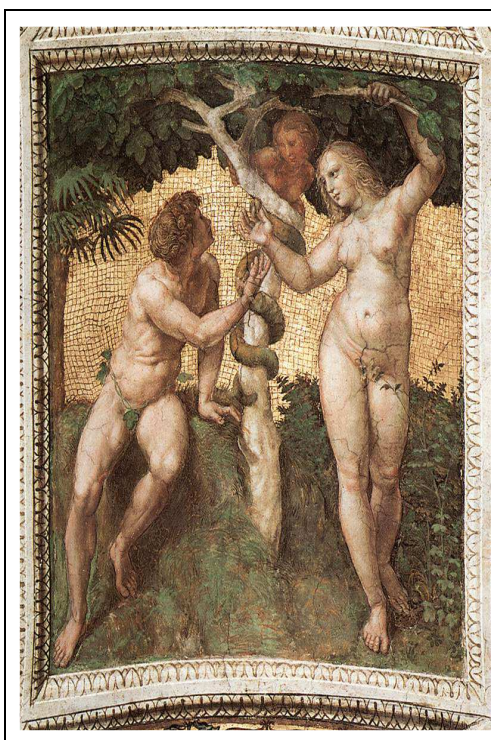


Fig. 42

Raffaello Sanzio, *Adão e Eva*, 1509-1511.

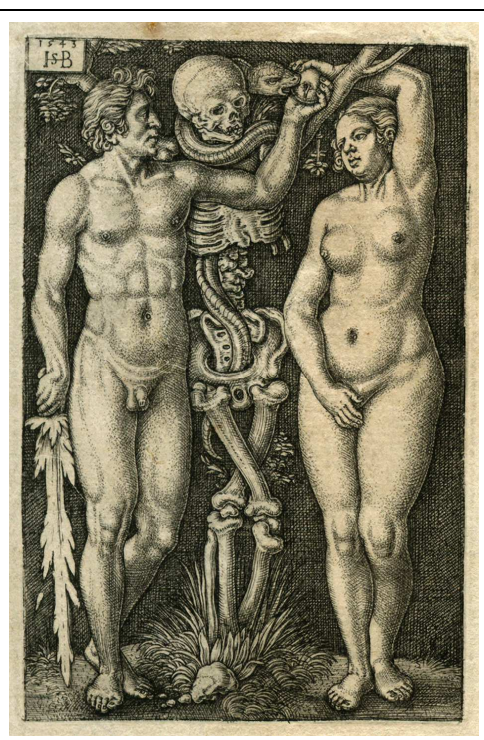


Fig. 43

Hans Sebald Beham, *Adão e Eva*, 1543.

Porém, se no caso de Adão e Eva a serpente é o elo de ligação ou, antes, de corrupção das duas naturezas contrárias; se no oráculo de Delfos o verbo é a ligação entre os dois mundos; e se no da *Anunciação* é o Espírito Santo, na cena

de *Splendor Solis* a ligação é realizada através do cetro de ouro que dissimula o *Dextrarum Iunctio*.

Além disto, ao se tentar estabelecer a geometria construtiva desta composição de *Splendor Solis*, ainda que a questão primordial não seja o “como”, mas o “porquê”, nota-se um sistema de proporções geométricas coerente, desenvolvido de forma pensada, indicando, talvez, que o posicionamento da coluneta não tenha sido mero capricho do artista, mas intencional, possivelmente com o propósito de transmitir uma informação.

No Renascimento, o estudo e a prática em “manipular proporções e analisar volumes ou superfícies de corpos compostos” proporcionava a capacidade de poder captar e analisar os processos de construção de “estrutura de formas complexas como combinações de corpos geométricos regulares e de intervalos suscetíveis de serem organizados em séries”, quer na pintura e na escultura, quer na arte edificatória.⁴¹

A busca pelo modelo da mais elevada perfeição do belo e harmonioso, levou o Renascimento, no tocante a *Ars Ædificatoria*, a renovar o interesse pela obra de Vitrúvio, *De Architectura Libri Decem*, a única fonte ligada à edificação da antiguidade ocidental a chegar ao Renascimento.⁴²

Frequentemente relacionada à obra de Vitrúvio, *De Re Ædificatoria* de Leon Battista Alberti, publicada em 1485, enfatizava, tal e qual o autor latino, a

⁴¹ Baxandall, *O Olhar Renascente*,” 177.

⁴² A obra *De Re Ædificatoria* (1452) de Leon Battista Alberti foi publicada em Florença em 1485, um ano após a edição *princeps* de Vitrúvio. Segundo Vitorino, “Vitrúvio foi conhecido por toda a Idade Média, como bem comprovam os manuscritos conservados, que atestam que o texto tenha sido copiado ininterruptamente a partir, pelo menos, do séc. IX”; Vitorino, “Sobre a História do Texto de Vitruvius,” 44.

necessidade de se alcançar a harmonia ou, como designava Alberti, a *concinnitas* – “a lei perfeita e principal da natureza”, na arte da construção.

Ainda que Vitrúvio considerasse a harmonia “uma ciência musical obscura e difícil, para aqueles que não são versados nas letras gregas”⁴³, ele dedicou todo o Capítulo 4 do Livro 3 do seu *De Architectura* a explicar sobre a harmonia musical e suas possíveis aplicações na construção de teatros, com base nos escritos de Aristóxeno de Tarento. Já para Alberti,

os números, graças aos quais se produz aquela *concinnitas* [harmonia, acordo, equilíbrio] de sons sumamente agradáveis ao ouvido, são os mesmos números que conseguem encher os olhos e o espírito com um admirável prazer. Por conseguinte, da música, que tem estudado exaustivamente tais números e também de objetos nos quais a natureza fornece evidências dignas de consideração sobre si mesma, são obtidas a totalidade das leis da delimitação.⁴⁴

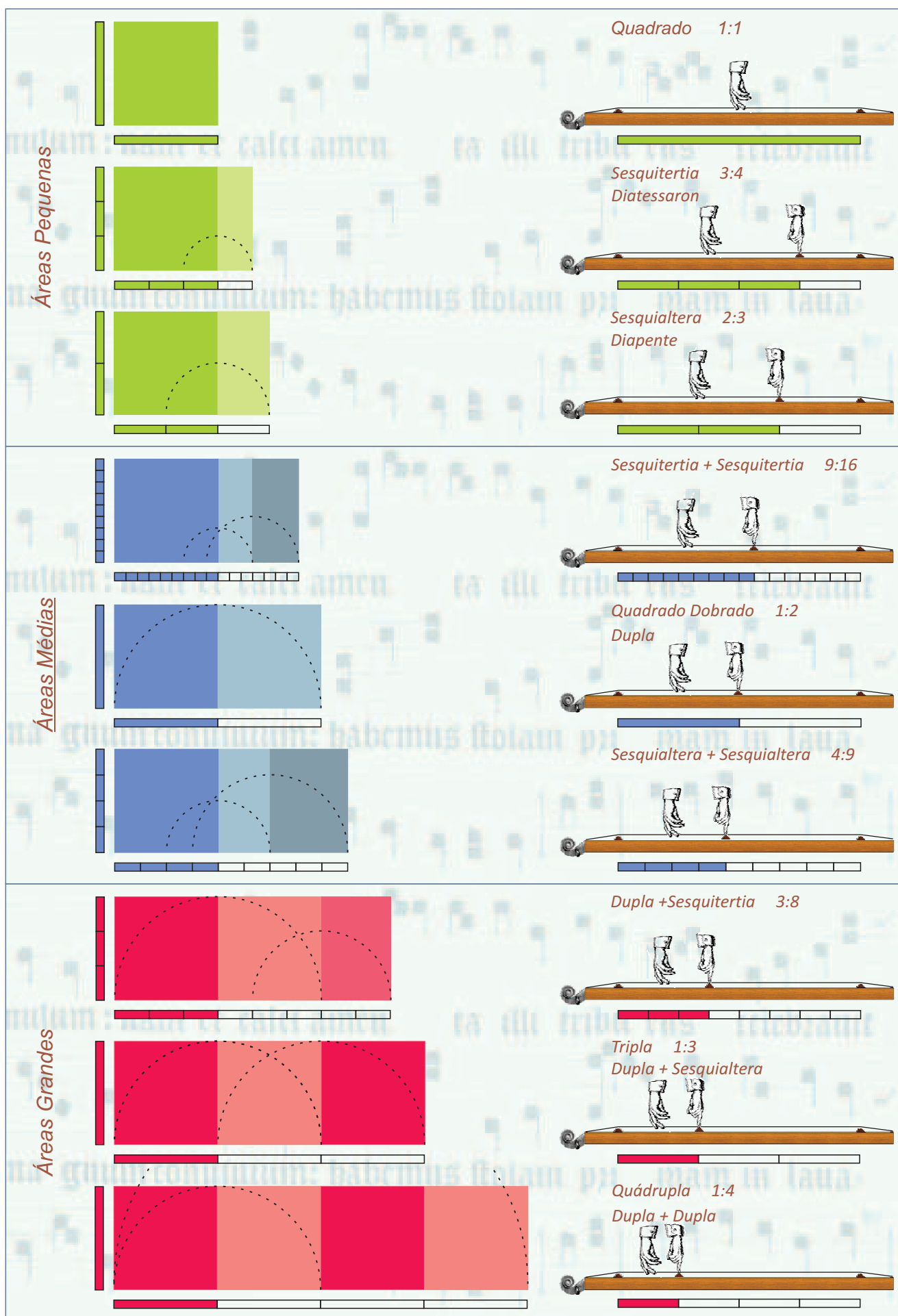
Assim, com base no “conjunto de números obtidos da relação entre cordas consonantes”⁴⁵, Alberti define a “harmoniosa correspondência entre as dimensões” que devem ser aplicadas na *delimitação* de áreas pequenas, médias e grandes, conforme os esquemas a seguir apresentados.⁴⁶

⁴³ Vitrúvio, *Tratado de Arquitetura*, Livro XI, cap.4, 252.

⁴⁴ Alberti, *De Re Aedificatoria*, Livro IX: cap. V.

⁴⁵ Alberti, *De Re Aedificatoria*, Livro IX: cap. VI. Na sequência, Albert nomeia as consonâncias: “*diapente*, também chamada *sesquialtera*; *diatessaron*, também chamada *sesquitercia*; depois *diapason*, que é uma *dupla*; *diapason diapente*, que é uma *tripla*; e *disdiapason*, que recebe o nome de *quádrupla*. A elas acrescentaram o *tonus*, que também era chamada *sesquioctavus*.

⁴⁶ Os esquemas aqui apresentados foram baseados no estudo realizado por Pintore, “Musical Symbolism in the Works of Leon Battista Alberti,” 65-66.



Da mesma forma que a arte e a arquitetura buscavam as relações musicais com o objetivo de alcançar a harmonia, “a lei perfeita e principal da natureza”, a alquimia, por seu turno, no tocante às proporções que o alquimista deveria dispor os dois Princípios – enxofre e mercúrio – para a realização da composição “que é nomeada pelos Sábios filósofos um santo casamento”⁴⁷, também deveria assegurar, em observância às leis da Natureza, “que o fixo não [fosse] superado pelo volátil, nem o volátil pelo fixo, assim nascendo, desta harmonia, um justo peso e uma mistura perfeita”⁴⁸.

Trata-se, aqui, como apontado no primeiro Capítulo, das dificuldades abordadas por Geber na sua obra *Summa Perfectionis*, sobre a condução da Grande Obra, especialmente no que se refere ao conhecimento da matéria prima e a verdadeira “mistura e proporção dos Elementos nos Mistos (...) que lhes dão forma e perfeição”⁴⁹.

Thomas Norton, em sua obra *The Ordinall of Alchimy*, escrita em 1477 e publicada pela primeira vez (em latim) na coletânea *Tripus Aureus*, editada por Michael Maier em 1618, em Frankfurt, afirmaria, com base no poema de Boécio, *Consolatio Philosophiæ* (*A Consolação da Filosofia*), que:

When Boetius said: *tu numeris elementa ligas*.
Joyne your Elements Musically.⁵⁰

(Quando Boécio disse: Tu [Deus] ligas os elementos com números.
Junte seus Elementos musicalmente.)

⁴⁷ *La Génération et Opération du Grand Œuvre*, 14

⁴⁸ Crassellame, “La Lumiere Sortant par Soi-Meme des Ténèbres,” 3ª Canção, estrofe IX.

⁴⁹ Geber, *La Somme de la Perfection*, 1: 49-56.

⁵⁰ Norton, “The Ordinall of Alchimy,” 60.

Não são raros os autores de tratados alquímicos que proclamam a alquimia como a Arte da Música, sendo o exemplo mais marcante o tratado *Atalanta Fugiens* de Michael Maier, composto por cinquenta emblemas acompanhados por epigramas, discursos explicativos e cinquenta respectivas fugas, onde o autor, já no “prefácio ao leitor”, destaca a “química” como a primeira entre as ciências intelectuais (óptica, pintura e música), pois, segundo o autor, entre a infinidade de arcanos guardados por Deus na natureza, “os segredos da *química* não são certamente os últimos, mas sim os primeiros e os mais preciosos após a busca das coisas divinas”⁵¹.

É interessante notar que o primeiro emblema apresentado em *Atalanta Fugiens*, cujo *motto* informa que “O vento o levou no seu ventre”⁵², em muito se assemelha a um detalhe da primeira iluminura que serve de abertura para o manuscrito *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour faire de l'Or* (figs. 44 a 46). Em resposta à indagação: “quem é que têm de ser levado pelo vento?”, Michael Maier, no *Discurso Explicativo* para esse emblema, responde que “*quimicamente* é o enxofre que é trazido no mercúrio, como atesta Lúlio no capítulo 32 do *Codicilo* e todos os demais [filósofos]”⁵³.

⁵¹ Maier, *Atalanta Fugiens*, 6-7.

⁵² “Portavit eum ventus in ventre suo.” Maier, *Atalanta Fugiens*, 13.

⁵³ Maier, *Atalanta Fugiens*, 14. Com referência ao cap. 32 do *Codicilo* de Lúlio, pode-se ler: “Portat illum ventus in ventre suo, hoc est sulphur portatur in argento vivo” (O vento o leva no seu ventre, isto é, o enxofre transportado no mercúrio); “Codicillus, seu Vade Mecum, aut Cantilena Raymundi Lulli”, 1: 890.

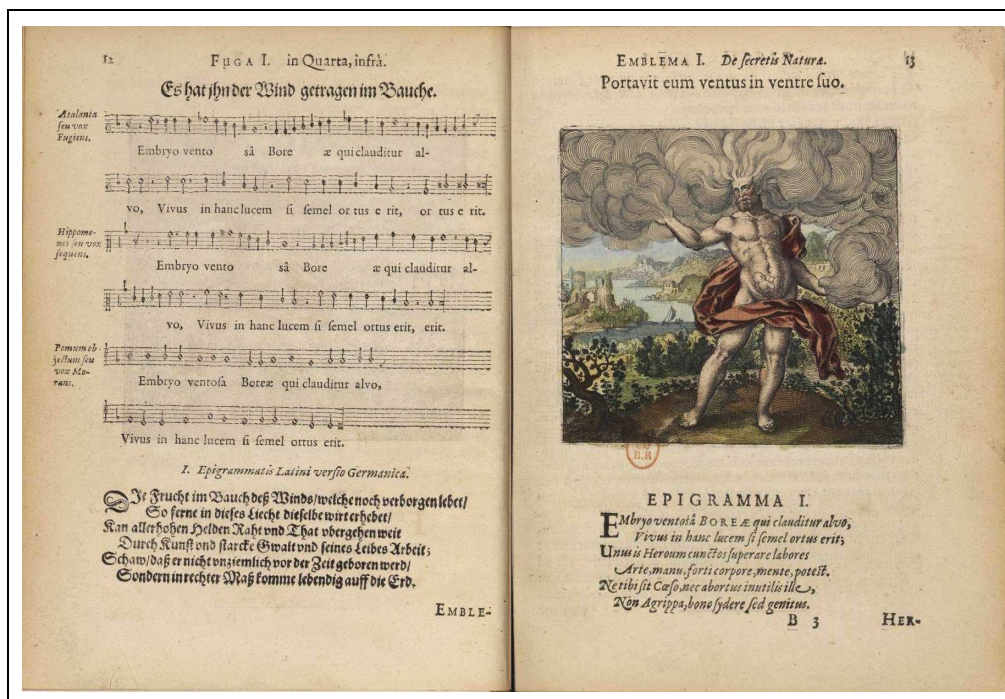


Fig.44

Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618 (Fuga e Emblema I).



Fig. 45

Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618 (Emblema I).



Fig. 46

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(1^a iluminura – 1^a série e detalhe).

Esse emblema de *Atalanta Fugiens* remete à *Tábua de Esmeralda* de Hermes Trismegisto que declara que: *O Sol é seu pai, a Lua é sua mãe, o vento o trouxe no seu ventre; a Terra é a sua nutriz*. Sobre essa passagem, Hortulanus, comentaria que:

Quando ambos [o Sol e a Lua] se recebem um ao outro na concepção da Pedra, esta é engendrada no seio do Vento (...) Sabe-se que o Vento é o ar, e o ar é vida, e a vida é a alma, que, como já foi dito antes, vivifica a Pedra. Assim, pois, é necessário que o Vento traga toda a Pedra e a transporte, gerando o Magistério. Disso se infere que a Pedra deva receber o alimento de sua nutriz, a Terra. Disse ainda o Filósofo: "a Terra é sua nutriz". Pois, como a criança que sem o alimento que recebe de sua mãe jamais cresceria, assim também a nossa Pedra jamais chegaria a existir sem a fermentação da Terra, e o fermento chama-se alimento. Deste modo, por conjunção do pai com a mãe se geram os filhos, semelhantes aos pais, e que, se são submetidos a um demorado cozimento, tornar-se-ão semelhantes à mãe e terão o peso do pai.

Quanto ao enigma de que falamos atrás – *A mãe que me engendrou foi engendrada por mim* – o autor anônimo observa que:

os Sábios sabem que o filho – mais velho que sua mãe – foi primeiramente engendrado pela influência dos astros, que desce imperceptivelmente do céu para a terra, a fim de engendrar esta mãe universal, que deve, depois, regenerá-lo no seu ventre virginal, para trazê-lo a luz e manifestar aos filhos da Ciência, esse filho que os astros do céu e os elementos engendraram por mútua cooperação.⁵⁴

Complementa ainda o autor anônimo que “é este o Espírito invisível e universal que o ar trás em seu ventre, para impregnar a terra da virtude seminal e prolífica de todas as coisas e da qual esta mesma terra é a matriz, e o ponto de encontro”⁵⁵.

Com relação à iluminura de *Splendor Solis*, tudo indica que Sebald Beham conhecia a obra *De Architectura* de Vitrúvio, pois chegou a realizar alguns estudos para uma provável edição ilustrada (*figs. 47 a 51*), podendo-se presumir que em suas obras, em particular aquelas que envolviam representações de espaços públicos e de edifícios, Sebald Beham estaria atento às “proporções e comensurabilidades”.

⁵⁴ *Revelation de la Parole Cachée*, 10-11.

⁵⁵ *Ibid.*, 11.

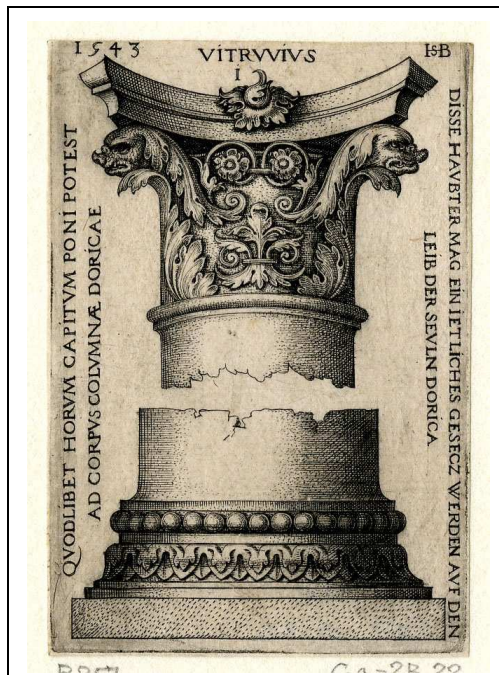


Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

Hans Sebald Beham, 4 estudos para capitel e base de colunas Dóricas, 1543-1545.

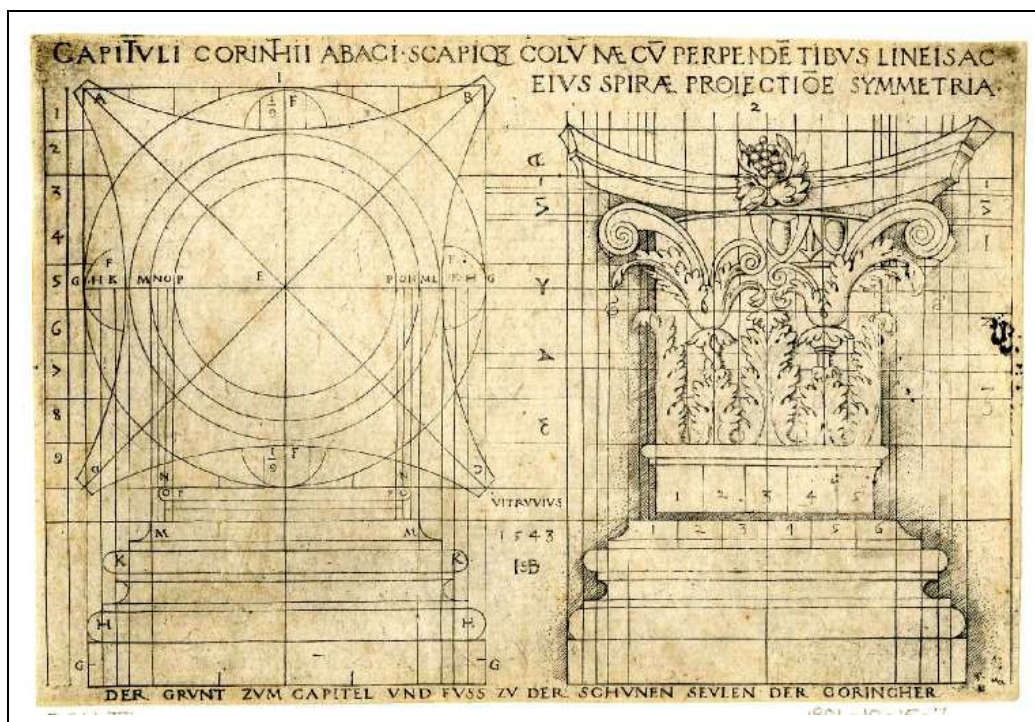


Fig. 51

Hans Sebald Beham, *Estudo para capitel e base de uma coluna Corinthia*, 1543.

Partindo dessa premissa, e com base na correspondência entre o “conjunto de números obtidos da relação entre cordas consonantes”⁵⁶, e a “harmoniosa correspondência entre as dimensões” desenvolvidas por Alberti, a análise da geometria construtiva da iluminura de *Splendor Solis*, apresentada a seguir (Pranchas 3 e 4), revela que a área interna do salão real está inserida em um “quadrado dobrado”, possivelmente indicando a adoção da relação geométrica de 1:2 por Sebald Beham, o que estaria, assim, em concordância com o que declara Basilio Valentin na VI Chave da sua obra *As Doze Chaves da Filosofia*: “o duplo homem ígneo [enxofre] deve se nutrir de um cisne branco [mercúrio]”⁵⁷ (vide detalhe fig. 52).

⁵⁶ Alberti, *De Re Aedificatoria*, Livro IX: cap. VI.

⁵⁷ Valentin, *Les Douze Clefs de La Philosophie*, 155.

Falando ainda sobre a união pelo vínculo conjugal (*dextrarum iunctio*) entre os dois princípios, enxofre e mercúrio, humanizados no Rei e na Rainha da Grande Obra, e a “disposição do justo peso”, Basilio Valentin informa que:

“eles [o duplo homem ígneo (enxofre) e o cisne branco (mercúrio)] se destruirão mutuamente e, de novo, retornarão à vida. E o ar das quatro partes do mundo ocupará três quartos do receptáculo fechado do homem ígneo, para que o canto do cisne possa ser ouvido e, do seu adeus, expressos os tons musicais.”⁵⁸

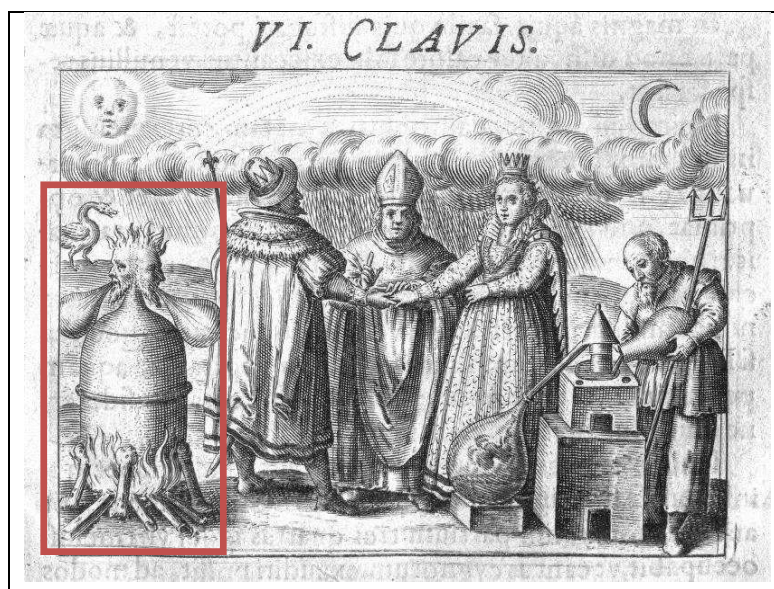
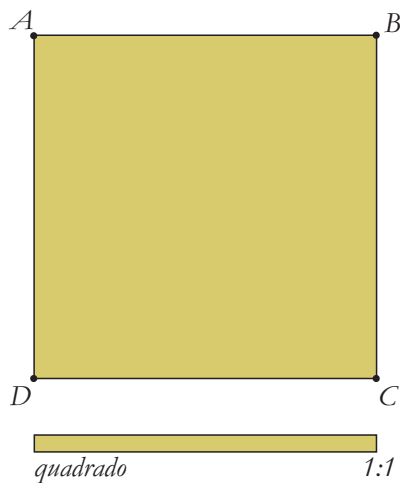


Fig. 52

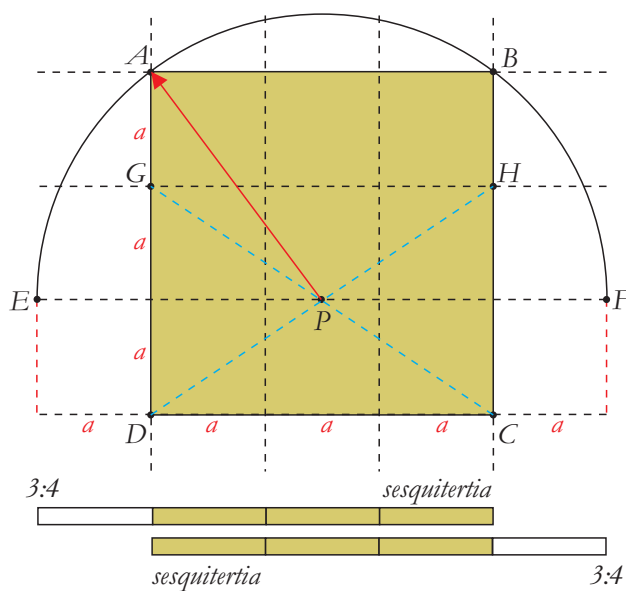
Basilio Valentino, “Practica cum duodecim clavibus”,
In *Tripus aureus*, Michael Maier, Francofurti, 1618.

⁵⁸ Ibid., 155.

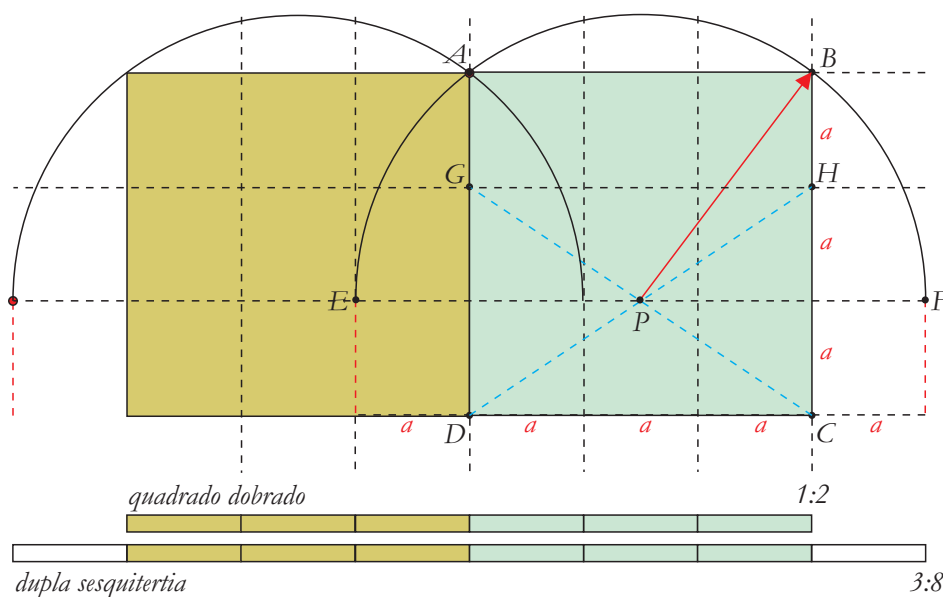
Análise da Geométrica Construtiva



1. Traça-se inicialmente um quadrado $ABCD$ qualquer.



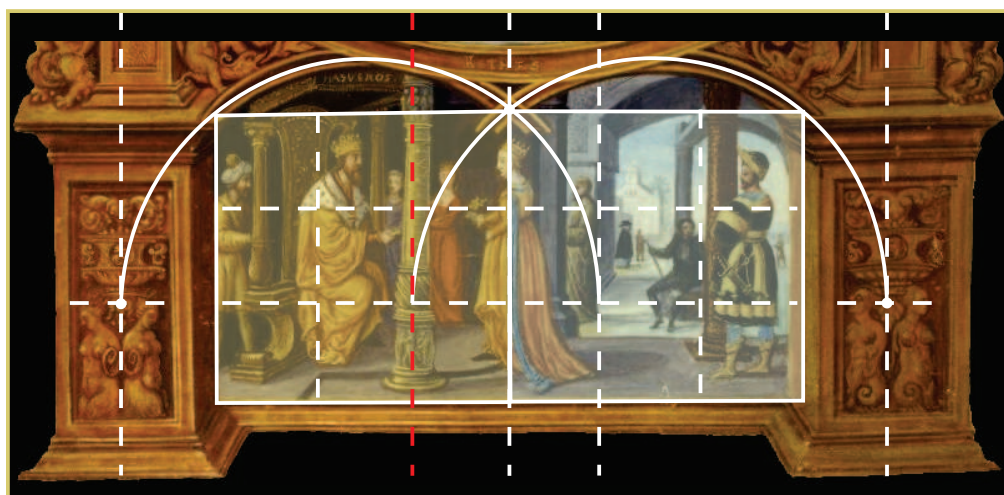
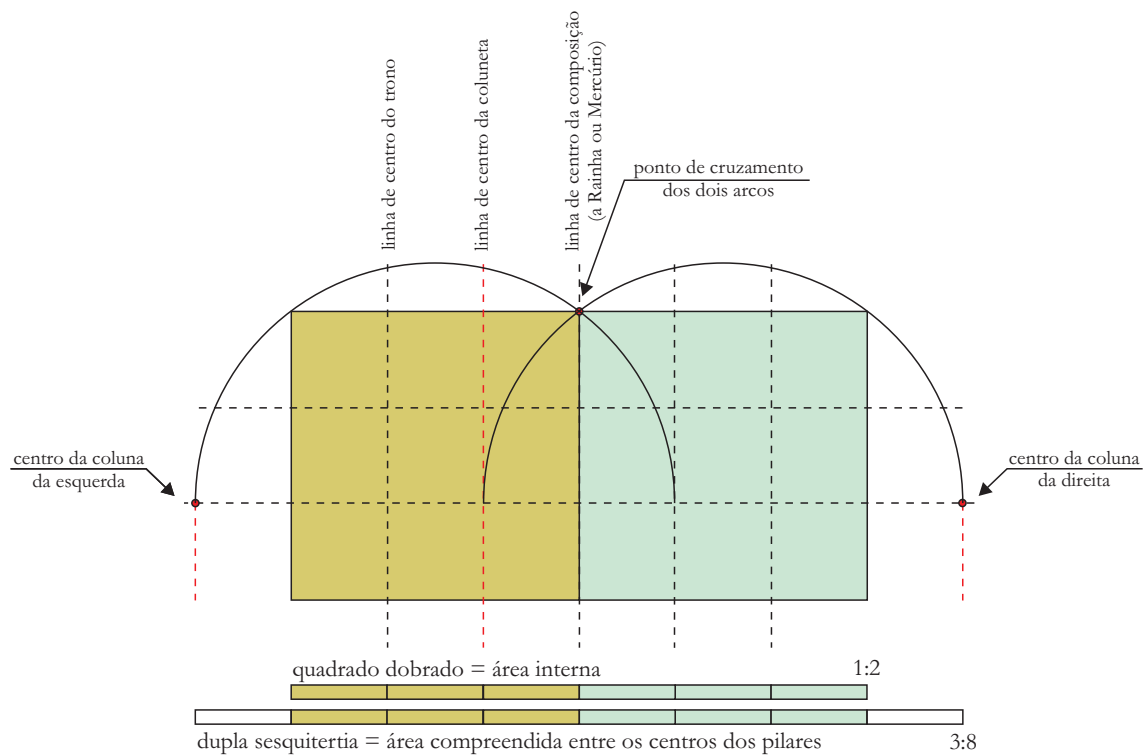
2. Divide-se o quadrado $ABCD$ em 3 partes iguais (a), tanto no sentido longitudinal quanto no sentido transversal.
3. Traça-se dois segmentos de reta CG e DH e no cruzamento de ambos os segmentos marca-se o ponto P .
4. Tomando como centro o ponto P e como raio o segmento PA , traça-se um arco de círculo que, tangenciando os pontos A e B , corte o segmento de reta EF .



5. Duplica-se o quadrado $ABCD$ e repete-se os passos 2, 3 e 4 descritos anteriormente para o novo quadrado.

Análise da Geométrica Construtiva

Linhas e Pontos Notáveis



Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582, Ms. Harley 3469, f. 13v (detalhe).

Cabe salientar ainda que a posição da coluneta na iluminura de *Splendor Solis* divide esta mesma área – quadrado dobrado – em intercolúnios de um terço e dois terços; o que estaria em concordância com a *Tabula Chemica* de Senior Zadith⁵⁹. Como faz notar Obrist, ao analisar a imagem constante no tratado de Zadith, a disposição dos dois princípios antagônicos, enxofre e mercúrio, “são em grande parte expressas através de combinações numéricas”⁶⁰. De fato, Senior, ao expor sobre a *Tabula Chemica* (fig. 53), informa que:

na outra parte da tábua, no alto, (...) tinha a imagem de um sol emitindo raios como a imagem de dois em um. No outro lado, outra imagem do sol com um raio descendente. Isso somava três, quer dizer, as duas luminárias e o raio de dois em um, e o raio de uma descendendo quase até o final da tábua e rodeando uma esfera negra dividida em seu contorno em dois terços e um terço.⁶¹



Fig. 53

Tabula Chemica de Senior Zadith (detalhe)

⁵⁹ Ibn Umail, *Kitāb al-mā' al-waraqī wa'l-ard an-najmīyah* (O Livro da Água Prateada e da Terra Estrelada). Esta obra foi publicada pela primeira vez, em latim, em 1660, no quinto volume da coletânea de tratados alquímicos *Theatrum Chemicum*, com o título *Senioris antiquissimi philosophi libellus*, 193-239, conhecida também como *Tabula Chemica* de Senior Zadith.

⁶⁰ Obrist, *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique*, 194.

⁶¹ Senior Zadith, “*Senioris antiquissimi philosophi libellus*,” 194.

Essa “combinação numérica” é também compartilhada por George Ripley, alquimista inglês e contemporâneo de Thomas Norton, que na sua obra *The Compound of Alchymy*, impressa em Londres por Thomas Orwin, em 1591, onde o autor, tratando da Conjunção, declara que:

como a Mulher tem 15 veias e o Homem apenas cinco, necessárias para o ato de geração, assim tu debes entender que na nossa Conjunção, o Homem, que é o nosso Sol, tem três partes de sua Água, e a Mulher nove, que são três em relação a ele. Então, o semelhante se unirá com seu semelhante e permanecerão juntos para sempre⁶²

No entanto, a tentativa de traçar graficamente a gênese da composição que serve de embasamento à iluminura de *Splendor Solis*, permite diferentes estrapolações geométricas e, conseqüentemente, diferentes interpretações, sendo que procuramos aqui iniciar a exploração de uma das possibilidades de análise dessa composição.

Com relação à disposição dos dois princípios antagônicos, ou seja, a obtenção e conjunção do enxofre e do mercúrio filosófais, passamos a analisar algumas das suas representações constantes do manuscrito *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*, em cuja composição da segunda iluminura, da primeira série – segundo o texto que acompanha esta iluminura – encontram compreendidos todos os “utensílios” necessários para o começo do magistério alquímico (*fig. 54*).

⁶² Ripley, “Les Douze Portes d'Alchimie,” 66. Relação de 3:1 entre o mercúrio e o enxofre.

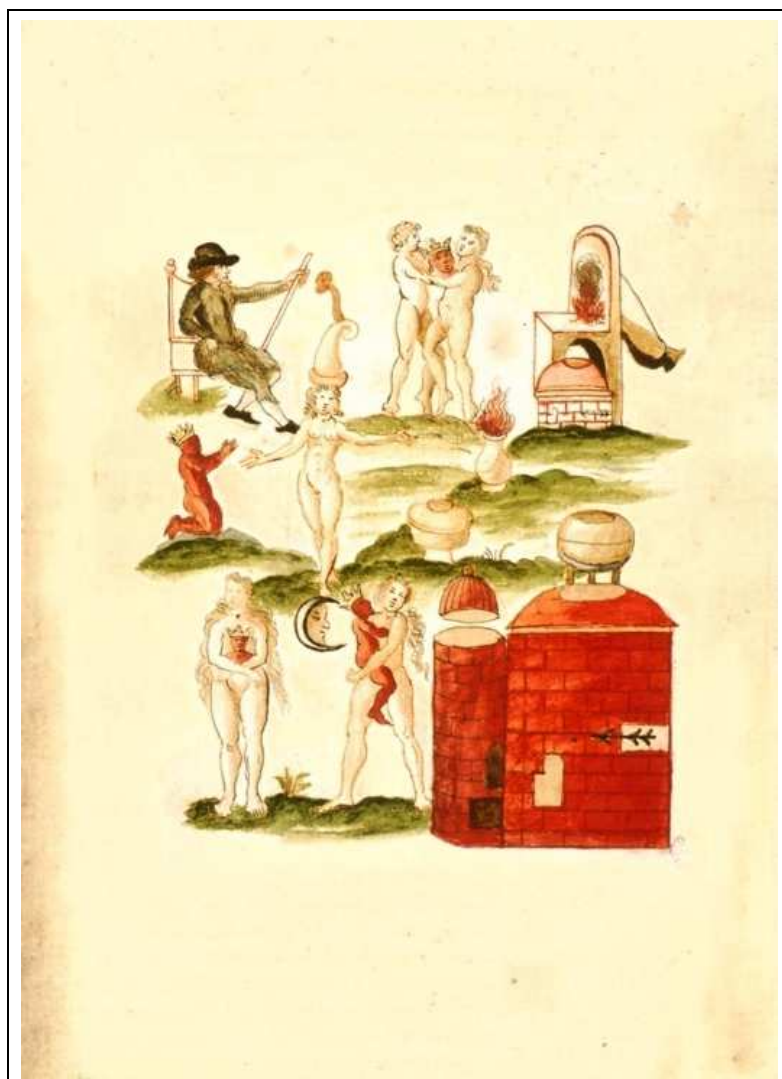


Fig. 54

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(2^a iluminura – 1^a série)

Na segunda figura estão apresentados todos os utensílios necessários para a realização do Magistério, e como se deve proceder para a conjunção dos dois espermas, assim como o meio de extrai-los segundo a natureza, o qual se faz por uma só via, em um mesmo tempo e com um mesmo fogo. Neste ponto, os filósofos o nomearam hermafrodita por ter em si as duas virtudes generativas que se amam mutuamente de tal sorte que eles são inseparáveis, o que é a verdadeira homogeneização filosofal, ou pelo menos o início da mesma, o que se faz pouco a pouco e com a necessária paciência exigida.¹

¹ *La Génération et Opération du Grand Œuvre*, 16.

Na análise desta iluminura, inverteremos o caminho natural de leitura, pois, como observa Dobbs, “as imagens alquímicas carregam uma forte semelhança com um dispositivo não-naturalista usado por pintores medievais para indicar a importância relativa de várias figuras em uma composição, dispondo a imagem mais importante na posição mais elevada”², levando o observador a “ler” a composição pictórica de baixo para cima numa atitude de ascensão. Dessa forma, e com o objetivo de facilitar a análise da imagem, a iluminura foi dividida em três seções: seção inferior; central; e superior (fig. 55).

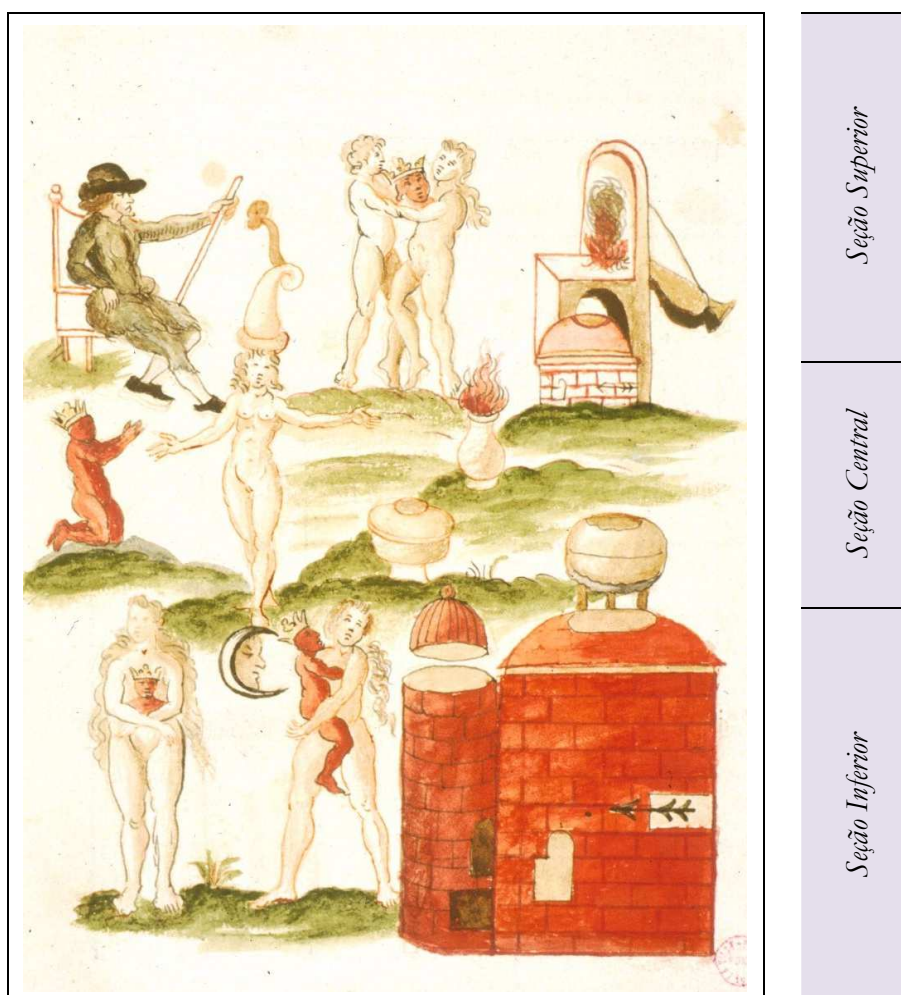


Fig. 55

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(2ª iluminura – 1ª série)

² Dobbs, *Alchemical Death & Resurrection*, 10.

Na seção inferior (fig. 56) pode-se observar a separação dos dois princípios – enxofre e mercúrio – a partir da “matéria própria e boa” obtida “sabiamente” pelo “artista [que] cavou tão profundamente a rocha”³, presente na primeira iluminura deste tratado alquímico (fig. 57), operação esta, realizada, conforme ilustrado, com o auxílio de um “forno de fusão” e de um utensílio denominado “marmita”⁴.

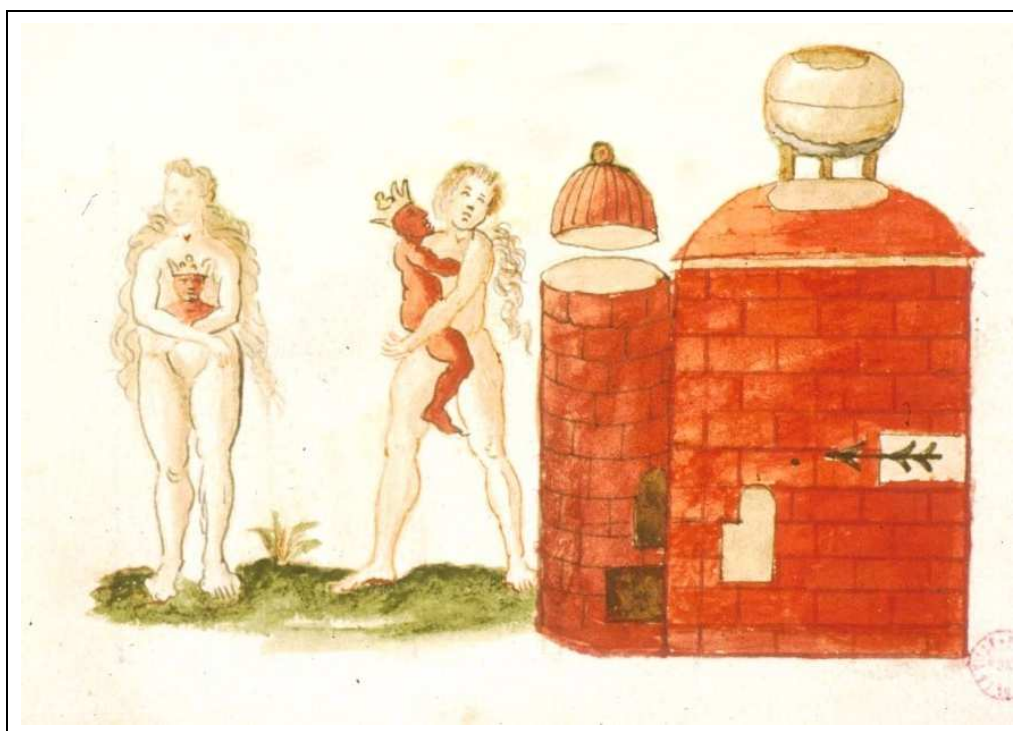


Fig. 56

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(2ª iluminura – 1ª série – Seção Inferior)

Seção Inferior

³ *La Génération et Opération du Grand Œuvre*, 14.

⁴ A denominação “marmita” para este utensílio, está indicada no manuscrito intitulado *Œuvre du Lyon Vert, de Jacques Le Tesson, em dialogue*, depositado na Bibliothèque Nationale de France sob o nº 14.943, p. 229, o qual não apresenta ilustrações, mas a descrição de algumas imagens, sendo que para a “figura 2” este utensílio está descrito como: “uma marmita com três pés”.



Fig. 57

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(1ª iluminura – 1ª série e detalhe)

Nessa composição (seção inferior) um detalhe vem chamar a nossa atenção – a postura dos braços da mulher que traz em seu ventre o menino coroado vermelho – que, a primeira vista, parece tratar-se de uma postura típica de uma gestante (vide fig. 58 – postura central).



Fig. 58

Três posturas típicas de braços durante a gravidez

Não obstante, o posicionamento dos membros superiores da “gestante” na iluminura do tratado *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l’Or*, apresenta os antebraços cruzados e não a típica posição de sustentação/proteção do ventre de uma gestante.

Assim, para o estabelecimento da sintaxe iconográfica desta imagem, expressa nas relações significantes das posições e dos gestos, conforme apontado no Capítulo 2, foram considerados três tipos básicos de gestos de dois braços: (1) cruzamento de braços; (2) de antebraços; e (3) de punhos; os quais exteriorizam, segundo Garnier, “uma forma de ser, de pensar e de agir marcadas pela contradição”⁵ (*figs. 59 a 62*). No entanto, ainda que os gestos e posições indiquem universalidade, considerou-se também o contexto em que a imagem está inserida.⁶

Nos exemplos apresentados (*fig. 62*), podemos ver, à esquerda, a imagem de Davos em um dos fólios da comédia de Terêncio, *Andria*, representando o desonesto, aquele que se esforça para confundir e enganar as pessoas, sendo representado com os *braços cruzados*, um gesto que denota uma atitude, segundo Garnier, típica do “enganador”; e, ao centro, o reitor de Paris – final do século XVI – Hugues Aubriot, é ilustrado nas *Crônicas* de Bernardo Gui, apresentando os *punhos cruzados*, uma alegoria, segundo ainda Garnier, à impotência de se defender das falsas acusações de heresia, que é fruto e fonte de pecado, porque contrária a verdade (lesa-majestade).⁷

⁵ Garnier, *Le Langage de l’Image au Moyen Âge*, 216.

⁶ Segundo Garnier, no estabelecimento da sintaxe iconográfica “deve-se estar atento contra o uso abusivo de textos para explicar uma imagem e, por outro lado, especificar as garantias que a escrita pode trazer para a sua leitura; Garnier, *Le Langage de l’Image au Moyen Âge*, 34.

⁷ Garnier, *Le Langage de l’Image au Moyen Âge*, 217 e 220.

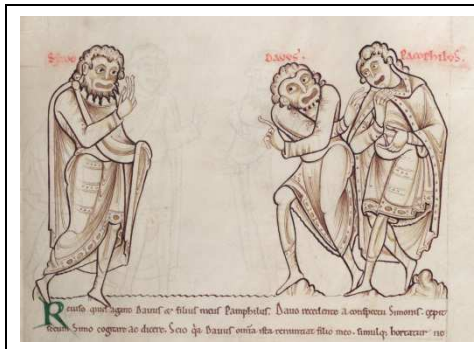


Fig. 59

Terêncio, *Andria*, ato III, cena 4,
1150, Oxford, Bodleian Library,
Ms. Auct. F2, 13, f. 16,



Fig. 60

Bernardus Guidonis, *Fleurs des Chroniques*, sec. XIV, Bibliothèque Municipale de Bensançon, Ms. 677.



Fig. 61

Santo Agostinho, *Œuvres*, sec.
XII, Bibliothèque Municipale de
Cambrai, Ms. 559, f. 73v.



Fig.62

Braços cruzados

Punhos cruzados

Antebraços cruzados

A imagem que apresenta os *antebraços cruzados*, à direita, é a representação alegórica da “mentira” ou, em última análise, do que é falso, constante do tratado *De mendacio* (Sobre a mentira), de santo Agostinho, pois, para o autor, a mentira é a contradição entre o pensamento e a palavra; “é pensar uma coisa que se sabe ou que se crê verdadeira e dizer outra, sabendo ser falsa”⁸. Uma outra imagem vem corroborar ainda com a representação alegórica da mentira, ou do que é falso. Trata-se de uma ilustração para o romance de cavalaria, o *Livre de Messire Lancelot du Lac*, onde, em um dos episódios que envolvem a falsa rainha Guinevere, esta está representada com os *antebraços cruzados* e as mãos em pronação, voltadas para dentro (*fig. 63*).⁹



Fig. 63

Livre de Messire Lancelot du Lac, sec. XV,
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Ms. 3479, f. 606.

⁸ Santo Agostinho, “Sur le Mensonge (De Mendacio),” 22: 4.

⁹ Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*, 217 e il, 177.

Assim, com base na sintaxe iconográfica dos *antebraços cruzados* (figs. 64 e 65), podemos inferir que na 2ª iluminura da 1ª série, seção inferior, esteja possivelmente sendo indicado ao leitor-observador, que apesar desta mulher representar, dentro deste contexto, a matriz geradora, ou o mineral, e ainda que ela apareça na seção superior sendo re-unida ao seu próprio embrião metálico, ela talvez deva ser entendida aqui como a *falsa matriz* ou “Mercúrio primeiro” e não como o Mercúrio filosofal que deverá ser unido ao Enxofre filosofal para dar início à formação do *hermafrodita* da Grande Obra, como veremos adiante, quando da análise da seção superior.

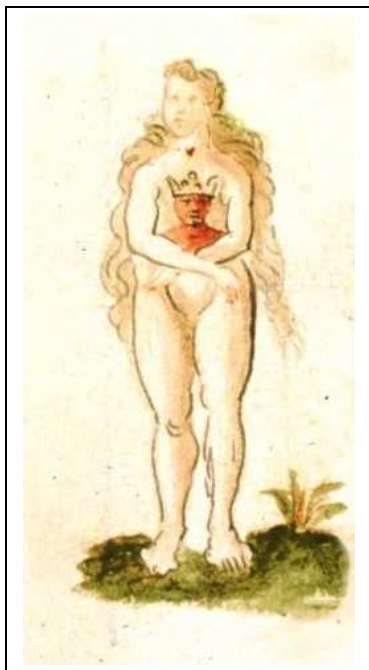


Fig. 64

La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Inferior - detalhe)



Fig. 65

A falsa rainha Guinevere

Como apontado no primeiro Capítulo, para Raimundo Lúlio “verdadeiramente, os metais não podem ser transmutados (...) senão depois de terem sido levados à sua primeira matéria”¹⁰, e o autor complementa:

precisarás primeiramente reduzir os metais a mercúrio não vulgar, isto é, não volátil, mas fixo: o mercúrio vulgar é cheio de frieza fleumática [mercúrio primeiro] e, portanto, [os metais] precisam ser reduzidos pelo mercúrio fixo [mercúrio Filosofal], mais quente, mais seco, dotado de qualidades contrárias às do mercúrio vulgar. Por isso aconselho-vos, meus amigos, que não obreis com o Sol e a Lua senão depois de os terdes reduzido à sua primeira matéria, enxofre e mercúrio Filosofais.¹¹

George Ripley, na sua obra *Compound of Alchymie*, falando sobre os “mênstruos” de Raimundo Lúlio, informa que há três mercúrios, “que são as chaves da nossa *Ciência*”, sendo “dois superficiais e o terceiro, essências de Sol e de Lua”¹²

Com base no texto de Lúlio, tudo indica que estaria aí, na seção inferior, indicado a obtenção do “mercúrio primeiro”, a *falsa matriz* do enxofre filosofal (o primeiro mercúrio superficial mencionado por Ripley), e que deve ser “reduzido” a mercúrio filosofal, corporal (o segundo mercúrio superficial representado na seção central da iluminura) e, segundo ainda Lúlio, de natureza mais quente, mais fixa e mais digerida. O terceiro mercúrio, o mercúrio essencial de que fala George Ripley, possivelmente está representado na seção superior da mesma iluminura, unido ao enxofre filosofal, ou seja, a disposição harmônica das essências de Sol e de Lua.

¹⁰ Lúlio, “Clavicula,” 295.

¹¹ Ibid., 295-296.

¹² Ripley, “The Compound of Alchymie,” 124.

Cabe salientar que, no motivo central da seção inferior, ainda que o menino vermelho coroado não se encontre mais no ventre da mulher, ela o carrega nos braços, possivelmente com o propósito de informar que, nesta primeira operação, o enxofre não está totalmente separado do mercúrio, sendo necessária uma segunda operação, mostrada na seção central, para separá-los por inteiro, ou seja, para a obtenção do enxofre e do mercúrio filosófais “superficiais” (fig. 66).



Fig. 66

La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Inferior - detalhe)

A seção central da iluminura em questão (fig. 67) apresenta o mercúrio filosófal, também designado, nesta fase, de *mercúrio estéril*¹³, obtido a partir do “primeiro mercúrio” através de reinteradas destilações ou purificações simbolizadas pelo vaso de gargalo estreito e curvo (retorta) – destinado à destilação – sobre a cabeça da mulher, do qual



¹³ “Mercúrio tomado abstratamente de seu enxofre; porque a fêmea, que representa o mercúrio, é sempre estéril sem a conjunção e a ação do macho, que representa o enxofre”; Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.v. “Mercure Stéril”.

sai uma serpente avermelhada que, segundo Pernety, simboliza o mercúrio, pois ele “é fluido como a água e serpenteia como ela [a serpente]”¹⁴. Esta serpente de cor avermelhada simboliza o mercúrio filosofal que, de acordo com Nostius, na obra *Turba dos Filósofos*, “é chamado *Bénibel*, porque toda a água é de cor púrpura e vermelhidão serpentina”¹⁵.



Fig. 67

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(2ª iluminura – 1ª série – Seção Central)

Seção Central



Completando esta composição, sob os pés da mulher surge uma Lua na fase minguante (considerando-se a porção visível no hemisfério norte), símbolo do mercúrio filosofal, tal e qual a Lua situada acima da cabeça de Ester na iluminura de *Splendor Solis*, e que sobrenada um córrego – uma possível alusão à fluidez que denota o sinuoso córrego que *serpenteia* pela

¹⁴ Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.v. “Serpent”.

¹⁵ “Tourbe de Philosophes ou l’Assemblée des Disciples de Pythagoras,” 33. *Bénibel*, segundo Salmon, “é o mercúrio hermético que deve ser cozido”; *Dictionnaire Hermétique*, s.v. “Benibel.”

encosta da montanha que os dois mineiros escavam (*figs. 68 e 69 - para uma visão mais ampla, vide fig. 10*).



Fig. 68

La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Central - detalhe)



Fig. 69

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*,
1582, British Library, London,
Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe)



Ainda com relação à seção central podemos observar, do lado esquerdo, o menino vermelho coroadado (enxofre filosofal, nesta seção representado totalmente separado do mercúrio) que, por sua postura, “suplica” por retornar à matriz – agora preparada (mercúrio filosofal) – pois, como explica Pernety, é ele “o grão fixo da matéria, o verdadeiro agente interno que agita, digere e cozinha sua própria matéria mercurial, na qual ele está contido”¹⁶; e, do lado direito, os utensílios necessários para o preparo do enxofre filosofal (*figs. 70 e 71*).

¹⁶ Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.v. “Soufre vrai des Philosophes”.



Fig. 70

Vaso destinado à digestão
La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Central - detalhe)



Fig. 71

Vaso destinado à calcinação
La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Central - detalhe)

Finalmente, na seção superior (fig. 72), está apresentada a “verdadeira homogeneização filosofal, ou pelo menos o início da mesma”, agora com a intervenção do alquimista que aguarda o resultado da conjunção dos dois espermas¹⁷, “que os filósofos nomearam *hermafrodita*”, operação “que se faz pouco a pouco e com a necessária paciência exigida”¹⁸. Observe que a postura do alquimista é semelhante à postura do guarda da sala de Assuero (figs. 73 e 74), cuja iconografia representa a “vigilância” necessária nesta fase inicial da conjunção, por meio do experiente manuseio do fole do forno, representado à direita da iluminura, para a obtenção do grau do fogo requerido.

¹⁷ “Esperma: é a semente dos indivíduos nos três reinos, animal, vegetal e mineral”. No reino mineral, “o esperma é o grão generativo e o princípio das coisas, e por isso os Filósofos deram o nome de esperma dos metais ao enxofre, e de semente ao mercúrio”. Por outro lado, quando os Filósofos falam sobre os *espermas* ou sobre o *esperma feminino* e *esperma masculino*, aludem sobre o enxofre filosofal e o mercúrio filosofal, respectivamente. Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, s.vv. “Sperme,” “Sperme Féminin,” “Sperme Masculin.” Cf. Testi, *Dizionario di Alchimia e di Chimica Antiquaria*; e Salmon, *Dictionnaire Hermétique*.

¹⁸ *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*, 16.

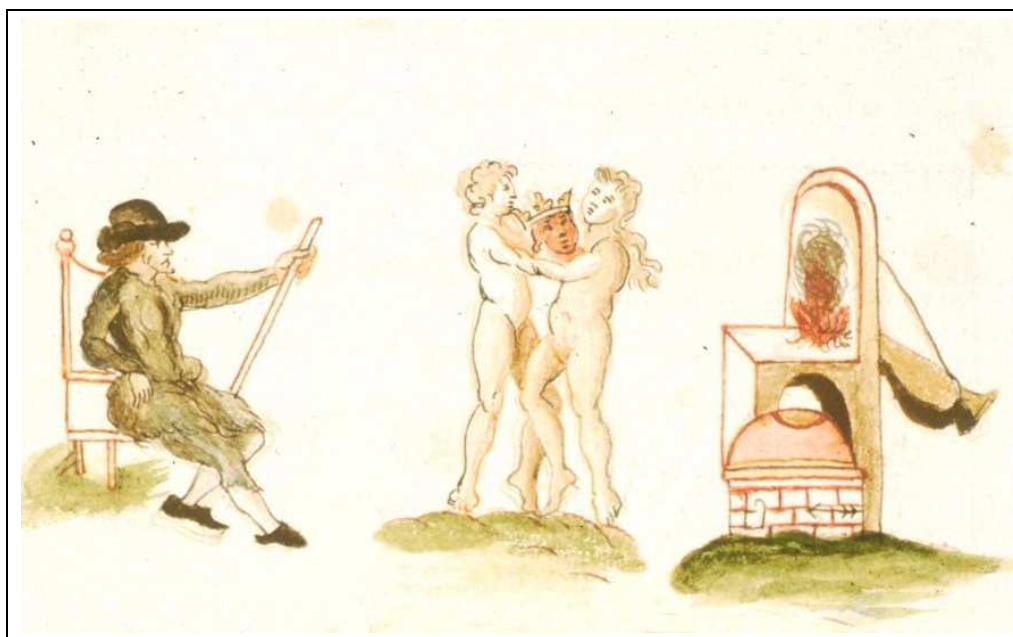


Fig. 72

La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or
(2^a iluminura – 1^a série – Seção Superior)

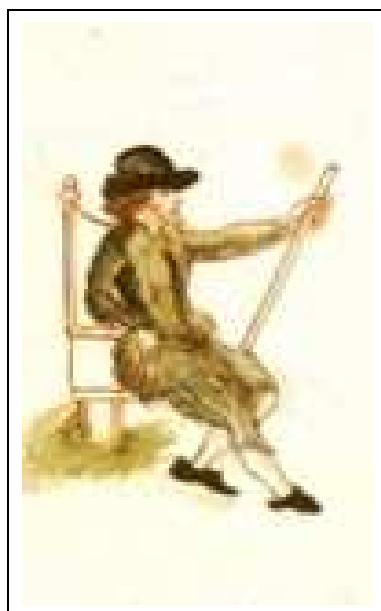


Fig. 73

La Génération et Opération
(2^a iluminura – 1^a série – Seção Superior - detalhe)

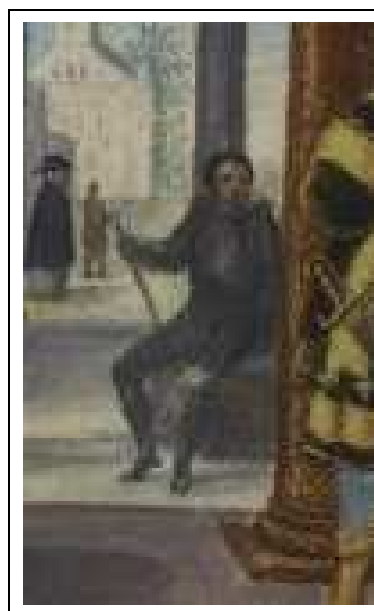


Fig. 74

Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582, British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe)

É interessante notar que nas três seções da iluminura, apenas na seção superior o alquimista está presente, o que concorda com o texto que adverte que a extração dos dois espermas, enxofre e mercúrio filosófais, se faz “segundo a natureza”; e a conjunção de ambos requer a intervenção paciente do “artista”.

Finalizando, o grupo central da seção superior representa, através das posições dos braços estendidos horizontalmente, o casamento, ou a conjunção entre o enxofre e o mercúrio filosófais, ou o terceiro mercúrio de George Ripley. Segundo Garnier, nas representações do casamento, “o marido expressa posse, oferecendo apoio ao pulso da mulher, e proteção afetiva pelo braço em torno do ombro”¹⁹, como pode ser observado em uma iluminura para o *Cântico dos Cânticos* representando a harmoniosa união de Cristo e da Igreja (figs. 75 a 77).



Fig. 75

Cristo e a Igreja, in *Cantica Canticorum*,
sec. XIII, Bibl. Mun. de Troyes,
Ms. 1869, f. 180.

¹⁹ Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*, 214-215



Fig. 76

La Génération et Opération
(2ª iluminura – 1ª série – Seção
Superior - detalhe)



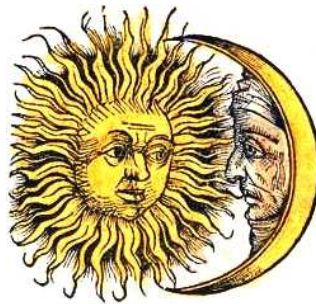
Fig. 77

Cristo e a Igreja, in *Cantica
Canticorum*, sec. XIII, Bibl. Mun.
de Troyes, Ms. 1869, f. 180.

Assim, poderíamos inferir que estaria, aí, representado um dos “mênstruos” de Raimundo Lúlio, o terceiro mercúrio “essencial” de George Ripley, que disposto em comunhão com o enxofre filosofal, participa em essência, ou seja, com a sua natureza mercurial.

Dessa forma, por meio do estudo das imagens alquímicas renascentistas, apresentado neste capítulo, procuramos acrescentar alguns princípios metodológicos centrados na esfera epistemológica, com o objetivo de auxiliar na articulação das três esferas de análise em história da ciência, buscando ampliar o entendimento desta forma singular de registro e transmissão do conhecimento, as imagens.

Considerações Finais



Considerações Finais

Durante o estudo de imagens alquímicas renascentistas, buscamos desenvolver, com base nas três esferas de análise em história da ciência, alguns princípios metodológicos situados na esfera epistemológica e, portanto, centrados nas relações entre imagem e texto, subsidiados pela análise sob a esfera contextual e a esfera historiográfica.

Para tanto, apresentou-se, inicialmente, uma teoria da matéria vigente no Renascimento – teoria do enxofre e mercúrio – com ênfase na obtenção e *disposição* da matéria prima, representadas através dos mais variados elementos pictográficos em substituição à linguagem escrita, tanto em manuscritos iluminados quanto nos livros impressos, levando o leitor-observador, ao contemplá-las, perscrutar os conhecimentos/segredos por elas expressos.

Para a análise dessa fase da arte alquímica, que trata das quatro dificuldades iniciais para o labor alquímico – a(s) matéria(s) de eleição para a obtenção dos dois Princípios (enxofre e mercúrio); a verdadeira proporção entre eles; a forma de misturá-los; e o grau de calor requerido – foram desenvolvidos então, alguns princípios metodológicos, apresentados no Capítulo 2, cujo aporte na esfera interna de análise de imagens/documentos, propiciou uma melhor compreensão do conhecimento alquímico.

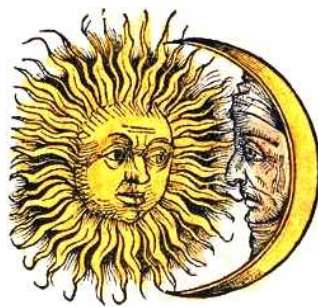
Esses princípios metodológicos visaram, no estudo das relações entre imagem e texto, caracterizar o menor ou maior grau de informações transmitidas pela imagem. Buscou-se ainda, por meio da aplicação desses princípios metodológicos, analisar a adoção de um modelo tripartido em alguns manuscritos

de cunho alquímico ilustrados, ou impressos a partir de 1550; verificar como se deu a readequação das imagens quando da passagem do manuscrito para o livro impresso e os problemas quanto à definição do tema principal; além de analisar a linguagem iconográfica portadora de um significado convencional e a descrição das informações subjacentes à narrativa apresentada na composição imagética.

Com o intuito de demonstrar a aplicação desses princípios metodológicos, foram selecionadas para análise, algumas imagens alquímicas renascentistas, em especial, aquelas que compõem obras que apresentam imagens organizadas em séries.

Dessa forma, ainda que cômicos de que outros princípios metodológicos, aqui não abordados, devem necessariamente ser desenvolvidos e agregados às três esferas de análise em história da ciência, neste trabalho pretendeu-se apresentar alguns princípios metodológicos de análise de imagens alquímicas renascentistas, procurando, assim, indicar algumas possibilidades de reflexão sobre a teoria do enxofre e mercúrio, expressas através das relações entre imagem e texto.

Bibliografia



BIBLIOGRAFIA

- Agricola, Georgius. *De Re Metallica*. Trad. inglesa da ed. de 1556, notas e comentários de L. H. Hoover & H. C. Hoover. New York: Dover, 1950.
- Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*. 2ª ed. Trad. Antonio de Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- _____. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 2007.
- Alcides, Sérgio. “Sob o Signo da Iconologia: Uma Exploração do Livro *Saturno e a Melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl.” *Topoi* (set. 2001): 131-173.
- Alfonso-Goldfarb, Ana M. “A história da química e a nova literatura de segredos.” In *XIV Reunião da Rede de Intercâmbios para História e Epistemologia das Ciências Químicas e Biológicas, 2004, São Paulo. Ambiente, natureza e cultura na perspectiva da história e da epistemologia da ciência: ciências naturais e suas interfaces. XIV Reunião da Rede de Intercâmbios para História e Epistemologia das Ciências Químicas e Biológicas. Anais (CDRom)*. São Paulo: Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004. p. 1-16
- _____. “A Parte e o Todo: Textos Alquímicos e Textos Herméticos.” In *Arte e Ciência: mito e razão*, org. Ajzenberg, Elza. São Paulo: Centro Mario Schenberg de Documentação ECA/USP, 2001.
- _____. “As Ciências e sua Inter-relação num Manuscrito Alquímico Árabe do Século IX.” In *História da Ciência: O Mapa do Conhecimento*, orgs. Ana M. Alfonso-Goldfarb & Carlos A. Maia, 41-52. Rio de Janeiro, São Paulo: Expressão e Cultura; Edusp, 1995.
- _____. “Centenário Simão Mathias: Documentos, Métodos e Identidade da História da Ciência.” *Circumscribere*, nº 4 (2008): 5-9, <http://revistas.pucsp.br/index.php/circumhc> (acessado em 20 de janeiro de 2009).

- _____. *Da Alquimia à Química: Um Estudo sobre a Passagem do Pensamento Mágico-Vitalista ao Mecanicismo*, 3ª ed. São Paulo: Landy, 2001.
- _____. "Hermeneutas E Hermetistas: A Díficil Pesquisa em Documentos da Hermética Árabe Medieval." In *Congreso Internacional Europa-América - Museos y Archivos para la Historia de la Ciencia*, coord. Celina A. Lértola Mendoza, 1-15. Buenos Aires: FEPAI, 2004.
- _____. *Livro do Tesouro de Alexandre. Um Estudo de Hermética Árabe na Oficina da História da Ciência*. Trad. portuguesa do original árabe de Safa A. A. C. Jubran & Ana Maria Alfonso-Goldfarb. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *O que é História da Ciência*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. "Questões sobre Hermética: Uma Reflexão Histórica sobre Algumas Raízes Pouco Conhecidas da Ciência Moderna." *Cultura Vozes* 88, nº 4 (jul.-ago. 1994): 13-20.
- _____. "The Establishment of Islamic Alchemy in the Iberian Peninsula." In *Alchemy Revisited: Proceedings of an International Congress at the University of Groningen, 17-19 April 1989*, ed. Z. R. W. M. Von Martels, 127-132. Leiden, E. J. Brill, 1990.
- _____. "Um Oscilante Processo de Transformações: A Perene Discussão sobre a Existência do Princípio Metalúrgico." In *Anais da XV Reunión Internacional Instituciones y Personalidades: Trayectoria Vital*, org. C. Lértola, 1-9. Buenos Aires: FEPAI, 2005.
- _____ & Maria H. R. Beltran. "La Hermética Divida: Reflejos del Hermetismo Árabe en los Hijos de Hermes del Renacimiento." In *Los hijos de Hermes*, org. F. J. Puerto Sarmiento, M. E. Alegre Pérez, M. Rey Bueno & M. López Pérez, 75-90. Madrid: Corona Borealis, 2001.
- _____ & _____, orgs. *O Laboratório, a Oficina e o Ateliê: A Arte de Fazer o Artificial*. São Paulo: Educ, Fapesp, Inep, Comped, 2002.
- _____ & Safa A. C. Jubran. "A Complexa Abordagem dos Cenários de Laboratório." In *O Laboratório, a Oficina e o Ateliê: A Arte de Fazer o Artificial*, org. Ana M. Alfonso-Goldfarb & Maria H. R. Beltran, 11-38. São Paulo: Educ, Fapesp, Inep, Comped, 2002.

- _____. & _____. "Listening to the Whispers of Matter Through Arabic Hermeticism: New Studies on the *Book of the Treasure of Alexander*." *Ambix* 55, nº 2 (jul. 2008): 99-121(123).
- Al-Hassan, Ahmad Y. "The Arabic Original of *Liber de Compositione Alchemiæ*." *Arabic Sciences and Philosophy* 14 (2004): 213-231.
- Alleau, René. "Splendor Solis: Étude Iconographique du Manuscrit de Berlin." In *La Toison d'Or ou La Fleur des Trésors*, Salomon Trismosin, 265-273. Paris: Retz, 1975.
- Altus. *La Alquimia y su Libro Mudo [Mutus Líber]: Primera Edició Íntegra de la Edición Original de La Rochelle, 1677*. Madrid: Luis Carcamo, 1981.
- _____. *Mutus Liber. Reproduction des 15 Planches en Couleur d'un Manuscrit du XVIII^{ème} Siècle*. Impressão fac-similar. Milan: Archè, 1978.
- Aristóteles. *Da Geração e da Corrupção*. Trad. Renata M. P. Cordeiro. São Paulo: Landy, 2001.
- _____. *Meteorologica*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1987.
- _____. *Météorologiques*. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- Arns, Dom Paulo Evaristo. *A Técnica do Livro Segundo São Jerônimo*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- Ashmole, Elias, ed. *Theatrum chemicum britannicum: containing severall poeticall pieces of our famous English philosophers, who have written the hermetique mysteries in their owne ancient language*. London: Printed by J. Grismond for Nath: Brooke, at the angel in Cornhill, 1652.
- Aurach, Georgio. *Prezioso Dono di Dio (1475)*. Roma: Mediterranee, 1983.
- Avicena. "De Congelatione et Conglutinatione Lapidum." In *Theatrum Chemicum*, vol. IV, 883-887. 1659. Reimpressão fac-similar, Torino: Bottega d'Erasmus, 1981.
- Barbiche, Bernard & Monique Chatenet, dir. *l'Édition des Textes Anciens: XVI^e – XVII^e Siècle*, 2^a ed. Paris: Inventaire Général-E.L.P., 1993.

- Barros, José C. D'A. "Por uma Historiografia Comparada da Arte: Uma Análise das Concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman." *Revista de História Comparada* 2, nº 2 (dez. 2008), http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf (acessado em 10 de junho de 2011).
- Barthes, Roland. "Rhétorique de l'Image." *Communications*, nº 4 (1964): 40-51.
- Baskins, Cristelle L. "Typology, Sexuality, and the Renaissance Esther." In *Sexuality & Gender in Early Modern Europe*, ed. James G. Turner, 31-53. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Baxandall, Michael. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Trad. Maria C. P. da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Padrões de Intenção. A Explicação Histórica dos Quadros*. Trad. Vera M. Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Beham, Hans Sebald. *Biblicæ historiæ artificiosissimè depictæ: Biblische Historien: figürlich fürgebildet*. Francoforti: Christianus Egenolphus, 1537.
- _____. *Das Kunst vnd Lere Büchlin*. Frankfurt: Christian Egenolff, 1552.
- _____. & Georgio Æmylio. *Biblicae Historiæ, magno artificio depictæ & utilitatis publicæ causa latinis epigrammatibus a Georgio Aemylio illustratæ*. Francoforti, Christianus Egenolphus, 1539.
- Beltran, Maria Helena Roxo. "Algumas Considerações sobre as Origens da Preparação de Ácido Nítrico." *Química Nova* 21, nº 4 (1998): 504-507,
- _____. "A Produção do Salitre 'Diante dos Olhos': Análise de Imagens em Tratados Renascentistas de Metalurgia." In *Centenário Simão Mathias: Documentos, Métodos e Identidade da História da Ciência: Seleção de Trabalhos*, org. Ana M. Alfonso-Goldfarb, José L. Goldfarb, Márcia H. M. Ferraz, & Sílvia Waisse, 225-236. São Paulo: PUC-SP, 2009.
- _____. "Farmácias e Ateliês: Vestígios de Conhecimentos sobre Matéria Médica em Receituários sobre as Artes Decorativas." In *Filosofia e História da Ciência no Cone Sul: 3º Encontro*, ed. R. A. Marins et al., 297-303. Campinas: AFHIC, 2004.

- _____. "História da Química e História da Arte." In *Centenário de Heinrich Rheinboldt: 1891-1991*, org. Paschoal Senise, 122-30. São Paulo: IQUSP, 1993.
- _____. *Imagens de Magia e de Ciência: Entre o Simbolismo e os Diagramas da Razão*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2000.
- _____. "Las Artes Decorativas y los Conocimientos sobre la Matéria." In *Las Ciencias Químicas y Biológicas a la Luz de sus Fuentes Históricas*, orgs. P. Aceves et al., 31-40. Mexico, DF: VAM, 2004.
- _____. "Matemática, Magia e Técnica: Algumas Concepções de John Dee." In *SBHC - 10 Anos. Anais do IV Seminário Nacional de História da Ciência e da Técnica*, org. José L. Goldfarb, 42-6. São Paulo: Anna Blume; Nova Stella; FAPEMIG, 1993.
- _____. "O Laboratório e o Ateliê." In *O Laboratório, a Oficina e o Ateliê: A Arte de Fazer o Artificial*, orgs. A. M. Alfonso-Goldfarb & Maria H. R. Beltran, 39-60. São Paulo: EDUC, Fapesp, Inep, Comped, 2002.
- _____. "Os Saberes Femininos em Imagens e Práticas Destilatórias." *Circumscribere* 1 (2006): 37-49, <http://revistas.pucsp.br/index.php/circumhc> (acessado em 10 de janeiro de 2009).
- _____. "Receitas, Experimentos e Segredos." In *O Saber Fazer e seus muitos Saberes: Experimentos, Experiências e Experimentações*, orgs. Ana Maria Alfonso-Goldfarb & Maria Helena Roxo Beltran, 65-91. São Paulo: Livraria da Física, EDUC, Fapesp, 2006.
- _____. "Receituários, Manuais e Tratados: Indícios sobre a Diferenciação das Práticas Artesanais." In *Anais do VII Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia e VII Reunião da Rede de Intercâmbios para a História e a Epistemologia das Ciências Químicas e Biológicas*, orgs. José. L. Goldfarb & Márcia. H. M. Ferraz. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Unesp, 2000.
- _____. "Rosários e Água de Rosas: Os Livros de Destilação e Algumas de suas Fontes Medievais." *Signum*, nº 3 (2001): 11-36.
- Berthelot, Marcelin. *Introduction a l'Étude de la Chimie des Anciens et du Moyen Age*. Paris: Georges Steinheil, 1889. Reimpressão fac-similar, Bruxelas: Culture et Civilisation, 1983.

- Biringuccio, Vannoccio. *The Pirotechnia of Vannoccio Biringuccio. The Classic Sixteenth-Century Treatise on Metals and Metallurgy*. Trad. inglesa e notas por C. S. Smith & M. T. Gnudi. Reimpressão fac-similar, New York: Dover, 1990.
- Blackburn, Bonnie J. "Music Theory and Musical Thinking after 1450." In *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, vol. III.1, ed. Reinhard Strohm & Bonnie J. Blackburn, 301-345. New York: Oxford University Press, 2001.
- Boécio. *A Consolação da Filosofia*. Trad. Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Bosi, Alfredo. "Imagem, Discurso." *Discurso* 5, nº 5 (1974): 65-85.
- Brandão, Antônio J. de S. "A Imagem nas Imagens: Leituras Iconológicas." *Revista Lumen et Virtus* 1, nº 2 (2010).
- _____. "O Gênero Emblemático." *TriceVersa* 2, nº 2 (nov. 2008 - abr. 2009): 4-17.
- Brandão, Carlos A. L. *Quid Tum?: O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- Braudel, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Trad. C. Braga & I. Canelas. Lisboa: Presença, 1972.
- Bromberg, Carla. *Vincenzo Galilei Contra o Número Sonoro*. São Paulo: EDUC; Livraria da Física; FAPESP, 2011.
- Brunschwig, Hieronymus. *Book of Distillation*. Trad. inglesa de L. Andrew, Londres c. 1530. Org. H. J. Abrahams. New York; London: Johnson Reprint Corporation, 1971.
- Burke, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Educs, 2004.
- _____. "História como Alegoria." *Estudos Avançados* 9, nº 25 (1995): 197-212.
- _____. "Problemas Causados por Gutenberg: A Explosão da Informação nos Primórdios da Europa Moderna". *Estudos Avançados* 16, nº 44 (jan.-abr. 2002): 173-85.
- Burucúa, José E. *História, Arte, Cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Butsch, Albert F. *Handbook of Renaissance Ornament*. New York: Dover, 1969.

- Calid. "Liber de Compositione Alchemiæ, quem edidit Morienus Romanus, Calid Regis Ægyptorum: quem Robertus Castrensis de Arabico in Latinum Transtulit." In *Bibliotheca Chemica Curiosa, seu Rerum ad Alchemiam Pertinentium Thesaurus Instructissimus*, ed. Johannis Jacobi Mangeti, vol 1, 509-519. 1702. Reimpressão, Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1976.
- _____. *Entretien du Roi Calid, et du Philosophe Morien sur le Magistere d'Hermès, Rapporté par Galip, Esclave de ce Roi*. Paris: Editions de l'Echelle, 1977.
- Campos, Jorge L. de. "Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: A Intencionalidade Histórica da Representação da Representação Espacial." *Sincronia* (2002), <http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring02.htm> (acessado em 21 de outubro de 2011).
- Cardoso, Ciro F. S. "Iconografia e História." *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura* 1 (1990): 9-17.
- Cassirer, Ernst. *Indivíduo e Cosmo na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Catalogue of the Prints and Etchings of Hans Sebald Beham, Painter, of Nuremberg, Citizen of Frankfort, 1500-1550*. London: Nosedá, 1877.
- Charbonneau-Lassay, L. *Estudios sobre Simbologia Cristiana*. Trad. Victoria Argimon. Barcelona: Ediciones de la Tradicion Unanime, 1983.
- Charles, David. "Simple Genesis and Prime Matter." In *Aristotle: On Generation and Corruption, Book I: Symposium Aristotelicum*, ed. Frans de Haas & Jaap Mansfeld, 151-169. New York: Oxford University Press, 2004.
- Chester, Robert de. Prefácio para "Liber de Compositione Alchemiæ, quem edidit Morienus Romanus, Caid Regis Ægyptorum: quem Robertus Castrensis de Arabico in Latinum Transtulit." In *Bibliotheca Chemica Curiosa, seu Rerum ad Alchemiam Pertinentium Thesaurus Instructissimus*, ed. Johannis Jacobi Mangeti, vol 1, 509-519. 1702. Reimpressão, Sala Bolognese: Arnaldo Forni, 1976.

- Crasselame. "La Lumiere Sortant par Soi-Meme dès Ténèbres: Poème sur la Composition de la Pierre des Philosophes, traduit de l'Italien, avec un Commentaire." In *Bibliothèque des philosophes chimiques. Nouvelle édition, Revûë, corrigée augmentée de plusieurs Philosophes, avec des Figures des Notes pour faciliter l'intelligence de leur Doctrine*, par M^r. J. M. D. R., vol. 3, 322-522. Paris: André Cailleau, 1741.
- Crisciani, Chiara. "Aspetti del Dibattito sull'Umido Radicale nella Cultura del Tardo Medioevo (Secoli XIII–XV)." In *Actes de la II Trobada Internacional d'Estudis sobre Arnau de Vilanova*, ed. Josep Perarnau, 333-80. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2005.
- _____. "The Conception of Alchemy as Expressed in the *Pretiosa Margarita Novella* of Petrus Bonus of Ferrara." *Ambix* 20, n° 3 (1973): 165-181.
- Crombie, A. C. "Science and Arts in the Renaissance: The Search for Truth and Certainty, Old and New." *History of Science* 18, n° 42 (dez. 1980): 233-46.
- Daly, Peter M. "Sixteenth-Century Emblems and Imprese as Indicators of Cultural Change." In *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, ed. Jon Whitman, 383-420. Leiden; Boston & Köln: Brill, 2000.
- Davis, Tenney L. "Pictorial Representations of Alchemical Theory." *Isis* 28, n° 1 (fev. 1938): 73-86.
- Dear, Peter. "Miracles, Experiments and the Ordinary Course of Nature." *Isis* 81, n° 4 (dez. 1990): 662-83.
- Debus, Allen G. "A Longa Revolução Química." *Ciência Hoje* 13, n° 77 (out.-nov. 1991): 34-43.
- _____. "Chemists, Physicians, and Changing Perspectives on the Scientific Revolution." *Isis* 89, n° 1 (mar. 1998): 66-81.
- _____. *El Hombre y la Naturaleza en el Renacimiento*. Trad. S. L. Rendón. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. New York: Dover, 1997.
- _____. *The French Paracelsians: The Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*. Cambridge; New York & Melbourne: Cambridge University Press, 1991.

- _____. "Mathematics and Nature in the Chemical Texts of the Renaissance." *Ambix* 15, nº 1 (fev. 1968): 1-28.
- d'Espagnet, Jean. *L'Œuvre Secret de la Philosophie d'Hermès*. Paris: E. P. Denoël, 1972.
- Dobbs, Betty J. T. *Alchemical Death & Resurrection: The significance of Alchemy in the Age of Newton*. Washington, DC: Smithsonian Institution Libraries, 1991.
- _____. *Les Fondements de l'Alchimie de Newton ou La Chasse au Lion Vert*. Trad. S. Girard. Paris: Guy Trédaniel; Editions De La Maisnie, 1981.
- Dubu, Jean. "Esther: Bible et Poésie Dramatique." *The French Review*, 64, nº 4 (mar. 1991): 607-620.
- Du-Clot, Joseph F. *La Sainte Bible Vengée des Attaques de l'Incrédulité*. Lyon: J. B. Pélagaud, 1846.
- Duveen, Denis. *Bibliotheca Alchemica e Chemica: an noted catalogue of printed books on alchemy, chemistry and cognate subjects in the library of Denis I. Duveen*. Utrech: Hes Publishers, 1986.
- _____. "Le Livre de la Très Sainte Trinité". *Ambix* 3, nº 1-2 (mai. 1948): 26-32.
- Eamon, William. *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. 3ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- _____. "Science and Popular Culture in Sixteenth Century Italy: the Professors of Secrets and Their Books." *The Sixteenth Century Journal* 4 (1985): 471-48.
- Eco, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. 2ª ed. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- Eliade, Mircea. *Cosmología y Alquimia Babilónicas*. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. *Ferreiros e Alquimistas*. Trad. R. C. de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- Elkins, James. *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Fabrizius, Johannes. *Alchimia: l'Arte Regia nel Simbolismo Medievale*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1997.

- Febvre, L; & M. J. Martin. *O Aparecimento do Livro*. Trad. F. M. L. Moretto; & G. M. Machado. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1992.
- Ferguson, John. *Bibliotheca Chemica: A Catalogue of the Alchemical, Chemical and Pharmaceutical Books in the Collection of the Late James Young of Kelly and Durris*. 2 Vols. Glasgow: James Maclehose and sons, 1906.
- Flamel, Nicolas. *Le Livre des Figures Hieroglyphiques*. Paris: Retz, 1977.
- Foriani, Alexandre. "Commentaires sur dix-sept figures attribués a Jean Conrad Barchusen." In *Cahiers de l'Hermetisme: Alchimie*, dirs. Antoine Faivre & Frédérick Tristan, 73-132. Paris: Albin Michel, 1978.
- Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Gareth, Roberts. *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*. London: The British Library, 1994.
- Garnier, François. *Le Langage de l'Image au Moyen Âge: Signification et Symbolique*. Paris: Le Léopard d'Or, 1982.
- Gastal, Susana. *Alegorias Urbanas: O Passado como Subterfúgio*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- Geber. *La Somme de la Perfection ou l'Abrégé du Magistère Parfait*. 2 vols. Paris: Guy Trédaniel, 1976.
- Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or, La: Ouvrage très ruineux et des plus chimérique et extravagant: Idée sortie de la cervelle creuse d'un échappé des petites maisons*. Edição fac-similar de um manuscrito ilustrado do início do século XVII (1620?), depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. Trad. F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Gluch, Sibylle. "The Craft's Use of Geometry in 16th c. Germany: A Means of Social Advancement? Albrecht Dürer & after." *Anistoriton Journal - Essays* 10, nº 3 (2007): 1-16, <http://www.anistor.gr> (acessado em 23 de fevereiro de 2010).
- Gombrich, Ernst H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

- Gonzáles de Zárate, Jesús M. "Los Hieroglyphica en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna." *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, nº 3 (1989), <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0343.html> (acessado em 20 de fevereiro de 2012).
- _____. "Análisis del Método Iconográfico." *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, nº 7 (1991), http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai07_conferencia.html (acessado em 20 de fevereiro de 2012).
- Hag, Syed Nomanul. *Names, Natures and Things: The Alchemist Jābir ibn Hayyān and his Kitāb al-Ahjár (Book of Stones)*. Dordrecht Netherlands, and Boston: Kluwer, 1994.
- Hall, Edwin. *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1994.
- Halleux, Robert. "La Nature et la Formation des Métaux selon Agricola et ses Contemporains." *Revue d'Histoire des Sciences* 27, nº 3 (jul. 1974): 211-22.
- _____. *Les Textes Alchimiques*. Turnhout, BEL: Brepols, 1979.
- Hartlaub, Gustav F. "Alchemic symbolism at the end of the Middle Ages." *Graphis* 7, nº 38 (1951): 450-457, 471.
- _____. "Arcana Artis: Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, nº 4 (1937): 289-324.
- _____. *Kunst und Magie: gesammelte Aufsätze*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag, 1991.
- Heckscher, Willian S. "Renaissance Emblems." *The Princeton University Library Chronicle* 15, nº 2 (1954): 55-68.
- Heym, Gerard. "Some Alchemical Picture Books." *Ambix* 1, nº 1 (mai. 1937): 69-75.
- Hoefer, Ferdinand. *Histoire de la Chimie*. 2^a ed. 2 vol. Paris: Firmin Didot frères, fils et cie, 1866-1869.
- Holmyard, Eric J. *Alchemy*. New York: Dover, 1990.

- _____, ed. *The Works of Geber*, 1928. Reedição da tradução inglesa de 1678 realizada por Richard Russel. Reimpressão fac-similar, Kila, MT: Kessinger Publishing, 1997.
- _____ & Desmond C. Mandeville, ed. *Avicennæ de Congelatione et Conglutinatione Lapidum: Being Sections of the Kitāb al-Šifāʾ*. Paris: Paul Geuthner, 1927.
- Hoyt, Anna C. "The Woodcuts of the Planets Formerly Attributed to Hans Sebald Beham." *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 52, nº 287 (feb. 1954): 2-10.
- Huizinga, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa; Rio de Janeiro: Ulisseia, s.d.
- _____. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Husson, Bernard. *Trois Textes Alchimiques Inédits du XVIIe Siècle*. Paris: Librairie de Médicis, 1979.
- Jensen, William B., ed. *The Leyden and Stockholm Papyri*. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, 2008.
- Joly, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- Jong, Helena M. E. *Michael Maier's Atalanta Fugiens: Sources of an Alchemical Book of Emblems*. York Beach, ME: Nicolas-Hays, 2002.
- Jung, Carl G. *Psicologia e Alquimia*, 2ª ed. São Paulo: Vozes, 1994.
- Karpinski, Caroline. "The Alchemist's Illustrator." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 19, nº 1 (summer, 1960): 8-14.
- King, Hugh R. "Aristotle Without *Prima Materia*." *Journal of the History of Ideas* 17, nº 3 (Jun. 1956): 370-389.
- Klein, Robert. *A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.
- Klossowski de Rola, Stanislas. *Alchimie: Florilège de l'Art Secret. Augmenté de La Fontaine de Amoureux de Science par Jehan de La Fontaine, 1413*. Pay-Bas: Seuil, 1974.
- _____. *The Golden Game: Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. London: Thames and Hudson, 1988.

- Kraus, Paul. *Jābir ibn Hayyān: Contribution à l'Histoire des Idées Scientifiques dans l'Islam: Jābir et la Science Grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- Kühn, H. "La Couleur dans la Peinture." *Les Cahiers CIBA*, n° 1 (1963): 3-36.
- Lambsprinck. *La Pierre Philosophale*. Milano: Archè, 1971.
- Lange, Erwin F. "Alchemy and the Sixteenth Century Metallurgist." *Ambix* 13, n° 2 (jun. 1965): 92-5.
- La pierre aqueuse de sagesse ou l'aquarium des sages*. Paris: La Table d'Émeraude, 1989).
- Le Tesson, Jacques. *L'Œuvre du Lion Vert par Jacques Le Tesson, Orfèvre à Honfleur*. Paris: Librairie de Médicis, 1978.
- _____. *L'oeuvre du Lion vert*. Genève: Arbre d'Or, 2008.
- _____. *La Obra del León Verde*. Trad. Núria García i Amat. Barcelona: Indigo, 1999.
- Leicht, Hermann. *História Universal da Arte*. Trad. Guttorm Hanssen. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- Lemain, Richard. "Dans l'Espagne Du XIIe Siècle: Les Traductions de l'Arabe au Latin." In *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*. 18e année. n° 4 (1963): 639-665.
- Le Trevisan, Bernard. "La Parole Délaisée." In *Œuvre Chymique de Bernard Le Trevisan*. Paris: Guy Trédaniel, 1976.
- _____. "Le Songe Verd: Véridique & Véritable, parce qu'il Contient Vérite." In *Bibliothèque des philosophes chimiques. Nouvelle édition, Revûë, corrigée augmentée de plusieurs Philosophes, avec des Figures des Notes pour faciliter l'intelligence de leur Doctrine, par M^r. J. M. D. R.*, vol. 2, 437-446. Paris: André Cailleau, 1740.
- Limojon de Saint-Didier. *Le Triomphe Hermetique, ou La Pierre Philosophale Victorieuse*. Paris: Denoël, 1971.
- Lippmann, Friedrich. *Engraving and Etching: A Handbook for the Use of Students and Print Collectors*. New York: Charles Scribner's Sons, 1906.
- _____. *The Seven Planets*. Trad. Florence Simmonds. London: International Chalcographical Society, 1895.

- Lorenzo Cadarso, Pedro L. "La Escritura y el Proceso Social." *Puertas a la Lectura*, nº 3 (dez. 1997): 37-41.
- Loewen, Andrea B. "Albert e Vitruvius." *Projeções* 19-20 (jan.-dez. 2001-2002): 37-46.
- Lúlio, Raimundo. "Clavicula Raymundi Lulli Maiorici, quæ & apertorium dicitur, in quæ ominia quæ in Opere Alchemia requiruntur, apertè declarantur." In *Theatrum Chemicum*, vol. III, 295-303. 1659. Reimpressão fac-similar, Torino: Bottega d'Erasmus, 1981.
- _____. "Codicillus, seu Vade Mecum, aut Cantilena Raymundi Lulli." In J. J. Mangeti, *Bibliotheca Chemica Curiosa*, vol. I, 880-911. Geneva: Chouet, G. de Tournes, Cramer, Perachon, Ritter & S. de Tournes, 1702. Reimpressão fac-similar. Bologna: Arnaldo Forni, 1976.
- Maddocks, Hilary. "Pictures for Aristocrats: The Manuscripts of the *Légende Dorée*." In *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from Middle Ages*, ed. Margaret M. Manion & Bernard J. Muir, 1-23. Chur, CH; Philadelphia: Harwood Academic Publishers; Sydney: Craftsman House, 1991.
- Maier, Michael. *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae Chymica*. Oppenheimii: Ex typographia Hieronymi Galleri, Sumptibus Job. Theodori de Bry, 1618.
- _____. *Atalanta Fugiens: An Edition of the Fugues, Emblems and Epigrams by Michael Maier*. Trad. Joscelyn Godwin. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1989.
- Mandosio, Jean-Marc & Carla Di Martino. "La 'Météorologie' d'Avicene (Kitāb al-Šifā' V) et sa Diffusion dans le Monde Latin." In *Wissen über Grenzen: Arabisches Wissen und Lateinisches Mittelalter*, ed. Andreas Speer & Lydia Gruyter, 406-424. Berlin; New York: De Gruyter, 2006.
- Martín González, J. J. "Iconografía de la Iconografía y de la Iconología." *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, nº 3 (1989), <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0334.html> (acessado em 20 de fevereiro de 2012).
- McGinnis, Jon. "A Penetrating Question in the History of Ideas: Space, Dimensionality and Interpenetration in the Thought of Avicenna." *Arabic Sciences and Philosophy* 16 (2006): 47-69.

- Merêa, Paulo. *Estudos de Direito Hispânico Medieval*. Vol. 1. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1952.
- Mieli, Aldo. "Vannoccio Biringuccio ed il Metodo Sperimentale". *Isis* 2, nº 1 (jun. 1914): 90-9.
- Minio-Paluello, Luigi. "Henri Aristippe, Guillaume de Moerbeke et les Traductions Latines Médiévales des 'Météorologiques' et du 'De Generatione et Corruptione' d'Aristote." *Revue Philosophique de Louvain* 45, nº 6-7 (1947): 206-235.
- Mitchell, W. J. T. "What is an Image?" *New Literary History* 15, nº 3 (1984): 503-537.
- Moore, Carey A. "On the Origim of the LXX Additions to the Book of Esther." *Journal of Biblical Literature* 92, nº 3 (set. 1973): 382-93.
- Moureau, Sébastien. "Questions of Methodology about Pseudo-Avicenna's De anima in arte alchemiae: Identification of a Latin Translation and Method of Edition." In *Chymia: Science and Nature in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Miguel López Pérez, Didier Kahn, & Mar Rey Bueno, 1-18. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Moxey, Keith. "Motivating History." *Art Bulletin* 77, nº 3 (1995): 392-401.
- Neiva, Eduardo. "Imagem, História e Semiótica." *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, nº 1 (1993): 11-30.
- _____. "Sob o Signo da História: Resposta a Meus Comentadores." *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, nº 1 (1993): 59-92.
- Neto, Liszt V. "Habitus e o Ponto de Inflexão de Panofsky: Teoria e Metodologia da História da Arte no Século XX." In *Anais do IV Encontro de História da Arte: A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*, cord. Marcelo Hilsdorf Marotta, 812-821. Campinas: IFCH; UNICAMP, 2008.
- Newman, William R. *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber: A Critical Edition, Translation and Study*. Leiden: E. J. Brill, 1991.
- Niepce, Léopold. *Les Bibliothèques Anciennes et Modernes de Lyon*. Lyon: Henri Georg, s.d.
- Norton, Thomas. "The Ordinall of Alchimy." In *Theatrum Chemicum Britannicum*, ed. Elias Ashmole, 1-106. 1652. Reimpressão fac-similar, Kila, MT: Kessinger Publishing, 1991.

- Obrist, Barbara. "Art et Nature dans l'Alchimie Médiévale." *Revue d'Histoire des Sciences* 49 n° 2-3 (1996):215-86.
- _____. ed. *Constantine of Pisa: The Book of the Secrets of Alchemy*. Leiden; New York: E. J. Brill, 1990.
- _____. *Les Débuts de l'Imagerie Alchimique (XIVe - Xve siècles)*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- _____. "Visualization in Medieval Alchemy." *HYLE* 9, n° 2 (2003): 131-70.
- _____. "Wind Diagrams and Medieval Cosmology." *Speculum* 72, n° 1 (jan. 1997): 33-84.
- Oliveira, Carla M. S. "Sobre o Olhar, a Arte e a História: Questões para o Historiador da Arte." *Sæculum* n° 21 (jul.-dez. 2009): 77-86.
- Otte, James K. Introdução para *Alfred of Sareshel's commentary on the Metheora of Aristotle: Critical Edition, Introduction, and Notes by James K. Otte*. Leiden; New York: E. J. Brill, 1987.
- Pagel, W.; & M. Winder. "The Higher Elements and Prime Matter in Renaissance Naturalism and in Paracelsus." *Ambix* 21, n° 2-3 (jul.-nov. 1974): 93-127.
- Panofsky, Dora & Erwin Panofsky. *A Caixa de Pandora: As transformações de um símbolo mítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Trad. O. B. de Souza. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64, n° 372 (mar. 1934): 117-119 e 122-127.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. 3º ed. Trad. Maria C. F. Kneese & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. "The Concept of Artistic Volition." *Critical Inquiry* 8, n° 1 (1981): 17-33.
- _____. *Vida y Arte de Alberto Durero*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Partington, R. James. *A Short History of Chemistry*. 3ª ed. London: Macmillan, 1965.
- _____. "Report of Discussion Upon Chemical and Alchemical Symbolism." *Ambix* 1, n° 1 (mai. 1937): 61-77.
- Passavant, Johann D. *Le Peintre-Graveur*. Vol. 4. Leipsic: Rudolph Weigel, 1863.

- Pereira, Michela. "Alchemy and Hermeticism: An Introduction to This Issue." *Early Science and Medicine* 5, n° 2 (2000): 115-20.
- _____. *The Alchemical Corpus Attributed to Raymond Lull*. London: Warburg Institute, 1989.
- Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire Mytho-Hermétique*. Paris: Bauche, 1758. Reimpressão fac-similar, Milan: Archè, 1980.
- _____. *Les fables Égyptiennes et Grecques Dévoilées & Réduites au même Principe avec une Explication des Hiéroglyphes et de La Guerre de Troye*. Paris: Delalain, 1786. Reimpressão fac-similar, Paris: La Table de Emeraude, 1982.
- Petrus Bonus. *Pretiosa Margarita Novella de Thesauro, ac Pretiosissimo Philosophorum Lapide*. Venice: Aldus, 1546.
- Philalèthe, Eyrénée. *L'Entrée Ouverte au Palais Fermé du Roi*. Paris: Retz, 1976.
- Pintore, Angela. "Musical Symbolism in the Works of Leon Battista Alberti." *Nexus Network Journal* 6, n° 2 (2004): 49-70.
- Plessner, Martin. "The Turba Philosophorum: A Preliminary Report on Three Cambridge MSS." *Ambix* 7, n° 3 (out. 1959): 159-63.
- Principe, Lawrence M. *The Secrets of Alchemy*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Rampling, Jennifer M. "Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources." *Ambix* 55, n° 3 (nov. 2008): 189-208.
- Read, Jan. "Some Alchemical Engravings." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 85, n° 499 (out. 1944): 239-245+247.
- Read, John. "Alchemy and Alchemists." *Folklore* 44, n° 3 (set. 1933): 251-78.
- _____. "Dürer Melancholia: An Alchemical Interpretation." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 87, n°512 (nov. 1945): 283-4.
- _____. *Prelude to Chemistry*. London: G. Bell and Sons, 1936.
- _____. *The Alchemist in Life: Literature and Art*. London: T. Nelson, 1947.
- _____. *Through Alchemy to Chemistry*. London: G. Bell and Sons, 1961.
- Revelation de la Parole Cachée par la Sagesse des Anciens ou Généalogie de la Mère du Mercure des Philosophes*. Paris: Arma Artis, 1978.

- Richardson, Kara. "Avicenna and Aquinas on Form and Generation." In *The Arabic, Hebrew and Latin Reception of Avicenna's Methaphysics*, ed. Dag Nikolaus & Amos Bertolacci, 251-274. Berlin; Boston: De Gruyter, 2012.
- Ricks, Stephen D. "Dexiosis and Dextrarum Iunctio: The Sacred Handclasp in the Classical and Early Christian World." *Farms Review* 18, nº1 (2006): 431-436.
- Ripa, Cesare. *Baroque and Rococó Pictorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*. New York: Dover, 1971.
- Ripley, George. "The Compound of Alchymie." In *Theatrum Chemicum Britannicum*, ed. Elias Ashmole, 107-193. 1652. Reimpressão fac-similar, Kila, MT: Kessinger Publishing, 1991.
- _____. "Les Douze Portes d'Alchimie." In *Œuvre Chymique de George Ripley*, 31-114. Paris: Guy Tredaniel, 1979.
- Romanini, Angiola M. & Marina Righetti, dir. *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Vol. 7. Rome:, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1996.
- Ruland, Martin. *Lexicon Alchemiæ sive Dictionarivm Alchemisticvm*. Frankfurt: Zachariah Palthenus, 1612. Reimpressão fac-similar, Hildesheim: Georg Olms, 1987.
- Salmon, Guillaume. *Dictionaire Hermétique contenant l'explication des termes, fables, énigmes, emblèmes et manière de parler des vrais Philosophes, accompagné de deux traitez singuliers & utiles aux Curieux de l'Art. Par un Amateur de la Science*. Paris: Laurent d'Houry, 1695. Edição fac-similar, Paris: Gutenberg Reprints, 1979.
- Sambrook, Pamela. *Laundry Bygones*. Ailesbury: Shire Publications, 2004.
- Santaella, Lucia. *O Que É Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. & Winfried Nöth. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- Santo Agostinho. "Sur le Mensonge (De Mendacio)." In *Œuvres Complètes de Saint Augustin évêque d'Hippone*, vol. 22, 4-41. Paris: Louis Vivès, 1870.
- Sarazin, Pierre. *Discours de l'Avent, ou l'on represente Jesus-Christ dans ses Grandeurs et dans sa Sainteté*. Vol. 2. Paris: chez George Josse, Guillaume Desprez, 1678.

- Schillebeeckx, E. "El Matrimonio, Realidade Terrena y Misterio de Salvación." *Lux Mundi*, nº 22 (1979): 244-252.
- Schoonheim, Pieter L. *Aristotle's Meteorology in the Arabico-Latin Tradition: A Critical Edition of the Texts, with Introduction and Indices*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000.
- Schwarz, Arturo. "Alchemy, Androgyny and Visual Artists." *Leonardo* 13, nº 1(Winter, 1980): 57-62.
- Sebastián, Santiago. *Emblemática e Historia Del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Senior Zadith. "Senioris antiquissimi philosophi libellus." In *Theatrum Chemicum*, vol. V, 193-239. 1660. Reimpressão fac-similar, Torino: Bottega d'Erasmus, 1981.
- Shayegan, Yegane. "The Transmission of Greek Philosophy to the Islamic Word." In *History of Islamic Philosophy*, vol. 1, ed. Seyyed H. Nasr & Oliver Leaman, 89-104. London e New York: Routledge, 1996.
- Sharratt, Peter. *Bernard Salomon: Illustrater Lyonnais*. Geneve: Droz, 2005.
- Sheppard, H. John. "A Survey of Alchemical and Hermetic Symbolism." *Ambix* 8, nº 1 (fev. 1960): 35-41.
- _____. "The Ouroboros and the Unity of Matter in Alchemy: A Study in Origins." *Ambix* 10, nº 2 (jun. 1962): 83-96.
- Singer, Hans W. *Stories of the German Artists*. London: Chatto and Windus, 1911.
- Smith, Pamela. H. "Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe." *Isis* 97, nº 1 (mar. 2006): 83-100.
- Sordet, Yann. *L'amour des Livres au Siècle des Lumières: Pierre Adamoli et ses Collections*. Paris: École des Chartes, 2001.
- Spina, Segismundo. *Introdução à Edótica: Crítica Textual*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.
- Stagni, Reno. "Imagens Alquímicas Renascentistas: Um Estudo Preliminar do Manuscrito *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or* (1620)." Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

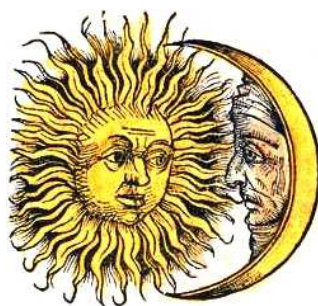
- _____ & Maria H. R. Beltran. "A Arte como Instrumento de Representação do Instrumental Técnico ao Longo dos Séculos XVI e XVII." In *IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade*. Curitiba: UTFPR, 2011.
- _____ & _____. "A Imagem Alquímica/Química dos Mineiros: Um Estudo Preliminar." *Circumscribere* 5 (2008): 27-38, <http://revistas.pucsp.br/index.php/circumhc> (acessado em 10 de janeiro de 2009).
- _____ & _____. "Construindo Representações da Natureza e das Artes: Imagens Emblemáticas e Conhecimentos." In *História da Ciência: Tópicos Atuais* 2, org. Maria H. R. Beltran, Fumikazu Saito, & Laís dos S. P. Trindade, 90-103. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2011.
- _____ & _____. "Imagens como Registros de Conhecimentos no Século XVI." In *História da Ciência: Tópicos Atuais*, org. Maria H. R. Beltran, Fumikazu Saito, & Laís dos S. P. Trindade, 137-147. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.
- Stapleton, H. E. & M. H. Husain. "Arabic Source of Zadiith's 'Tabula Chemica'." *Nature* 127 (jan.-jun. 1931): 926.
- Stavenhagen, Lee. "The Original Text of the Latin Morienus." *Ambix* 17, nº 1 (1970): 1-12.
- Stewart, Alison. "Sebald Beham & Barthel Beham." In *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, vol. 3, 505-508. NewYork: Grove, 1996.
- Stolcius, Daniel. *Viridarium Chymicum ou le Jardin Chimique*. Paris: Librairie de Médecis, 1975.
- _____ "Hortulus Hermeticus: Flosculis Philosophorum cupro incisis conformatus, & brevissimis versiculis explicatus; quo Chemie studiosi pro Philotheca uti, fessique Laboratoriorum ministri, recreari possint." In J. J. Mangeti, *Bibliotheca Chemica Curiosa*, vol.II, 895-901. Genevæ: Chouet, G. de Tournes, Cramer, Perachon, Ritter & S. de Tournes, 1702. Reimpressão fac-similar. Bologna: Arnaldo Forni, 1976.
- Takahashy, Hidemi. *Aristotelian Meteorology in Syriac: Barhebraeus, Butyrum Sapientiae, Books of Mineralogy and Meteorology*. Leiden: E. J. Brill, 2004.
- Taylor, Frank Sherwood. "A Pair of Alchemical Ivory Figures." *Ambix* 4, nº 1-2 (dez. 1949): 77-8.

- _____. *Los Alquimistas: Fundadores de la Química Moderna*. Trad. Angela Giral & Francisco Giral. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Taylor, Gail. "By the Book: Alchemy and the Laboratory Manual from Al-Rāsī to Libavius, 920-1597." *Interval(le)s* 2, n° 2 (2008): 859-870.
- Teixeira, Felipe C. "Aby Warburg e o Pós-vida das *Pathosformeln* Antigas." *História da Historiografia*, n° 5 (set. 2010): 134-147.
- Testi, Gino. *Dizionario di Alchimia e di Chimica Antiquaria: Paracelso*. Roma: Mediterranee, 1980.
- Thomas, Nicolas. "L'Alambic dans la Cuisine?" In *La Cuisine et la Table dans la France de la Fin du Moyen Âge, Contenus et Contenants du XIVe au XVIe Siècle*, Actes du colloque de Sens du 8 au 10 janvier 2004, org. F. Ravoire & A. Dietrich, 35-50. Caen: Publications du CRAHM, 2009.
- Thorndike, Lynn. *A History of Magic and Experimental Science During the First Thirteen Centuries of Our Era*. Vol. 2. New York, Columbia University Press, 1923.
- _____. "Alchemy During the First Half of the Sixteenth Century." *Ambix* 2, n° 1 (jun. 1938): 26-37.
- Tomás de Aquino. "De Lapide Philosophico." In *Theatrum Chemicum*, vol. III, 267-277. 1659. Reimpressão fac-similar, Torino: Bottega d'Erasmus, 1981.
- "Tourbe de Philosophes ou l'Assemblée des Disciples de Pythagoras, Appellée Code de Verité, La." In *Bibliothèque des philosophes chimiques. Nouvelle édition, Revûë, corrigée augmentée de plusieurs Philosophes, avec des Figures des Notes pour faciliter l'intelligence de leur Doctrine, par M^r. J. M. D. R.*, vol. 2, 1-55. Paris: André Cailleau, 1740.
- Trismosin, Salomon. *La Toison d'Or ou La Fleur des Trésors*. Paris: Retz, 1975.
- _____. *Splendor Solis: Reproduction de la Série Complète des 22 Figures em Couleurs d'un Manuscrit du XVI^e Siècle*. Milano: Archè, 1975.
- _____. "Splendor Solis." In *La Toison d'Or ou La Fleur des Trésors*, Salomon Trismosin, 187-232. Paris: Retz, 1975.
- Uhlig, Siegbert et al., eds. *Encyclopaedia Aethiopica*, Vol. 3. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007.

- Valentin, Basile. *Les Douze Clefs de la Philosophie*. Paris Minuit, 1971.
- Valois, Nicolas. *Los Cinco Libros o la Llave del Secreto de los Secretos*. Barcelona: Índigo, 1996.
- van Lennep, Jacques. *Alchimie: Contribution à l'Histoire de l'Art Alchimique*, 2ª ed. Bruxelas: Crédit Communal de Belgique, 1985.
- _____. *Arte y Alquimia: Estudio de la Iconografía Hermética y de sus Influencias*. Trad. A. Pérez. Madrid: Nacional, 1978.
- van Straten, Roelof. *An Introduction to Iconography*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1994.
- Vasari, Giorgio. *Vita de' Piú Eccellenti Pittori Scultori e Architetti*. Siena: Pazzini Carli, 1792.
- Viano, Cristina. "Aristote et l'Alchimie Grecque: La Transmutation et Le Modèle Aristotélicien entre Théorie et Pratique." *Rev. Hist. Sci.* 49, nº 2-3 (1996): 189-213.
- Vitorino, Júlio C. "Sobre a História do Texto de Vitruvius." *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 11, nº 12 (dez. 2004): 33-50.
- Vitruvius. *Tratado de Arquitetura*. Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Völlnagel, Jörg. "Harley MS. 3469: Splendor Solis or Splendour of the Sun: A German Alchemical Manuscript." *Electronic British Library Journal* (2011), <http://www.bl.uk/ebj/2011articles/pdf/ebjarticle82011.pdf> (acessado em 20 de fevereiro de 2012).
- Voltaire. *La Bible enfin Expliquée par Plusieurs Aumôniers de S. M. L. R. D. P.* In *Œuvres Complètes de Voltaire*, Vol. 3. Paris: Armand-Aubree, 1830.
- vom HOFF, Caspar H. *O Pequeno Livro sobre a Arte: Tratado de Alquimia do sec. XVI*. Trad. Cristina Diamantino. Lisboa: Edições 70, 1990.
- von Franz, Marie-Louise. *Alquimia*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- Voss, Karen-Claire "The Hieroglyphs Theme in the Images of the Rosarium Philosophorum." In *Alchemy Revisited*. ed. Z. R. W. M. von Martels, 145-53. Leiden: E. J. Brill, 1990.
- Walt, Ivete L. C., Maria N. Fonseca & Maria Z. Cury. *Palavra e Imagem: Leituras Cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- Warlick, M. E. "The Domestic Alchemist: Women as Housewives in Alchemical Emblems." In *Emblems and Alchemy*, ed. Alison Adams and Stanton J. Linden, 25-47. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 1998.
- Werner, Alfred. Introdução para *Handbook of Renaissance Ornament*. New York: Dover, 1969.
- Willard, Thomas. "The Metamorphoses of Metals: Ovid and the Alchemists." In *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Alison Keith & Stephen Rupp, 151-163. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007.
- Wind, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos: Estudos sobre a Arte Humanista*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997.
- Wittkower, Rudolf. "La Proporción Armónica en la Arquitectura del Renacimiento." In *Historia de La Arquitectura: Antología Crítica*, ed. Luciano Patetta, 190-192. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- Wood, Rega & Michael Weisberg. "Interpreting Aristotle on mixture: problems about elemental composition from Philoponus to Cooper." *Studies in History and Philosophy of Science*, n° 35 (2004): 681-706.
- Yates, Frances A. *Ensayos Reunidos, II. Renacimiento y Reforma: La Contribución Italiana*. Trad. T. Segovia & A. Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Trad. Y. S. de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O Iluminismo Rosa Cruz*. São Paulo: Pensamento, 1983.

Relação de Figuras



RELAÇÃO DE FIGURAS

Capítulo 2

Fig. 1 e 2 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.31.

Fonte : SMB-digital.

<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).

Fig. 3 e 4 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.31 (imagem modificada).

Fonte : SMB-digital (imagem original).

<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).

Fig. 5 *The Holkham Bible* (1320-1330). The British Library, Add. Ms. 47682, f. 15v. (detalhe)

Fonte : Posner Memorial Collection.

<http://posner.library.cmu.edu/Posner> (acessado em fevereiro de 2013).

Fig. 6 *Cristo e a Virgem lavando*.

Fonte : Iohannes de Montevilla, *Itinerarius*, 1488, in *Dragon* 8, (dez. 1995): 13.

Figs. 7 e 8 Retábulo de Steiermark, c. 1518-1522 (detalhes)

Fonte : Institut für Realienkunde

<http://tarvos.imareal.oeaw.ac.at> (acessado em fevereiro de 2013).

Fig. 9 Michael Maier, *Atalanta Fugiens* (Oppenheimii: Hieronymi Galleri, 1618), Emblema III.

Fonte : BnF. Gallica. Bibliothèque Numérique.

<http://gallica.bnf.fr/> (acessado em dezembro de 2011).

Fig. 10 Johann Daniel Mylius, *Philosophia Reformata* (Francofurt: Lucan Iennis, 1622).

Fonte : Stanislas Klossowski de Rola, *The Golden Game*, 172.

Fig. 11 Alciato, *Emblematum liber* (Augsburg: Heinrich Steyner, 1531), [C7r]. (pictura 'In Astrologos')

Fonte : Glasgow University Emblem Website - Alciato at Glasgow.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (acessado em outubro de 2007).

Fig12 Alciato, *Emblematum liber* (Paris: Wechel, 1534), 57. (pictura 'In Astrologos')

Fonte : Glasgow University Emblem Website - Alciato at Glasgow.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (acessado em outubro de 2007).

Fig. 13 Alciato, *Emblematum liber* (Augsburg: Heinrich Steyner, 1531), [C7r].

Fonte : Glasgow University Emblem Website - Alciato at Glasgow.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (acessado em outubro de 2007).

Fig. 14 Alciato, *Emblematum liber* (Paris: Wechel, 1534), 57.

Fonte : Glasgow University Emblem Website - Alciato at Glasgow.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (acessado em outubro de 2007).

Prancha 1

a. Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.31.

Fonte : SMB-digital.

<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).

b. Salomon Trismosin, *Vellus. Aureum vellus, oder Guldin Schatz und Kunstammer* (Rorschach: 'gedruckt in des F. Gottshausz S. Gallen Reichshoff' Leonhard Straub, 1598-99), 43. (exemplar colorido a mão)

Fonte : BSB – Bayerische StaatsBibliothek digital.

<http://www.bsb-muenchen-digital.de/> (acessado em agosto de 2012).

c. Salomon Trismosin, *Aurei Velleris oder der güldin Schatz und Kunstammer*. Tractatus III (s.l.: s.ed., 1600), 59.

Fonte : e-rara.

www.e-rara.ch (acessado em agosto de 2012).

d. Salomon Trismosin, *La Toison d'Or ou La Fleur des Thresors*.

Fonte : Salomon Trismosin, *La Toison d'Or ou La Fleur des Trésors* (Paris: Retz, 1975), p. 112.

- e. Salomon Trismosin, *La Toison d'Or ou La Fleur d'Or ou La Fleur des Thresors* (Paris: Charles Sevestre, 1612), p. 112. (exemplar colorido a mão)
- Fonte : Research Library. The Getty Research Institute.
- <http://www.archive.org/> (acessado em outubro de 2012).
- f. Salomon Trismosin, *Aureum Vellus Oder Guldin Schatz und Kunst-Kammer* (Hamburg: Christian Liebezeit, 1708), 201. (exemplar colorido a mão)
- Fonte : Eidolons Alchemie.
- <http://www.hermetik.ch/> (acessado em agosto de 2007).
- g. Salomon Trismosin, *Aureum Vellus Oder Guldin Schatz und Kunst-Kammer* (Hamburg: Christian Liebezeit, 1708), 201.
- Fonte : BSB – Bayerische StaatsBibliothek digital.
- <http://www.bsb-muenchen-digital.de/> (acessado em agosto de 2012).

Capítulo 3

- Figs. 1 e 2 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (1ª iluminura – 1ª série).
- Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 14-15; 14-15 (tradução).
- Fig. 3 *Le mariage de la Vierge*. Bibliothèque de Bordeaux. Ms 1780 Bordeaux – f.40v.
- Fonte : Banque Numérique du Savoir d'Aquitaine: Manuscrits Médiévaux.
- <http://manuscrits-drac.bnsa.aquitaine.fr> (acessado em abril de 2011).
- Fig. 4 Moeda Romana: ANNIA FAVSTINA AVG. 221, Roma. Denarius. Rev. CONCORDIA.
- Fonte : Ancient Coin Search Engine.
- www.acsearch.info (acessado em setembro de 2012).
- Fig. 5 Moeda Romana: VESPASIANO. 69-71. Roma. Denarius. Ver. FIDES PVBLI.
- Fonte : Ancient Coin Search Engine.
- www.acsearch.info (acessado em setembro de 2012).

- Fig. 6 Sarcófago com cenas da vida de um oficial militar romano. Concordia. Mármore. Sec. II. Mântua, Palácio Ducal.
- Fonte : The Database of Ancient Art.
<http://ancientrome.ru/> (acessado em setembro de 2012).
- Figs. 7 *Alchemica*, Cambridge, Library of Trinity College, Ms. 0-8.24, sec. XV.
- Fonte : Jacques van Lennep, *Alchimie: Contribution à l'Histoire de l'Art Alchimique*, 2ª ed. (Bruxelas: Crédit Communal de Belgique, 1985), 87, fig. 80.
- Fig. 8 Basilio Valentino, "Practica cum duodecim clavibus." In *Tripus aureus*, Michael Maier (Francofurti, 1618).
- Fonte : Imaginer Croire Savoir: Les Douze Clefs de Philosophie.
<http://herve.delboy.perso.sfr.fr/> (acessado em maio de 2010).
- Fig. 9 Georgius Aurach, *Pretiosissimum Donum Dei*, 1475. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Ms. 975, sec. XVII, f 12.
- Fonte : Imaginer Croire Savoir: Pretiosissimum Donum Dei.
<http://herve.delboy.perso.sfr.fr/> (acessado em abril de 2010).
- Figs. 10 e 11 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582. British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v e 13v (detalhe).
- Fonte : The British Library.
<http://www.bl.uk/> (acessado em maio de 2011).
- Fig. 12 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.11v (detalhe e detalhe ampliado).
- Fonte : SMB-digital.
<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 13 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1577. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. All.113, f.15v. (detalhe e detalhe ampliado).
- Fonte : .Patrimoine Éditions
<http://patrimoine-editions.com/> (acessado em agosto de 2012).
- Fig. 14 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1580. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Ms Germ. f. 42. (detalhe e detalhe ampliado).
- Fonte : Eidolons Alchimie.
<http://www.hermetik.ch/> (acessado em agosto de 2007).

- Fig. 15 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582. British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe e detalhe ampliado).
- Fonte : The British Library.
- <http://www.bl.uk/> (acessado em maio de 2011).
- Fig. 16 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1584. Universitätsbibliothek Kassel, 2º Ms. chem. 21, f. 79r. (detalhe).
- Fonte : Universitätsbibliothek Kassel.
- <http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/> (acessado em setembro de 2011).
- Fig. 17 Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas - Sol*, gravura, 1531 (detalhe).
- Fonte : Zeno.org – Meine Bibliothek
- <http://www.zeno.org/> (acessado em abril de 2012).
- Fig. 18 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.21.
- Fonte : SMB-digital.
- <http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 19 Hans Sebald Beham, *O Carro de Saturno*, desenho, s.d.
- Fonte : C. & J. Goodfriends: Drawing and Prints.
- <http://www.drawingsandprints.com/> (acessado em julho de 2012).
- Fig. 20 Hans Sebald Beham, *Procissão triunfal das Crianças*, gravura, s.d.
- Fonte : C. & J. Goodfriends: Drawing and Prints.
- <http://www.drawingsandprints.com/> (acessado em julho de 2012).
- Fig. 21 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f. 26 (detalhe).
- Fonte : SMB-digital.
- <http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 22 Hans Sebald Beham, inicial “I” da oficina do impressor Johann Petreius, 1529.
- Fonte : Albert F. Butsch, *Handbook of Renaissance Ornament* (New York: Dover, 1969), plate 208.

- Fig. 23 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, (detalhe).
Fonte : SMB-digital.
<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 24 Hans Sebald Beham, *Nessus e Dejanira*, gravura, s.d.
Fonte : The British Museum.
<http://www.britishmuseum.org/> (acessado em maio de 2012).
- Fig. 25 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.14v (detalhe).
Fonte : SMB-digital.
<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 26 Hans Sebald Beham, *A Fonte da Juventude*, gravura, s.d. Musée national de la Renaissance, Ecouen.
Fonte : Art.Com.
<http://www.art.com/> (acessado em setembro de 2012).
- Fig. 27 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.11v (detalhe).
Fonte : SMB-digital.
<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 28 Hans Sebald Beham, *Davi vendo Batsheva no banho*, gravura, 1531. Musée du Louvre, Paris.
Fonte : Art.Com.
<http://www.art.com/> (acessado em setembro de 2012).
- Fig. 29 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, f.13 (detalhe).
Fonte : SMB-digital.
<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 30 Hans Sebald Beham, *Biblicæ Historiæ* (Frankfurt am Main, 1539).
Fonte : Hans Sebald Beham & Georgius Æmilius, *Biblicæ Historiæ*, (Frankfurt am Main: Christian Egenolff, 1539).

- Fig. 31 Abisag e Davi, com Batsabé, Solomão e Natã. *Bíblia de Utrecht*, Museum Meermannno-Koninklijke Bibliotheek, Ms. Den Haag, MMW, 10 A 18-19, ca 1435 (detalhe).
- Fonte : Museum Meermannno-Koninklijke Bibliotheek.
- <http://collecties.meermannno.nl/> (acessado em janeiro de 2011).
- Fig. 32 Abisag e Davi. *Bíblia de William of Devon*, British Library, Ms. Royal 1 D I, sec. XIII (detalhe).
- Fonte : The British Library.
- <http://www.bl.uk/> (acessado em janeiro de 2011).
- Fig. 33 Abisag diante de Davi. *Great Bible*, British Library, Royal 1 E IX f. 79, sec. XV (detalhe).
- Fonte : The British Library.
- <http://www.bl.uk/> (acessado em janeiro de 2011).
- Fig. 34 Abisag diante de Davi, desenho para a decoração de uma capela, Escola emiliana, Itália, sec. XVI. (detalhe).
- Fonte : Artvalue.
- <http://www.artvalue.com/> (acessado em setembro de 2012).
- Fig. 35 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1582. British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe original e detalhe modificado).
- Fonte : The British Library.
- <http://www.bl.uk/> (acessado em maio de 2011).
- Fig. 36 Fra Filippo Lippi, *Ester diante do Rei Asuero*, 1470-1475. Museu do Louvre, Paris.
- Fonte : Web Gallery of Art.
- <http://www.wga.hu> (acessado em fevereiro de 2013).
- Fig. 37 Os dois dragões.
- Fonte : Nicolas Flamel, *Le Livre des Figures Hieroglifiques* (Paris: Retz, 1977) 103, fig. 2.
- Fig. 38 Kylix com figuras vermelhas (Atenas, 430 aec.), Altes Museum - Antikensammlung, Berlin (detalhe).
- Fonte : Commons Wikimedia.
- <http://commons.wikimedia.org/> (acessado em dezembro de 2011).

- Fig. 39 Livro de Horas: *Anunciação*. Paris, sec. XV. Bibl. Sainte-Geneviève, Ms 2713, f.13. (detalhe).
- Fonte : Marginal Matters.
- <http://employees.oneonta.edu/> (acessado em dezembro de 2011).
- Fig. 40 Don Simone Camaldolese, *Anunciação*. Inicial “M” do Antifonário de Santa Maria Del Carmine, Florence, Ms 572, f.147.
- Fonte : 1st-Art-Galery.com.
- <http://www.1st-art-gallery.com> (acessado em dezembro de 2011).
- Fig. 41 Fra Filippo Lippi, *Anunciação*, sec. XV.
- Fonte : The Metropolitan Museum of Art.
- <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/110001343> (acessado em março de 2012).
- Fig. 42 Rafaelo Sanzio, *Adão e Eva*, 1509-11. Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican.
- Fonte : Draw Paint Print.
- <http://drawpaintprint.tumblr.com/> (acessado em setembro de 2012).
- Fig. 43 Hans Sebald Beham, *Adão e Eva*, gravura, 1545.
- Fonte : The British Museum.
- <http://www.britishmuseum.org/> (acessado em dezembro de 2011).
- Figs. 44 e 45 Michael Maier, *Atalanta Fugiens* (Oppenheimii: Hieronymi Galleri, 1618), Fuga, Emblema e Epigrama I; e Emblema I.
- Fonte : BnF. Gallica. Bibliothèque Numérique.
- <http://gallica.bnf.fr/> (acessado em dezembro de 2011).
- Fig. 46 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (1ª iluminura – 1ª série; e detalhe).
- Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 14.
- Figs. 47 a 50 Hans Sebald Beham, 4 estudos para capitel e base de colunas Dóricas, 1543-45.
- Fonte The British Museum.
- <http://www.britishmuseum.org> (acessado em dezembro de 2011).

- Fig. 51 Hans Sebald Beham, estudo para capitel e base de uma coluna Corinthian, 1543.
- Fonte The British Museum.
<http://www.britishmuseum.org> (acessado em dezembro de 2011).
- Fig. 52 Basilio Valentino, “Practica cum duodecim clavibus”, In *Tripus aureus*, Michael Maier (Francofurti, 1618).
- Fonte : Imaginer Croire Savoir: Les Douze Clefs de Philosophie.
<http://herve.delboy.perso.sfr.fr/> (acessado em maio de 2010).
- Fig. 53 Senior Zadith, *De Chemia Senioris antiquissimi philosophi, libellus ut brevis, ita artem discentibus* (Stasburg, 1560), 2 (detalhe).
- Fonte : BSB – Bayerische StaatsBibliothek digital.
<http://www.bsb-muenchen-digital.de/> (acessado em dezembro de 2012).
- Figs. 54 e 55 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série).
- Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.
- Fig. 56 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série. Seção inferior).
- Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.
- Fig. 57 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (1ª iluminura – 1ª série e detalhe).
- Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 15.
- Fig. 58 Três posturas típica de braços durante a gravidez, fotografia.
- Fonte : Centers for Disease control and Prevention.
[http:// www.cdc.gov](http://www.cdc.gov) (acessado em fevereiro de 2013).

- Fig. 59 Terêncio, *Andria*, ato III, cena 4, 1150. Oxford, Bodleian Library, Ms Auct. F2, 13, f.16,
Fonte : Treasures of the Bodleian.
<http://treasures.bodleian.ox.ac.uk> (acessado em dezembro de 2012).
- Fig. 60 Bernard Gui, *Fleurs des Chroniques*, sec. XIV, Bibliothèque Municipale de Besançon, Ms. 677, f.111v.
Fonte : Enluminures
<http://www.enluminures.culture.fr> (acessado em dezembro de 2012).
- Fig. 61 Santo Agostinho, *Œuvres*, sec. XII, Bibliothèque Municipale de Cambrai, ms 559, f.73v.
Fonte : Enluminures
<http://www.enluminures.culture.fr> (acessado em dezembro de 2012).
- Fig. 62 Gestos dos braços, punhos e antebraços cruzados.
Fonte : François Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge: Signification et Symbolique*, (Paris: Le Léopard d'Or, 1982),.221(A), 221C e 219(H).
- Fig. 63 *Livre de Messire Lancelot du Lac*, sec. XV, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 3479, f.606.
Fonte : BnF. Gallica. Bibliothèque Numérique.
<http://gallica.bnf.fr/> (acessado em dezembro de 2012).
- Fig. 64 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção inferior).
Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.
- Fig. 65 Gesto dos antebraços cruzados.
Fonte : François Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge: Signification et Symbolique*, (Paris: Le Léopard d'Or, 1982),.221(D).
- Fig. 66 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção inferior).
Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 67 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; seção central).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 68 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção central).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 69 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, sec. XVI British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe).

Fonte : The British Library.

<http://www.bl.uk/> (acessado em maio de 2011).

Figs. 70 e 71 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção central).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 72 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; seção superior).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 73 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção superior).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 74 Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, sec. XVI British Library, London, Harley Ms. 3469, f.13v. (detalhe).

Fonte : The British Library.

<http://www.bl.uk/> (acessado em maio de 2011).

Fig. 75 Cristo e a Igreja, in *Cantica Canticorum*, com. São Gregório, sec. XIII, Bobliothèque Municipale de Troyes, ms. 1869, f. 180.

Fonte : Enluminures - Service du Livre et de la Lecture et l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (CNRS).

<http://www.enluminures.culture.fr> (acessado em fevereiro de 2013).

Fig. 76 *La Génération et Operation du Grand OEuvre pour Faire de l'Or*, Ms Palais des Arts 88 (2ª iluminura – 1ª série; detalhe da seção superior).

Fonte : *La Génération et Opération du Grand Œuvre pour Faire de l'Or*. Edição fac-similar da cópia depositado na Bibliothèque Municipale de Lyon, Ms Palais des Arts 88. (Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 1999), 17.

Fig. 77 Gestos dos braços estendidos horizontalmente sobre pessoas.

Fonte : François Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge: Signification et Symbolique*, (Paris: Le Léopard d'Or, 1982), 215(G).

Pranchas:

01 e 02

a. Salomon Trismosin, *Splendor Solis*, 1531-32. Staatliche Museen, Kupferstich-kabinett, Berlin, Ms Codex 78 D 3, ff. 21, 22, 23, 24, 25 e 28.

Fonte : SMB-digital.

<http://www.smb-digital.de/> (acessado em fevereiro de 2013).

b. Hans Sebald Beham, *Os Sete Planetas*, 7 gravuras, 1531

Fonte : Zeno.org – Meine Bibliothek

<http://www.zeno.org/> (acessado em novembro de 2012).