



## A CATÁBASE CLÁSSICA E O *DESCENSUS AD INFEROS* DA ALQUIMIA RENASCENTISTA: GEOGRAFIAS E IMAGINAÇÃO DA IMORTALIDADE EM COMPARAÇÃO

João Paulo Dantas<sup>1</sup>  
Gabriele Cornelli<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho desenvolve as narrativas das catábases clássicas e a sua semelhança estrutural com as descidas ao inferno da alquimia, valendo-se do conceito de imortalidade da alma para a separação entre uma geografia da imortalidade, no caso do período clássico, de uma operação imaginativa que ocorre dentro da própria alma do alquimista, no caso das descidas herméticas do renascimento. Para tanto, desenvolver-se-á o papel da faculdade imaginativa na filosofia renascentista e o simbolismo por trás da “destruição” do corpo e do “renascimento” da alma em duas iluminuras do tratado alquímico *Splendor Solis*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Catábases. Alquimia. Hermetismo.

**ABSTRACT:** This paper aims to address the narratives of the classical *katábasis* and its structural similarities with the alchemical descent to hell. To do so, it will operate the concept of the immortality of the soul to separate the geography of immortality, which takes hold in the classical times, from the imaginative operation developed by the alchemist’s own soul, as seen in the hermetic descent of the Renaissance. In order to accomplish that, the role of the imaginative faculty will be developed in Renaissance’s philosophy and its symbolisms of the “destruction” of the body and the “rebirth” of the soul in two illuminated folios of the alchemical treatise *Splendor Solis*.

**KEYWORDS:** Katábasis. Alchemy. Hermeticism.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília.

<sup>2</sup> Professor Associado da Universidade de Brasília.

## Introdução

A *Katábasis*, descida aos infernos, foi um tema recorrente na literatura antiga e apresenta-se, hoje, como um campo fértil para os pesquisadores, uma vez que relaciona a mitologia e os cultos de mistério, isto é, a forma religiosa mais “popular” e exotérica com o discurso iniciático dos sistemas esotéricos. A catábese, diz Rosada Fernandes (1993, p. 347), não era uma técnica literária, mas um *topos* na literatura clássica, que foi posteriormente legado à literatura moderna.

Pode-se elencar duas razões para o seu uso, a saber: a necessidade de um esclarecimento sobre a vida que só pode ser encontrado na morte, uma mudança de perspectiva sobre a vida que nasce da jornada de um mortal ou semi-mortal (herói), e como tema narrativo que se apresenta aos poetas como a oportunidade de descrever geograficamente o mundo dos mortos (ROSADA, 1993, p. 348.). A experiência mística aparenta ser uma conclusão lógica da catábese; entretanto, restringindo-se ao mundo antigo, vê-se que seu caráter religioso é mais acentuado na Eneida, em que se vislumbra uma influência dos cultos órficos (ROSADA, 1993, p. 348). A comédia de Aristófanes, por outro lado, tem seu *leitmotiv* na tensão entre o desejo de Dioniso de trazer de volta Eurípidés, o qual resgataria a glória do gênero trágico e o ato final, no qual aquele decide por recuperar Ésquilo. O caráter da obra de Aristófanes é mais político e refere-se à crise enxergada pelo autor entre a cultura moderna e a antiga, uma discussão que entra na concepção da Paideia grega e dos sistemas de educação (JAEGER, 2013, p. 421).

O tema dos infernos, evidentemente, foi muito propício à concepção cristã, e desenvolveu-se, por exemplo, na *Commedia* de Dante e nas pinturas de Bosch. O objetivo deste trabalho é, por outro lado, a assimilação desse *topos* na cosmologia alquímica, o que se relaciona intimamente com as concepções gnósticas e herméticas.

Em sua obra *Catábases*, uma versão escrita de seu curso, Eudoro de Sousa aponta alguns tópicos que necessitam de uma investigação ulterior ao *topos* das descidas ao inferno e, dentre os assuntos elencados, encontram-se as seguintes rubricas: *Gnostica, Hermetica, Astronomica et Astrologica e Magia*. Como dito, a alquimia também é necessária para a compreensão dessas literaturas, pois desenvolve em suas concepções iniciáticas e mitológicas alguns temas que abarcam todas as práticas já

mencionadas. De todo modo, a sua catábase é fundamentada em outro tipo de concepção do além-túmulo, a qual depende muito da ideia de imortalidade de Platão, da literatura hermética, em especial de Asclépio e Poimandres, bem como dos conceitos de microcosmo e macrocosmo, os quais, por sua vez, são preenchidos por crenças astrológicas

A imortalidade da alma, conceito associado às práticas religiosas, consolidou-se na Grécia, em Platão. O filólogo alemão Erwin Rohde mostrou que a ideia de imortalidade, seja em forma teológica, seja em forma filosófica, não havia penetrado, naquele tempo, senão em pequenos círculos profanos (ROHDE, 2006, p. 476) e, mesmo em locais propícios ao aprofundamento e desenvolvimento de tal conceito, segundo os relatos de Platão, não encontramos vestígios de uma maior preocupação para com o problema (ROHDE, 2006, p. 477).

O problema foi enfrentado por Eudoro de Sousa e se resume ao conflito entre a tese de que essas crenças eram traços arcaicos na cultura grega e a tese de que tais crenças foram “metamorfoseadas” e continuamente alimentadas por visões semelhantes da vida. A segunda opção é mais viável e faz mais sentido, pois ela é uma sugestão grega sobre as notícias acerca da iniciação de Hércules (SOUSA, 2013, p. 42).

O problema reside na aproximação entre filosofia e mito, ou seja, na tentativa de deduzir uma da outra quando, na verdade, não há entre a filosofia e o mito uma relação causal, pois são formas de expressão autônomas. Encontra-se já em Aristóteles uma distinção entre *philo-sophia* e *philo-mythia* (SOUSA, 2013, p. 50); diante disso, percebe-se nos mitos de Platão que a forma depende do conteúdo, já a força poética do mito representa, com mais vivacidade, alguns tópicos em que os paradoxos lógicos só conseguem resolução na imagem que opera a *coincidentia oppositorum*; a sugestão da imagem força a intuição por meio do conteúdo simbólico. É o que já atentara Eudoro de Sousa na seguinte passagem:

A alegoria, que consiste em transferir a significação das imagens para os significado das ideias, é o termo natural do processo que a filosofia instaurou à mitologia (...) é a teoria do inconsciente, repetimos, que, pela segunda vez, propicia uma evocação daquela veracidade da mitologia que, durante mais de vinte séculos se ocultara na exegese de alegoristas e simbolistas. (SOUSA, 2013, p. 44.):

Vê-se, mais à frente, que o impasse reside, portanto, na visão linear do problema, uma evolução que começa no mito e termina na filosofia, um processo esclarecimento racional. Em linhas gerais, o filósofo luso-brasileiro resume bem a questão:

A mitologia é a poética de um dos dois grandes gêneros de dramas que, no tablado histórico, se representam como cultura de determinado estilo; poética daquela dramaturgia em que as personagens são deuses, semideuses, heróis e os que habitam o Hades”. E digamo-lo de uma vez: não caminho “do mito ao logos”, pois a ciência é a poética de outro grande gênero dramático-cultural, e uma não se deduz da outra. (SOUSA, 2013, p. 50.)

Por conseguinte, o problema da mitologia tornou-se o impasse da origem da mitologia, ou melhor, a tentativa de enquadrá-la, de antemão, em algum esquema do pensamento humano, seja ele “positivista”, seja ele “romântico”, de modo que seu conteúdo tenha sido traduzido ora como um momento na caminhada ao verdadeiro conhecimento, ora como uma alegoria. Todavia, a questão da veracidade do mito depende, acima de tudo, da distinção entre um conhecimento verdadeiro ou falso não só aos moldes da ciência moderna, mas também da concepção de crença cristã, o que vez ou outra leva o ocidental a interpretar qualquer fenômeno religioso<sup>3</sup> pelo conceito de fé.

Károly Kerényi desenvolveu o caráter simbólico ao afirmar que a mitologia é a uma arte que participa da poesia, e, por isso, tem um pressuposto material próprio, qual seja, um conjunto de histórias transmitidas em contos conhecidos, os quais, no entanto, não excluem modificações ulteriores (mitologemas). Nessas histórias, são encontrados contos sobre deuses, seres divinos, lutas de heróis, descida aos infernos, dentre outros. (JUNG, C. G.; KERÉNYI, Károly., 2012, p. 15). As considerações que se seguem tornam-se mais claras com a definição oferecida por Kerényi.

### **Teologia negativa**

---

<sup>3</sup> O próprio conceito de religião enquanto confissão, para usar o termo de Jung, ou seja, como um sistema de crenças que seguem a estrutura das religiões abraâmicas, já se apresenta insuficiente quando transposto às religiões orientais, especialmente ao budismo, que em sânscrito é um *darsana* (modo de ver). O mesmo problema está na raiz do conflito entre os chamados gnósticos e os ortodoxos, na medida em que o conhecimento e a fé entram em conflito quando exteriorizados na política, o que me parece o principal motivo pelo qual tal distinção é feita. A própria condenação de Giordano Bruno, na Renascença, é um reflexo do conflito entre a liberdade e a atividade interior e o credo dogmático, e nesse contexto a condenação de Bruno como “egípcio” é muito mais dramática, e lembrá-la como foi é um modo de honrar sua memória. O livro de E. Pagels é bom resumo acerca do problema e dos novos estudos posteriores ao descobrimento da biblioteca de Nag Hammadi. Veja: PAGELS, Elaine. *The Gnostic Gospels*. New York: Vintage Books Edition, 1989.

A teologia negativa cristã é pautada na ideia de um princípio primeiro, imanente à criação, no qual a consciência da natureza é correlata, em deus, ao ato cognitivo que ele tem de suas criaturas, dando aos seres humanos o *status* de manifestação divina, cujo intelecto é a causa das criaturas (GERSH, 2009, 336-337). Pseudo-Dionísio, o Areopagita, define deus como algo que transcende todo conhecimento, embora não fique claro se ele transcende o mundo enquanto um objeto que existe independente dele, ou se transcende enquanto um sujeito no qual todas as possibilidades estão contidas. É um tópico problemático na medida em que a concepção do homem independente de deus se torna um tema recorrente do neoplatonismo cristão (GERSH, 2009, p.327-331). Contudo, para este estudo, o relevante é a ideia do divino como unidade que jamais se encaixa na multiplicidade do homem.

A cognição humana é, segundo o Areopagita, múltipla, funcionando de acordo com os vários modos de participação divina no mundo; daí, tem-se a comparação entre a cognição humana, racional e discursiva, portanto, composta e variável, com a cognição divina, sempre a mesma (GERSH, 2009, p.332). Por outro lado, tendo em vista a existência humana como reflexo e manifestação do intelecto divino, o conhecimento do princípio universal é possível mediante uma regressão negativa, em que o “nada final” é um estado de supressão do intelecto humano, que intui e se reaproxima de deus por uma participação mística (GERSH, 2009, p. 328).

### **A faculdade da Imaginação**

A hierarquia dos sentidos interiores, organizada pelos conceitos de *ratio* e *imaginatio*, chegou ao renascimento por Avicena, o qual as discriminou e as organizou em uma lista de relações que dominou a psicologia medieval e renascentista (KLEIN, 1998, p. 62.). As faculdades referentes à imagem funcionam como um ponto intermediário entre o conhecimento do objeto e o objeto propriamente dito, da mesma forma que a imagem, para os autores de linha aristotélica, é a mediadora entre a coisa e o conceito (KLEIN, 1998, p. 62.).

Próxima à tradição neoplatônica, a imagem ganha, nos *magos* renascentistas, especialmente Giordano Bruno, outra função: a de sugestão imediata aos sentidos, uma “lenha” para as operações intuitivas, a saber, ela deixa de ser um ponto intermediário e passa a ser o ponto de partida (KLEIN, 1998, p. 62.).

Ficino e Bruno aproximaram a hierarquia aristotélica à intuição da tradição platônica, e é essa estrutura, a qual se pode chamar de *ciência das imagens* (GARIN, 2007, p. 44), que a arte hermética participa, sendo ela uma filosofia ou metafísica das imagens, isto é, interessada em um processo de arte como gnose e não estritamente como fruição estética. O importante para a filosofia da arte hermética é o símbolo, elo entre o particular e o universal (KLEIN, 1998, p. 75), o qual sugere o eterno por meio de elementos sensíveis e, portanto, uma harmonia entre a estética como experiência sensível e a retórica artística, como técnica de ascese e *gnose*.

Encontra-se em Ficino a base conceitual para essa filosofia da arte: a alma humana é, por causa do corpo terreno, estimulada por meio dos sentidos e reflete o conteúdo que recebe das ideias “contaminadas de matéria cósmica” (*assumit quidem ipsa per sensum has a mundi materia infectas similitudines idearum*; aqui há um acento astrológico na explicação do filósofo florentino); o sujeito, por sua vez, “recolhe e purifica” essas imagens (*colligit autem eas per fantasiam, purgat extollitque per rationem, ligat deinde cum universalibus mentis ideis*), bem como as unifica com as ideias universais da mente (FICINO, 2017, p. 1629). Por conseguinte, a gnoseologia ficiniana parte dos objetos sensíveis e do conhecimento empírico, já o exame das coisas corpóreas parte da consciência humana, formando-se uma cooperação de várias faculdades da alma, substancialmente concebida de acordo com a psicologia aristotélica, como bem descreve Kristeller (2005, p. 249).

As principais funções são a sensação (recepção das imagens), a imaginação (reunião das imagens) e a fantasia (o juízo sobre as imagens). A imaginação e a fantasia são usadas, muitas vezes, de forma idêntica (KRISTELLER, 2005, p. 251), o que justifica o comentário de Robert Klein sobre o fato de Ficino e Bruno não terem percebido o problema da intuição, a qual foi tomada da tradição neoplatônica. Os filósofos italianos aproximaram a concepção neoplatônica da imagem ao aristotelismo ortodoxo (KLEIN, 1998, p.62), cuja hierarquia da imaginação foi criada com a concepção da imagem como ponto intermediário, e não como ponto de partida.

Giordano Bruno enfatiza a dupla função da imaginação como faculdade que recolhe a matéria sensível, intimamente relacionada à visão, e como faculdade extraordinária, que organiza as imagens como partes ou princípios (símbolos), criando, assim, inúmeras metamorfoses. Isto é, o uso de elementos sensíveis como pontes para

os universais, exatamente aquilo que um iniciado no hermetismo opera na iconografia alquímica ao dar certa independência às imagens – ainda que “ilustrando” o texto -, pois ela é o veículo da concórdia que consegue unificar as contradições: a contemplação e o uso das ideias como princípios imaginativos, um “conceito” mais vivo, animado pela imagem e desenvolvido na imaginação; as imagens harmonizam os paradoxos e a intuição avança por meio da sensibilidade, mas, para usar a linguagem de Schopenhauer, que afinal era um admirador de Bruno, é uma representação pura e imediata. Esse tipo de gnoseologia hermética e neoplatônica usa o poder das imagens como retórica filosófica, e busca na imaginação e na intuição um modo de apreensão das “formas eternas”.

### **Splendor Solis**

A catábase alquímica, *Descensus ad Inferos*, diferencia-se dos modelos clássicos comentados anteriormente, porque se desenvolve na faculdade da *imaginatio*; não há exatamente uma “geografia” da morte, pois seus símbolos se desenrolam naquilo que, hoje, é denominada “imaginação ativa”. É o que expressa Basílio Valentim com a *Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*, ou seja, a verdadeira medicina se encontra no interior da própria vida, por isso a descida que ocorre na imaginação e dentro do próprio alquimista (VALENTIM, 1988, p. 54). O cosmos alquímico é de caráter monista/panteísta; a diferença hierárquica se dá na participação de cada elemento na essência, *spiritus mundi*. A alquimia de caráter renascentista, investigada neste trabalho, necessitava, conseqüentemente, de uma exposição sobre a teologia negativa e sobre o neoplatonismo, tópicos brevemente elucidados anteriormente.

A descida refere-se à superação do corpo físico, a descida que ocorre na putrefação do corpo que, por sua vez, é um retorno (uma descida que *mutatis mutandis* é uma ascensão do ponto de vista metafísico) ao estado anterior à matéria, o qual continua, como força imanente, no mundo. Em suma, a cosmologia por trás da alquimia, fortemente influenciada por outros elementos filosóficos e religiosos, como o hermetismo, o gnosticismo e o estoicismo, é similar àquela dos neoplatonistas (GERSH, 2009, p.49), em especial Proclo, quando esses desenvolveram os conceitos de ato e potência de Aristóteles como sinônimos, organizando o cosmos como uma força transcendente e imanente, em que a perfeição é imediata e está em todos os lugares,

diferenciando os elementos um dos outros por meio de graus de participação no *spiritus mundi*.

Como a catábese alquímica ocorre na alma do operador que possui uma conexão estreita com as operações pseudo-químicas, o elemento sensível “material” serve como motor às projeções; a ética tinha, portanto, um papel fundamental, qual seja: a conduta moral do alquimista era refletida no *opus* e o *lapis* era, na verdade, a sua própria alma purificada – por isso, as fases alquímicas podem ser interpretadas também em uma filosofia simbólica.

No tratado *Aurora Consurgens* (2000, p. 50) se encontra a seguinte passagem sobre o título da obra: *Secundo aurora est medium inter noctem et diem rutilans in colores duplici, scil. Rubeo et citrino, sic haec scientia dat colores citrinos et rubeos, qui sunt medii inter nigrum et album*. A coloração negra, que remete à noite e ao *nigredo*, representa tanto a putrefação da matéria, essencial para a renovação do espírito, como a doutrina mística exemplificada na teologia negativa; a luz, a coloração branca, normalmente associada ao sol, representa a vida ascendente. O *rubeo et citrino* pode simbolizar tanto o caminho do meio entre a vida e a morte (*qui sunt medii inter nigrum et album*) como a passagem da vida para a morte seguida do retorno à vida, pois na lógica das cores alquímicas (preto, branco, amarelo e vermelho – às vezes sem o amarelo) o vermelho expressa uma fase avançada da obra, o *rubedo*.

A descida se torna mais clara na *parabola prima* do tratado, em que o autor comenta sobre uma enorme nuvem que escureceu e absorveu a terra, e, em seguida, cobriu sua alma. A nuvem poderia ser, neste contexto, associada à fumaça das operações pseudo-químicas descritas por Jung; no entanto, como nos adverte Marie-Louise von Franz, trata-se de um manuscrito da tradição “psicológica” (FRANZ, 2000, p.3), o que significa que a alquimia desenvolvida aqui é substancialmente filosófica, ou seja, uma explicação esotérica dos mistérios experienciados pelo autor, os quais requerem a linguagem simbólica para a correta expressão de suas ideias.

O essencial se encontra na seguinte passagem, sobre a inundação e a putrefação: “*Aspiciens a longe vidi nebulam magnam totam terram denigrantem, quae hanc exhausterat meam animam tegentem et (quia) aquae intraverunt usque ad eam, quare putruerunt et corruptae sunt a facie inferni inferioris et umbra mortis, quoniam tempestas dimersit me*”(PSEUDO-TOMÁS DE AQUINO, 2000, p.56). O sentido dessa



passagem aparece de forma enigmática na citação do salmo 88:49, com uma interpretação bíblica que se pode chamar de esotérica, na medida em que ela é utilizada com uma roupagem simbólica própria da alquimia. Assim, diz o salmo: “*Quis est homo qui vivet et non videbit mortem: eruet animam suam da manu inferi?*”. Dentro do contexto explicitado, pode-se afirmar que a descida ao inferno é correlata à vida eterna e que o mistério da vida passa necessariamente pela descida, que é a mortificação alquímica. A passagem seguinte parece confirmar esse sentido quando o autor cita o Eclesiástico 24: 30-31: “*qui operantur in me non peccabunt; qui elucidant me vitam aeternam habebunt*”, ou seja, o segredo da vida eterna está na explicação do surgimento da vida após a descida.

**Figura 1:** *Splendor Solis*, 23v.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3469.

A primeira iluminura (**figura 1**) analisada se refere a um texto de Rosinus, um comentário dentro do tratado (TRISMOSIN, 1991, p. 40-41), e continua as elucubrações sobre a morte/descida. Nele se fala sobre a visão de um homem morto, cujo corpo era branco como o sal. Seu corpo foi esquartejado; sua cabeça, decepada, era de ouro. Ao seu lado, um homem de pele escura e de aspecto fantasmagórico (referência ao *nigredo*) tinha em suas mãos um bilhete em que se lia: “eu te matei para que você possa ter uma

vida abundante, mas a sua cabeça eu esconderei, de modo que o mundo não possa lhe ver. Eu vou colocar o seu corpo sobre a Terra e queimá-lo para que ele se torne pútrido e se multiplique, trazendo consigo infinitos frutos”. Stolzenberg descreve, em seu tratado *Viridarium Chymicum*, uma cena semelhante, e fala que o enterro precede o renascimento (STOLZENBERG, 2009, p. 24)

A morte corresponde geralmente à cor negra que os ingredientes tomavam na operação (*nigredo*), isto é, a redução das substâncias à *prima materia*; corresponde cosmologicamente ao caos primordial, ao amorfo – por isso a importância do simbolismo aquático, tudo se reduz à água (ELIADE, 1974, p. 138). Segundo Paracelso (1992, p. 147), aquilo que é mortificado pode ser ressuscitado e revivido – e aqui o médico alquimista suíço diferencia a mortificação da morte, sendo a primeira uma revitalização que pode ser entendida no simbolismo alquímico, como um processo análogo à descida aos infernos, levando sempre em consideração que na alquimia, como demonstrado anteriormente, a união entre o operador e a operação (sujeito e objeto) é o fundamento à descida que, por conseguinte, ocorre na faculdade da imaginação (ou na psique em termos junguianos).

A segunda iluminura (**figura 2**) se apoia em um comentário de Ovídio (TRISMOSIN, 1991, p. 42-43), citado dentro do tratado, no qual o poeta responde que, se um ancião sábio desejasse rejuvenescer, ele deveria se cortar e, então, ser cozido até que os seus membros se unissem de novo, comentário semelhante ao sonho de Zósimo estudado por Jung. O pássaro branco acima da cabeça do *senex* enfatiza a elevação do espírito, simbolizada por essa ave. O ciclo formado pelas duas iluminuras ilustra o essencial acerca das descidas alquímicas, em que o *artifex* mimetiza operações naturais, utilizando a arte alquímica como maneira de acelerar os processos da natureza (PARACELSO, 1992, p. 147), de modo que a substância vital, presente em todo o mundo sensível, possa ser separada da “matéria morta” e, então, reunificada com o corpo: a descida ao inferno como processo de purificação e o retorno ao mundo como figura divinizada.

Paracelso (1992, p. 151) explica essa ideia no conceito de transmutação, a mudança de uma substância depois de todos os ciclos alquímicos. O primeiro ciclo é justamente a putrefação (PARACELSO, 1992, p. 153), pois a morte não é senão a alteração ou remoção das virtudes (atributos, características); a mortificação, que é a

eliminação da estrutura corporal, desempenha o papel central na descida, porque modifica a força vital, razão pela qual aquilo que é danoso pode transformar-se numa substância boa (PARACELSO, 1992, p. 138).

O desconhecido autor do *Rosarium philosophorum* (2008, p 44) nomeia o processo de mortificação de “pai das maravilhas do nosso trabalho [alquímico]”, pois o corpo só se torna espiritual, e o espírito corpóreo, após a limpeza de todas as impurezas (*Rosarium philosophorum*, 2008, p.75), isto é, somente na *Descensus ad Inferos*, na morte em que o “espírito descobre uma vida nova e feliz”(STOLZENBERG, 2009, p. 57) que a transmutação pode começar, e aqui se situa um dos pilares da filosofia alquímica, a união entre a mitologia e a prática iniciática que se desenvolve simbolicamente por meio de imagens na imaginação do operador.

**Figura 2:** *Splendor Solis*, 24v.



Fonte: The British Library, London, Harley Ms. 3469

### Conclusão

A relação entre as catábases clássicas e a “geografia da imortalidade” estava intimamente ligada às crenças religiosas do período. A mudança decorrida de uma concepção sobre a imortalidade alma, vista em Platão, é essencial para a entender uma “descida” que ocorre dentro do próprio sujeito; é a partir dessa estrutura que se utiliza o conceito de Basílio Valentim. A descida alquímica tem, em vez de uma geografia, um mundo de sombras, e o mundo externo lhe serve como gatilho para as projeções na matéria dentro de uma cosmologia “simpática”, em que é possível uma participação mística com o objeto. O corpo e a alma do sujeito formam a unidade na qual a descida e a subida ocorrem, expostas de forma simbólica nos textos com base na faculdade da imaginação.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNO, Giordano. De umbris idearum. In: *Opere Mnemotecniche, tomo primo (a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi)*. Milano: Adelphi, 2004 [1582].

ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1974

FERNANDES, R. M. Rosada. *Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários*. Imprensa da Universidade de Coimbra: Humanitas, vol. XLV, 1993.

FICINO, Marsilio. *Teologia Platonica (a cura di Errico Vitale)*. Milano, Bompiani, 2017 [1482].

FRANZ, Marie-Louise von (edited by). *Aurora Consurgens: a document attributed to Thomas Aquinas on the problem of opposites in alchemy*. Toronto, Canada: Inner City Books, 2000, p.3.

GERSH, Stephen. *Da Giamblico a Eriugena – origini e sviluppi della tradizione pseudo-dionisiana*. Bari: Edizioni di Pagina, 2009.

JUNG, C.G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, Károly. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Turim: Bollati Boringhieri Editore, 2012.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2005.

PAGELS, Elaine. *The Gnostic Gospels*. New York: Vintage Books Edition, 1989.

PARACELSUS. *Hermetic & alchemical writings of Paracelsus the Great*. Edmonds, WA: The Alchemical Press, 1992 [1894].

ROHDE, Erwin. *Psiche*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006.

*Rosarium philosophorum*. Ville D'Avray: La Fontaine de Pierre, 2008.

SOUSA, Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. São Paulo: Annablume clássica, 2013.

STOLZENBERG, Daniel Stolz von. *Viridarium Chymicum*. Ville D'Avray: La Fontaine de Pierre, 2009.

TRISMOSIN, Salomon. *Splendor Solis*. USA: Phanes Press, 1991 [1582],

VALENTINO, Basilio. *Azoth*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1988.