

## IMAGINÁRIO, ARTE E ALQUIMIA: ITINERÁRIOS PARA UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE

### IMAGINARY, ART AND ALCHEMY: ITINERARIES FOR EDUCATION OF SENSIBILITY

Fernando de Carvalho Lopes<sup>1</sup>  
*FE-USP*

---

**Resumo:** Neste artigo procuraremos explicitar a ligação do simbolismo Alquímico com a Estrutura Mística e Dramática do Regime Noturno do Imaginário, bem como a relação entre a Alquimia e a Arte, mais especificamente a prática da pintura a óleo. Com as conclusões alcançadas abordaremos os paralelos entre o *processo criativo* próprio às experimentações alquímicas e às práticas artísticas, concluindo que Arte e Alquimia são práticas de manipulação sensível da matéria e que, por isso, se constituem como ricos elementos para pensarmos a Arte-educação enquanto *itinerário de formação*, exercício da *imaginação material e educação da sensibilidade*.

**Palavras-chave:** Imaginário, Alquimia, Pintura e Criação-artística

**Abstract:** In this article we will try to explain the binding of Alchemical symbolism with the Mystic and Dramatic Structure Regime Night of the Imaginary, and the relationship between alchemy and art, specifically the practice of oil painting. With conclusions reached will discuss the parallels between himself and the alchemic art practices creative process, concluding that Art and Alchemy practices are sensitive handling of the matter and, therefore, constitute elements to think how rich the Art education while route training, exercise equipment and education imagination sensitivity.

**Keywords:** Imaginary, Alchemy, and the Creation Painting-Art

---

---

<sup>1</sup> Fernando de Carvalho Lopes é mestrando em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e pesquisador do GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) da FEUSP. Email: felerad@gmail.com

Dissertar á respeito da prática alquímica nos leva imediatamente a nos perguntarmos o que ela “É”. Dificil pergunta se tratando de um objeto tão complexo quanto a alquimia. Obviamente, então, que muitas serão as respostas, mas, como era de se esperar, nenhuma delas se apresentará como definitiva nem, tão pouco, servirá como definição. É comum questionar se a alquimia se propõe como uma sabedoria ou uma mântica<sup>2</sup>; uma teurgia<sup>3</sup> ou uma filosofia; uma teoria ou uma técnica e assim por diante. Provavelmente não é uma teoria, pois se assim o fosse poderíamos ao menos identificar um preciso começo histórico, que não se limitasse à genérica informação de que as teorias tiveram sua origem na Jônica clássica e no século VI a. C. (Vargas, 2005, 15). Se uma técnica, sua origem se confunde com a historia do surgimento do homem e da sua relação com a natureza.

Nesse sentido, provavelmente, a alquimia instala-se à meio caminho entre o que podemos considerar uma *técnica* e uma *sabedoria*. Ou seja, no ponto de contato entre, de um lado, os despertar da consciência do homem no embate com a natureza – momento que surge as *técnicas arcaicas* e as *crenças aurorais* da humanidade ligada a um pensamento mágico e a crença no sobrenatural; e, do outro lado, a irrupção do espírito como uma nova maneira de pensar que surge nos anos entre 800 e 200 a.C – tendo o surgimento da filosofia grega como expoente no Ocidente – , ali quando a consciência humana já atingiu seu alto nível de sabedoria.

---

<sup>2</sup> Relativo as adivinhações em todos os seus aspectos: pela inspiração ou possessão, pelos sonhos e pelos oráculos etc.

<sup>3</sup> Trata-se da possibilidade da manipulação mágica dos deuses em prol da satisfação de desejos humanos.

De um lado, então, a tese do historiador romeno, Mircea Eliade, que defende que há uma evolução das técnicas arcaicas dos mineiros, ferreiros e curandeiros para as doutrinas alquímicas. Diz ele que a origem da alquimia está ‘nas relações do homem arcaico com as substâncias minerais, e particularmente no seu comportamento ritual de minerador, de metalurgista, assim como de ferreiro’. (Eliade, 1979) Por outro lado, Milton Vargas (2005) acredita que é difícil aceitar uma simples evolução entre o universo anímico do minerador, ferreiro ou curandeiro arcaico e o do alquimista. Afirma o autor que há na alquimia algo que não se encontra nas técnicas antigas. Há uma “sabedoria” ausente naquelas. Uma “sabedoria” que aparece simultaneamente entre todas as civilizações, no período da história que Karl Jaspers chama de “tempo eixo”, localizado entre 800 e 200 anos a.C., quando surge no Oriente o confucionismo, o taoísmo e o budismo, e no Ocidente, o zoroastroísmo, as profecias judaicas e a filosofia grega. Dessa forma, a alquimia enquanto técnica arcaica seria universal, pois emerge do próprio despontar da consciência humana, comum a toda a humanidade. Porém, enquanto sabedoria, ela difere segundo as mentalidades e circunstâncias dos sábios que a criaram, as quais se atrelam necessariamente às concepções do mundo e do espírito, peculiares a cada uma das civilizações sapienciais em que surgiram. Assim, Vargas conclui que ‘se a alquimia tem uma origem nas técnicas arcaicas mágico- ritualísticas dos curandeiros, mineiros e ferreiros, ela só pode instituir-se, como tal, a partir da mesma sabedoria que procura compreender a relação anímica do homem com a material. (Vargas, 2005, p.19)

Uma coisa, então, é certa: se a alquimia tem uma origem, essa é remota, complexa e nada precisa. Ela se localiza na conjunção, mescla e intercruzamento das técnicas arcaicas constituídas por crenças auroras da humanidade e surgidas com o despertar da consciência; e das interpretações sapienciais ligadas ao advento das religiões reveladas, da filosofia grega e das profecias judaicas – momento em que surgem os primeiros escritos sobre alquimia.

Mas explorando um pouco mais o tema das técnicas e crenças mágico-ritualísticas dos curandeiros, mineiros e ferreiros de que nos fala Eliade, nos perguntamos: Quais seriam essas crenças arcaicas?

Basicamente podemos pensar em duas fundamentais, a saber, a crença que concebe a Terra como a *Grande-Mãe progenitora* e a *concepção embriológica dos minerais*. A primeira delas entende que a Terra seria um grande útero acolhedor, onde, nas suas profundezas, geram-se os metais (embriões) da mesma forma como crescem os fetos no ventre das mulheres; e onde a ritualística dos mineiros ao extraí-los se semelha à dos parteiros. Já a segunda, entende que os minerais se equivaleriam a ‘embriões’ que são gestados no interior da terra, e que dessa forma, podem, como um feto, se desenvolver até a forma madura e perfeita do ouro, ou manterem-se prematuras e sofrerem um ‘aborto’. Nas palavras do frade Roger Bacon<sup>4</sup>, sec. XII: ‘Contam alguns autores antigos que existe na ilha de Chipre uma espécie de ferro que, cortado em pedacinhos e metido numa terra frequentemente irrigada, nela de

certa maneira vegeta, de sorte que todos os seus pedaços tornam-se muito maiores’(Eliade, 1979: 38)<sup>5</sup>.

Essas duas concepções foram responsáveis, por criar no homem um sentimento de confiança e até mesmo de orgulho em relação ao seu trabalho na Terra. Nas palavras de Eliade: ‘o homem sente-se capaz de colaborar na obra da Natureza, capaz de ajudar os processos de crescimento que se efetuam no seio da Terra. O homem apressa e acelera o ritmo dessas lentas maturações ctonianas, de certa maneira, ele substitui o tempo’(1979: 39) Graças a essa crença, a arte *techné* dos alquimistas consistiria, então, em reproduzir em suas oficinas os mesmo processos, de forma mais acelerada, por que passariam os minérios na terra em sua lenta evolução, até atingir a forma definitiva dos metais, o ouro (Vargas, 2005). Onde, no tratado alquímico do século XIV, *Summa Perfectionis*,<sup>6</sup> lê-se: ‘o que a natureza não é capaz de aperfeiçoar num largo espaço de tempo, podemos, com a nossa arte (alquimia), levar a termo em pouco tempo.’ (Eliade, 1979)

Com tudo que dissemos sobre estas duas crenças arcaicas que estão na origem da prática alquímica, é possível notar, sem dificuldade, como elas se ancoram na Estrutura de Sensibilidade Mística (ou antifrásica) ligada ao regime Noturno do imaginário, tal como elaborado por Gilbert Durand (1995), na sua obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

Como sabemos, o regime Noturno do Imaginário, no qual pertence a Estrutura de Sensibilidade Mística, caracteriza-se pela inversão do aspecto negativo do Regime Diurno. Ou seja, no Regime Noturno de Imagens e na sua Estrutura

<sup>4</sup> Bacon, R. (Ilchester, Somerset, 1214 – 1294, Oxford). Também conhecido como *Doctor Mirabilis*, foi um conhecido frade do século XII e considerado um dos primeiros europeus de seu tempo a ensinar a filosofia de Aristóteles.

<sup>5</sup> Bacon. R., *Sylva sylvarum*, III, p.153. Citado por M. Eliade, p. 38

<sup>6</sup> Livro erroneamente atribuído a Geber. Cf. John Read, *Prelude to Chemistry*.

Mística, verifica-se a valorização do processo antifráscico que, nas palavras de Ferreira Santos & Almeida, ‘reside essencialmente em que pelo negativo se constitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade’. (2012: 24)

Assim, indo direto ao nosso ponto, não é difícil identificar como as crenças arcaicas na *Terra-Mãe progenitora* e a *concepção embriológica dos minerais* que estão na origem da prática alquímica são tributários dos símbolos de *inversão* e *intimidade* pertencentes a Estrutura Mística do Imaginário. Onde, no conjunto desses símbolos, se vê valorizado o ‘calor próprio da profundidade, da intimidade, o ventre, o acolhimento, a digestão, a opacidade das substâncias (aquáticas ou telúricas)’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 24).

Dessa forma, no sentido de inversão, o simbolismo da ‘noite’, que antes era assustadora e confusa, se mostra, agora, tranquila e divinizada como espaço de repouso e comunhão: ‘noite que é ventre, que como mar nos engole, que como túmulo nos abriga, que como mulher nos gera, feminilidade presente na percepção da natureza, na gestão da terra-fêmea, na liquidez viscosa dos conteúdos conformados por seus continentes’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012:25).

Já no sentido de intimidade, o simbolismo que se ligam a maternidade, ‘a mãe, a grande mãe, a mãe-terra, a mãe doadora da vida, matriz que aproxima ventre, berço e túmulo, fazendo do nascimento uma morte e da morte um nascimento, de onde se originam os rituais iniciáticos que materializam a passagem encenando a morte simbolizadora do segundo nascimento, o nascimento xamã’. Bem como os símbolos da ‘a caverna, a gruta, a barca, o cesto, o sepulcro, o ventre, a concha, o vaso, a casa, o ovo,

o bosque sagrado, a viagem mortuária, a representação pela mandala da iniciação labiríntica, enfim, os continentes e também os conteúdos, como o leite, o mel, os processos alquímicos em que a transubstanciação é homologa à digestão, o sal e o ouro secreto, oculto, filosofal da alquimia’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 25).

No entanto, se as crenças que estão na origem da alquimia são tributárias da Estrutura Mística, a alquimia, em seu sentido operatório mais geral, liga-se a Estrutura Dramática do Imaginário que é responsável pelo ritmo, pelo devir e pelo tempo domesticado. E onde se localiza um vasto conjunto de símbolos da *mediação*: a ponte, a barca, o caminho, o mestre, o crepúsculo, o psicopompo etc. Na qual a figura mítica de Hermes é altamente representativa, já que expressa o guia, o pastor o condutor.

De maneira resumida, podemos indicar que a operatória alquímica liga-se fortemente a figura de Hermes e, portanto, a Estrutura Dramática, pois ela foi capaz de exemplificar com maestria a ‘hermesiana conciliação e harmonização dos contrários’ nas “núpcias químicas” da união conjugal do “Rei e da Rainha”, ou seja, a mistura de Mercúrio e Enxofre (polos contrários) efetuada pelos alquimistas práticos, como aparece no *Rosarium philosophorum*, manuscrito do séc. XVI. Ou ainda, como nos mostra o *Chymisches philosophorum*, em que o “Rei e a Rainha” aparecem não mais na cópula, mas na forma andrógina de um mesmo corpo. (Ferreira Santos, 1998.)

Essa dimensão mais operatória e laboratorial da alquimia, onde se lida com substâncias como mercúrio e enxofre, e ligada a estrutura Dramática do Imaginário, nos reconduz a nossa questão inicial, a saber, a dificuldade de abordar o que vem a ser a alquimia. Podemos, desse modo, apelar para a

definição que Jorge Machado nos oferece. Este autor, acreditando que a alquimia se desenvolveu a partir da metalurgia e da prática médica, nos dará uma interpretação mais material dessa prática milenar, diz ele:

A experimentação alquímica era essencialmente a Química de altas temperaturas e o trabalho com metais, de um lado; de outro, a Homeopatia. Os alquimistas trabalhavam com fornos e cadinhos para temperaturas elevadas, foles (acionados pelos sopradores), matrizes, balanças, pinças e banho-Maria (tradicionalmente atribuído a Maria, a Judia, uma alquimista Alexandria), o alambique para a destilação e toda a sorte de instrumentos rudimentares que eram, basicamente, mediadores entre o calor brutal da forja e a delicada dosagem de energia necessária ao feliz andamento da experimentação (Machado, 1992: 41).

Aí está, a nosso ver, uma interpretação interessante da prática alquímica, pois realça seu aspecto mais operatório, material e laboratorial, não se apegando tanto a sua dimensão espiritual ou mesmo esotérica. Justamente por essas características, ela nos será útil para adentrarmos no nosso tema seguinte, a saber, a ligação entre a operatória alquimia – bem entendido, as suas operações e ingredientes – e a pintura a óleo.

Sobre esta ligação, vejamos o que nos diz James Elkins:

... o salto da pintura para a alquimia não é tão grande como parece, porque os ingredientes da pintura nunca foram muito diferentes dos da alquimia. No século XVII, quando a alquimia estava sendo praticada em cada pequena cidade, pintores e alquimistas compartilharam muitas substâncias - óleo de linhaça, bebidas espirituosas, minerais brilhantes para cores -, e os manuais de

pintura, por vezes, usaram a linguagem da alquimia, falando de ingredientes alquímicos como vitríolo, sal amoníaco e sangue. (Elkins, 1999: 19) <sup>7</sup>.

Para ficarmos num só par de substâncias comum à pintura e à alquimia, vejamos o caso do Mercúrio e do Enxofre – o “Rei e a Rainha” de que nos fala o manuscrito do séc. XVI *Rosarium philosophorum*.

Estas duas tradicionais e simbólicas substâncias que foram largamente manipuladas pelos alquimistas, são os elementos básicos para se produzir a cor Vermelha (Vermelion), ou seja, o cinábrio. Este pode ser encontrado em sua forma mineral no estado impuro, mas como seu processo de purificação é complexo, optou-se por fazê-lo sintetizado a partir do aquecimento de mercúrio e do enxofre em retortas <sup>8</sup>. No Manual de Ateliê do século XII, *Diversarum Artium Schedules*, atribuído a Monge Teófilo, localizamos descrições de processos metalúrgicos, tais como a copelação <sup>9</sup> e a cementação <sup>10</sup>; além de oferecer claras instruções sobre o preparo de pigmentos envolvendo tratamentos químicos, tais como o cinábrio, o “sal verde”, o “verde espanhol”, a cerusa (chumbo branco) e o míneo. Mas vejamos a receita de preparo do cinábrio.

<sup>7</sup> *What Painting is? How think about Oil Painting, using the language of Alchemy*. Está obra não possui tradução para o Português. Todas as citações que fizemos foram traduzidas por nós.

<sup>8</sup> Retorta é um recipiente com gargalo estreito e arqueado, largamente empregado em laboratórios químicos e alquímicos para destilações.

<sup>9</sup> O *Diversarum Artium Schedules* apresenta, provavelmente, a primeira descrição facilmente identificável do processo utilizado para separação do ouro, a copelação.

<sup>10</sup> Atualmente entende-se que a cementação consiste, essencialmente, no processo de carbonização das partes superficiais do aço ou ferro.

Se deseja fazer cinábrio, tome enxofre quebre sobre uma pedra seca, e adicione duas partes iguais de mercúrio, pesados em uma balança, quando os tiver misturado cuidadosamente, coloque-os num jarro de vidro. Cubra tudo com argila, vede a boca de modo que nenhum fumo possa escapar, e coloque perto do fogo para secar. Então enterre (o vaso) em carvões em chamas e logo que começar a esquentar você ouvirá um ruído interior, à medida que o mercúrio se une com o flamejante enxofre. Quando o barulho cessar, remova imediatamente o vaso, abra-o e retire o pigmento (Teófilo, 1979, p. 40)

Sobre essa receita, vale notar o curioso comentário presente no *Il Libro dell'Arte*, texto datado do final do século XIV, e compilado por um autor identificado como 'descendente da linhagem profissional de Giotto', Cennino Cennini. Na passagem, o autor se refere a preparação do "vermelho chamado Vermelhão", ou seja, o cinábrio de Teófilo:

[...] essa cor é feita por alquimia, preparada numa retorta. Deixarei de fora o sistema para isso, pois seria muito maçante apresentar em minha discussão todos os métodos e receitas. Porque, se quiser dar-se a esse trabalho, você encontrará muitas receitas para isso, e especialmente se perguntar a um frade. [...] vou ensiná-lo como comprar e como reconhecer o bom vermelhão. (Cennini, 1933, 24)<sup>11</sup>

Cennini ainda fará considerações semelhantes ao se referir ao 'branco de chumbo' (cesura de Teófilo) e ao 'verdete' (o verde espanhol de Teófilo). Como a discussão que pretendemos encetar consiste em sinalizar a proximidade e semelhança de substâncias e ingredientes manipulados

tanto por artistas (pintores) como por alquimistas, não daremos continuidade ao exame mais detalhado desta obra.

Ainda no livro V de Dioscórides, *Materia medica* (século I), verificamos a breve menção ao cinábrio, não ligada a sua receita de preparo, mas ao país onde este pigmento pode ser encontrado: 'mas o cinábrio é trazido da África e em quantidades tão pequenas que bastaria apenas para variar as linhas da pintura, pois seu preço é muito alto. Sua cor é tão profunda que alguns pensam que seja sangue de dragão'<sup>12</sup> (Beltran, *farmácias e ateliês*).

Continuando, então, constatamos que também na técnica holandesa<sup>13</sup>, esmagavam-se juntos esses dois ingredientes (mercúrio e enxofre), obtendo-se uma substância negra coagulada chamada de Mineral Etíope ou Mouro. Sobre este procedimento, Elkins complementa que:

Quando a mouro era colocado num forno e aquecido, se desprendia vapor que condensava sobre a superfície de placas de argila. O mouro é negro, mas o seu vapor condensado é vermelho brilhante - um exemplo típico da magia alquímica - e que poderia ser raspado e moído em Vermilion para a pintura. (Elkins, 1999: 20).

Além do mercúrio, enxofre e cinábrio, podemos fazer uma lista considerável de outros ingredientes que ambos operadores manipulavam. Sem podermos desenvolver este tema, propomos citar apenas alguns destes ingredientes. São eles: vinagre, vitríolo, urina, vinho, ferro, cobre, chumbo,

<sup>12</sup> Ingrediente muito raro e utilizado pelos alquimistas. Diz-se que era o sangue coletado de um dragão ao ser ferido pelas presas de um elefante. Mas segundo Ralph Mayer, trata-se de produto vegetal tirado da fruta de uma árvore asiática.

<sup>13</sup> Pintura realizada neste país no decorrer do século XVII. São seus representantes mais conhecidos, Rembrandt, Vermeer, Willem van de Velde, entre outros.

<sup>11</sup> Citado por BELTRAN, M. H. Roxo. *Receituários, manuais e Tratados*.

madeira, carvão, mel, esterco, sal, cobre, rochas (Realgar, Orpiment e Lápiz –lazúli), orvalho, argila. E também substâncias bizarras: ‘Sangue de Dragão’, extrato gelatinoso das bexigas natatórias de esturjões, bexigas de porco, colas de peixe, cascos dos cavalos, chifres de veado, e pele de coelho, cera de abelha, suco leitoso de figos, plantas européias e asiáticas, óleos feitos de especiarias como alecrim, cravo e âmbar fossilizado (Elkins, 1999).

Mas voltando ao cinábrio, sabemos que na alquimia chinesa esta substância possuía um papel de destaque, pois para estes alquimistas, “o cinábrio aparece, num primeiro momento, como o “elixir” da longa vida. Sua cor vermelha lembra o sangue (vitalidade), ajustando-se perfeitamente à associação de equivalências entre o interno e o externo no universo alquímico” (Goldfarb, 2005:66).

Um dos procedimentos dos alquimistas chineses era aquecer o cinábrio (mortificado), para obtenção do Mercúrio (metal vivo) que representava o princípio *Yin* parte feminina e receptora que seria fecundada pelo princípio masculino *Yang*, um princípio sulfuroso, ativo e penetrante. Dessa união nasceria o ‘ouro alquímico’ que, como o ouro metálico, encerra em si as idéias de perenidade, incorruptibilidade e resistência, ou seja, o equilíbrio perfeito de *Yin* e *Yang*.

Outro ponto no qual podemos estabelecer paralelos entre alquimia e pintura diz respeito aos instrumentos utilizados pelos alquimistas. A pesquisadora Maria Helena Roxo Beltran sinaliza que há uma forte relação, senão uma presença efetiva, entre os aparatos laboratoriais utilizados pelos primeiros alquimistas alexandrinos e aqueles empregados nos

ateliês dedicados às artes decorativas<sup>14</sup>. Nesse ponto, não podemos deixar de salientar a importância do sublimador conhecido como *Kerotakis*, possivelmente mais um dos inventos de Maria, a Judia, alquimista que viveu no Egito em meados do ano de 273 a. C.<sup>15</sup> (Ares, 1996).

O *Kerotakis* seria, de maneira sucinta, uma espécie de sublimador que, nas palavras de Ana Maria Goldfarb:

...consistia em um vaso fechado, contendo na parte inferior o líquido ou material reativo, cujo vapor deveria servir ao tratamento dos metais ou de outros materiais colocados mais acima, numa prateleira ou diafragma (geralmente fixada num estreitamento do vaso). Na parte superior do vaso havia uma pequena cúpula de resfriamento, e um pequeno coletor, onde eram recolhidos os líquidos produzidos durante a operação (Goldfarb, 2005: 63).

Beltran, por sua vez, descreve o *Kerotakis* de maneira mais sucinta, dizendo que ele consistia basicamente numa ‘folha de metal depositada sobre uma placa perfurada que assumia cores variadas à medida que diferentes vapores aqueciam-na’ (2000:74). Segundo a pesquisadora, essa placa pode ser considerada como uma derivação da paleta em que os antigos pintores preparavam as tintas, misturando os pigmentos com cera e aquecendo brandamente. Já nas palavras de Nelson Lage da Costa, ‘o *kerotakis* era usado como um aparelho para amolecer os metais e misturá-los com agentes corantes’ (2012: 600). O próprio nome do instrumento revela sua relação com a produção de cores, donde *Kerotakis* deriva de *Keros*, palavra

<sup>14</sup> Ver comentários de J. Hopkins, *Alchemy child of Greek philosophy*, p.73

<sup>15</sup> Alguns pesquisadores sugerem que Maria viveu na época de Aristóteles (384 –322 a.C.).

grega que significa cera<sup>16</sup>, e esta, por sua vez é um dos elementos básicos na constituição da tinta encáustica.

Além desse instrumento, autores como Vanin (1994) e Patai (2009) sugerem que Maria teria inventado o Alambique por volta dos anos de 200 ou 300 a.C., instrumento que foi tradicionalmente manipulado pelos alquimistas e que, segundo Beltran, constava nos laboratórios e ateliês de boticários (2006, p. 49). Dois aparelhos para destilação também foram desenvolvidos pela alquimista, o Dibikos e o Tribikos, cada um com duas e três saídas para destilados, respectivamente. Apesar de não termos informação a respeito da presença destes dois aparelhos nos ateliês de artistas e boticários, é possível supormos que, por outro lado, instrumentos típicos dos laboratórios alquímicos – forjas, fornos metalúrgicos, retortas, cadinhos e almofarizes<sup>17</sup> –, tenham ocupado as prateleiras e bancadas de pintores e boticários.

Já que salientamos a relação do Kerotakis com a obtenção de cores, vale agora apresentar sucintamente como as cores se apresentam na operatória alquímica. Segundo Eliade, *A opus magnum* que conduz á Pedra Filosofal, popularmente conhecida como Transmutação, é alcançada fazendo-se passar a matéria por quatro fases, denominadas segundo as cores que adquirem os ingredientes. Segundo o autor teríamos, então: “mélansis(preto), leúkosis(branco), xánthosis(amarelo) e iôsis(vermelho), onde o “preto” (a nigredo dos autores medievais) simboliza a “morte”. (1979:14). Naturalmente que essa classificação é suscetível a inúmeras variantes, onde em toda a história da alquimia árabe e

ocidental verifica-se que as quatro (ou cinco) fases da obra denomina-se *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo* e, algumas vezes, *viriditas* e *cauda pavonis*.

Essa última classificação é usada por Beltran, que nos diz que a *nigredo* (cor negra) seria a primeira operação (ou etapa) sofrida pela matéria e que equivaleria a sua indispensável “morte”. A etapa seguinte era a purificação alvejante (branca), verificada no estágio de *albedo*. A seguir manifestava-se o amarelo do ouro, na fase conhecida como *citrinitas*. Por fim, a fase final da rubedo (Vermelho) que significaria a perfeição atingida graças a que a reunião de todas as qualidades elementares da matéria. (Beltran, 2000:75).

Pierre Laszo, por sua vez, é mais sintético na sua apresentação das cores assumidas nas operações da Grande Obra. Diz ele que essas operações repartem-se em 3 estádios: “nigredo, ou “a Obra ao negro”, depois albedo, ou “a Obra ao branco”, e finalmente rubedo, ou “a Obra o vermelho”. Onde a obra em negro conta seis operações sucessivas, que são: Calcinação, Dissolução, coagulação, Sublimação, Putrefação, Congelação. (Laszlo, 1997). Diante dessas variadas classificações, podemos notar que ao longo do intrincado labirinto de operações alquímicas que constitui os sucessivos estágios de exploração da matéria na busca da Pedra Filosofal, há presença marcante de mudanças cromáticas. Ao qual, conclui Beltran, “as cores infundem-se na linguagem da alquimia, tingindo os diversos e variados temas através dos quais se expressava a busca da realização da Grande Obra” (2000,74).

Outra maneira interessante de estreitar a relação entre pintura e alquimia é pensar está última como sendo uma ‘antiga ciência empenhada em lutar com

<sup>16</sup> Ver comentários de J. Hopkins, *Alchemy child of Greek philosophy*, p.73

<sup>17</sup> Almofariz é um pilão de menor proporção, para trituração ingredientes menores.



materiais’, manipulando-os por ‘experiência cega e sem inteiramente entender o que está acontecendo’ (Elkins, 1999). Ou seja, assim como a pintor experimenta seus materiais – pincel, pigmentos, óleos, carvão – sem o domínio pleno de suas possibilidades e propriedades expressivas, da mesma forma o alquimista calcina, sublima e destila o enxofre, mercúrio, óleos, sais e muitas outros ingredientes – muitos deles idênticos aos do pintores –; e ambos seguem realizando seu trabalho tomando decisões e assumindo direções. Dessa forma, artistas e alquimistas, por não terem conhecimento profundo das propriedades químico-moleculares dos ingredientes com que trabalham, contam necessariamente com seus cinco sentidos, tato, olfato, audição, visão e paladar para atentarem as suas qualidades perceptivas e qualitativas, podendo, dessa forma, lhes impor uma ordem racional (na pintura) e divina (na alquimia).

Portanto, contando apenas com seus sentidos, os artistas-pintores tornam-se delicados especialistas em distinguir entre graus de brilho, cor, umidade, textura, sombra, viscosidade, durabilidades etc; e os alquimistas, sensíveis experimentadores em distinguir e ordenar as ‘substâncias numa cadeia contínua de sólidos através dos mais refinados às coisas mais tênues como névoas, fumos, exalações, ar, éter ... espíritos animais, a alma, e os seres espirituais’ (Elkins, 1999).

O que estamos querendo sugerir com tudo isso é que tanto os pintores em seus ateliês quanto os alquimistas nos seus laboratórios exploraram e acessaram seus materiais e substâncias orientados por uma postura sinestésica e qualitativa, atentos as suas propriedades aparentes e não na sua propriedade químico particulares e profundas, que só a ciência do séc XVII em diante poderia conhecer.

Assim, portanto, nesse envolvimento do alquimista e do pintor com suas substâncias está implicado, como vimos, sua coporeidade integral na apreensão das qualidades perceptivas desses mesmos materiais. E é essa idéia, finalmente, que nos possibilita entender que na relação entre a prática alquímica e artística existe uma dimensão ligada a Arte- Educação ou, em outras palavras, que pintura e alquimia enquanto atividades de manipulação sensível da matéria, se propõem como um possível *itinerário de formação*. Onde, por itinerário de formação entendemos os ‘múltiplos caminhos que se abrem à nossa escolha e que propiciam uma autoformação, ou seja, a aquisição, mas também construção, elaboração, criação de valores, pensamentos, sentimentos que nos situam no mundo, em suas múltiplas manifestações, sejam estéticas, sociais, éticas psicológicas etc.’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 142).

Desse modo, o que está presumido nessa idéia de itinerário de formação é que, diferente da pedagogia da escola, não há uma só forma de aprender que se ‘resume a impor de modo metodológico um *corpus* de conhecimento tradicionalmente cristalizado ao longo da história’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 142). Ao contrário disso, os itinerários de formação evidenciam que a educação pode se dar fora dos muros e portões escolares e, principalmente, não se efetuar por meio da definição prévia de conteúdos e métodos, mas de ‘forma plural, aberta, mobilizando toda a atenção e energia e modificando a compreensão que [o educando] tem de si e do mundo’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 142).

É assim que o cinema, a literatura, o teatro, a música, a prática esportiva etc, configuram-se como possíveis itinerários de autoformação, onde educar-se não se torna mais um meio

para se alcançar um fim – passar no vestibular, conseguir um emprego, ascender socialmente, desrutar de estatus etc –, mas uma prática de construção da pessoa envolvida em responder suas questões cotidianas, filosóficas, existenciais, sentimentais, sexuais. A educação, nesse sentido, ocorre de maneira necessariamente múltipla, plural, dinâmica, processual e ‘feita de avanços e retrocessos, de dúvidas e retomadas, de conhecimentos que se revisitam’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 144).

Dito isso, sob nosso ponto de vista, a relação que estabelecemos entre a alquimia e a arte (Pintura) enquanto atividades práticas de manipulação sensível de inúmeras substâncias e materialidades configura-se também como um possível itinerário de formação. Ora, pela necessidade de ambos operadores empenharem seus sentidos e sua corporeidade ao perscrutarem os mistérios, propriedades e possibilidades expressivas dos materiais empregados, surge a abertura para o exercício da *imaginação material* e realização de uma *educação da sensibilidade*.

A *imaginação material* é uma noção desenvolvida por Gaston Bachelard que consiste na faculdade capaz de formar imagens que transcendem a realidade, que cantam a realidade e que permitem ao homem ultrapassar sua própria condição humana. Este tipo de imaginação, fazendo oposição a imaginação formal que se alicerça no sentido da visão, na linguagem lógico-matemática e na simplificação psicológica, resulta de nossa inserção enquanto corpo no corpo do mundo ou, pare ser mais específico, da ‘relação da nossa corporeidade com os elementos líquidos, com os elementos aéreos, com os elementos ctônicos e com os elementos ígneos’ (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 35).

Ela engendra um imaginário que ‘resgata o valor da “mão que sonha” e produz realidades artísticas, quer movida pela vontade de criar que a leva a enfrentar a resistência do mundo, quer gerando novas realidades por meios “alquímicos” (por exemplo, na gravura e na pintura)’ (Simões, 1999). Assim, a Imaginação Material alimenta um imaginário que transparece, sobretudo, nos devaneios, na arte, e numa filosofia ativa das mãos, a qual pertence obreiros como artistas, alquimistas e todos os que enfrentam a matéria para transformá-la. E é graças a essa relação primordial que se estabelece entre o corpo do artista/alquimista e sua matéria, que pode engendrar-se a confusão do âmago destes obreiros com a profunda substancialidade da matéria, que só a mão conhece. (Ferreira Santos & Almeida, 2012: 35), e onde a imaginação Material efetua-se de maneira demiúrgica, criando novas sintaxes, novos jogos de signos independentemente do discurso do mundo habitualmente dado aos sentidos humanos.

Já por educação da sensibilidade, entendemos a educação que se configura como o refinamento da sensibilidade através de todos os sentidos (visão, audição, paladar, tato, olfato, intuição, cinestesia), enquanto processo de autoformação, ou seja, enquanto possibilidade autoconstrução da própria humanidade da pessoa dando vazão à potência que se inscreve na sua corporeidade em contato com seus materiais plásticos, expressivos e, porque não, alquímicos.

O artista e o alquimista, então, no diálogo manual e operatório que estabelecem com seus materiais, incutem novas feições cuja potencialidade é explorada ao receberem significados cada vez mais ampliados. Noutras palavras, artistas e alquimista, cada um a sua maneira, acariciam e tateiam com

a visão, o paladar e o tato as novas cores, texturas, formas, odores e resistências que seus materiais vão assumindo ao serem misturados em palhetas, destilados em retorta, queimados em cadinhos, diluídos em água ou álcool, umedecidos, espalhados na tela, sublimados em Kerotakis etc. E neste instante mesmo em que a experiência alquímica e a obra se realizam, ambos operadores apreendem e processam as novas impressões de seus materiais com a intensão de organizá-los em novas formas para a materialização de seus projetos, a obra de arte de um lado e Pedra Filosofal, de outro.

E é neste campo de ação e troca de influência que o artista, o alquimista e a matéria-prima vão se percebendo, se conhecendo e sendo reinventados. Campo no qual os sentidos e a sensibilidade através de todos os sentidos (visão, audição, paladar, tato, olfato, intuição, cinestesia), vão se refinando e lapidando, onde é possível, portanto, se consolidar uma educação da sensibilidade (ou educação estética) e uma imaginação material, onde a atuação mais aguçada dos sentidos, da sensibilidade e da imaginação podem extrapolar os limites do ateliê e do laboratório e dirigir-se aos fenômenos e acontecimentos a nossa volta, possibilitando, assim, o cultivo de uma relação mais sensível com o mundo.

### Referências

BELTRAN, M. H. Roxo. *O laboratório e o ateliê*. Em, *O saber fazer e seus muitos saberes experimentos: experimentos, experiências e experimentações*. Ana Maria Goldfarb e Maria Helena Roxo Beltran (Org.). São Paulo: Editora Livraria da Física: EDUC, 2006.

\_\_\_\_\_. *Receituários, manuais e Tratados: Índícios sobre a diferenciação das práticas artesanais*.

Anais do VII Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia.

\_\_\_\_\_. *Imagens de magia e de ciências: entre o simbolismo e os diagramas da razão*. São Paulo: Ed. EDUC, FAPESP, 2000.

\_\_\_\_\_. *Farmácias e ateliês: vestígios de conhecimentos sobre a matéria em receituários sobre artes decorativas*. In MARTINS, R. A.; MARTINS, L. A.C., SILVA, C. C.; FERREIRA, J. M. H. (Eds.) *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º Encontro*. Campinas: AFHIC, 2004. Pp. 2973-303. (ISBN 85-904198-1-9).

CENNINO, Ceniini, *Il Libro Dell'Arte*, Trad. inglesa em D. V. Thompson, *The Craftsmen Handbook*, Nova Iorque: Dover, 1933.

COSTA, Nelson Lage; Teresa Cristina de Carvalho Piva, Nadja Paraense dos Santos, *Maria a Judia e a arte hermética-mosaica*. Em:

<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh/4/trabalhos/Nelson%20Lage%20MARI A.pdf>. Consultado em 27/06/12.

DURAND, G. *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2012.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 1979.

ELKINS, J. *What Painting is? How to think about Oil Painting, using the language of Alchemy*. New York: Editora Routledge, 1999.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Práticas crepusculares: mytho, Ciência e Educação no Instituto Butantan – Um estudo de caso em antropologia filosófica*. V 1-2. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo - 1998

FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao imaginário: bússula de investigação poética*. São Paulo: Ed. Képos, 2012.

GOLDFARB, A. M. Alfonso, *Da alquimia a química*. São Paulo: Ed. Landy Editora, 2005.

LASZLO, Pierre. *O que é a alquimia*. Portugal: Ed. Terramar, 1997.

MACHADO, J. R.C. *O que é Alquimia*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1991.

PATAI, Raphael. *Os Alquimistas Judeus: um livro de história e fontes*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SIMÕES, R. L. Moreira, *Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1999.

THEOPHILUS, *Diversarum Artium Schedula*, trad. inglesa e, Cyril Stanley Smith & John G. Hawthorne, Theophilus On Divers Arts. The foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork, Nova Iorque: Dover, 1979.

VARGAS, Milton. “A origem da alquimia: uma conjectura. Prefácio”. In: GOLDFARB, A. M. Alfonso, *Da alquimia a química*. São Paulo: Ed. Landy Editora, 2005.