



Pintura

Pintura

Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti

© 2018 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente

Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação e de Educação Básica

Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico

Ana Lucia Jankovic Barduchi

Camila Cardoso Rotella

Danielly Nunes Andrade Noé

Grasiele Aparecida Lourenço

Isabel Cristina Chagas Barbin

Lidiane Cristina Vivaldini Olo

Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica

Luciara Bruno Garcia

Editorial

Camila Cardoso Rotella (Diretora)

Lidiane Cristina Vivaldini Olo (Gerente)

Elmir Carvalho da Silva (Coordenador)

Leticia Bento Pieroni (Coordenadora)

Renata Jéssica Galdino (Coordenadora)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Cezaretti, Maria Elisa Linardi de Oliveira
C425p Pintura / Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti.
– Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2018.
232 p.

ISBN 978-85-522-1160-0

1. Pintura. 2. Técnicas de pintura. 3. Materiais para
pintura. I. Cezaretti, Maria Elisa Linardi de Oliveira. II. Título.

CDD 750

Thamiris Mantovani CRB-8/9491

2018
Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Avenida Paris, 675 – Parque Residencial João Piza
CEP: 86041-100 – Londrina – PR
e-mail: editora.educacional@kroton.com.br
Homepage: <http://www.kroton.com.br/>

Sumário

Unidade 1 Conceitos de pintura _____	7
Seção 1.1 - Especificidades _____	9
Seção 1.2 - Procedimentos compositivos _____	21
Seção 1.3 - A cor na pintura _____	33
Unidade 2 Técnicas e ensino de Pintura I _____	53
Seção 2.1 - Suportes _____	55
Seção 2.2 - Instrumentos _____	75
Seção 2.3 - Tintas à base de água _____	92
Unidade 3 Técnicas e ensino de pintura II _____	111
Seção 3.1 - Tintas mais densas _____	113
Seção 3.2 - Procedimentos básicos I _____	131
Seção 3.3 - Procedimentos básicos II _____	151
Unidade 4 Prática pictórica _____	169
Seção 4.1 - Materiais preparatórios _____	171
Seção 4.2 - Técnicas pictóricas _____	187
Seção 4.3 - Gêneros de pintura e o projeto poético _____	201

Palavras do autor

A Pintura é um meio de manifestação artístico apreciado pela grande maioria dos interessados nas artes visuais. Sem dúvida, se comparada às outras formas e atividades que trabalham com a imagem, é a mais conhecida. Provavelmente, é a pintura que reúne o maior número de observadores nos museus e nas galerias, e, além disso, é a forma artística com maior inserção no mercado e circuito.

A História da Arte conta o seu percurso de realizações apontando dois grandes fatores para o seu alcance e crescimento: facilidades de realização e transporte. É mais fácil pintar do que esculpir ou gravar, pois a pintura demanda apenas um suporte plano, encaixa-se em paredes ou muros, não ocupando o espaço que uma escultura requereria, e, além disso, é facilmente transportável.

Nosso aprendizado nesta disciplina vai tratar de suas características básicas e também de como é possível formular uma representação pictórica. Serão enfatizados conceitos específicos referentes às técnicas, elementos formais e adequações aos espaços e suportes. Vamos abordar os conteúdos teóricos e contextualizá-los através de exercícios e informações referentes a artistas e obras. Existem inúmeras maneiras de lidar com a pintura, mas é necessário conhecer sua linguagem para torná-la adequada ao objetivo.

Para isto, vamos dividir os ensinamentos em quatro unidades básicas. Na primeira unidade iniciaremos abordando aspectos conceituais. Na sequência vamos desenvolver informações sobre espaço e enquadramento e fecharemos com o mapeamento de todas as informações relativas às cores e seus comportamentos. Continuaremos, nas unidades seguintes, com a abordagem dos aspectos práticos, discorrendo sobre os suportes pictóricos, como tela, mural, papel, etc., e enfocando também os instrumentos adequados a cada um, ressaltando a necessidade de o artista ter sempre em mãos pincéis, espátulas, paletas, lápis, sanguíneas e similares. Completado este mapeamento sobre instrumentos, o próximo enfoque versará sobre tintas à base de água, como guache, aquarela, acrílica, etc., e tintas densas como óleo, encáustica e esmalte. Conectados a ambos, entrarão os procedimentos básicos em pintura, como veladura, empasto, pontilhados, além

de materiais auxiliares, como aglutinantes e secantes. Seguem-se a eles as técnicas pictóricas, de caráter teórico-prático, e, finalmente, encerrando a disciplina, a abordagem ampla sobre os gêneros de representação na História da Arte: retrato, paisagem, natureza-morta, cena de gênero e pinturas mitológica, histórica e religiosa.

Pintar envolve conhecimentos, prática e intuição.

Vamos começar?

Conceitos de pintura

Convite ao estudo

Quando falamos em pintura, falamos em projetos visuais múltiplos de representação cromática no espaço plano. Falamos também de dois grandes prazeres: o deleite do artista no ofício de pintar e a satisfação do observador no encontro com a representação colorida, propícia à divagação e emoção sensória. A pintura propicia ambos os prazeres. Traz um senso agudo de satisfação ao pintor no ato do ofício, na forma como a tinta reage ao suporte e ao manejo do pincel. Nada se compara à vitalidade como estes elementos se ajustam. Também fornece deleite à visão: o apreciador se encanta com as imagens que ganham vida através das manchas de tintas.

Os grandes mestres sabiam deste segredo: a pintura é criação prazerosa. Mas demanda técnica e paciência e o saber é fundamental. Para tanto, nesta unidade vamos torná-la um aprendizado fundamentado em regras e exercícios. E, para deixar esse aprendizado mais conveniente, vamos vivenciá-lo através de uma experiência real.

Essa unidade trata especificamente do que significa a Pintura, bem como dos procedimentos e técnicas com as quais sua prática pode ser viabilizada, logo ela está dividida em informações de caráter teórico e prático, e, em alguns momentos, na junção destes, que denominamos teórico-práticos. Já na primeira seção, a disciplina deverá introduzir os conceitos essenciais ao entendimento do que seja a matéria e suas especificidades em termos de procedimentos compositivos. Abordaremos a pintura em si, sua diferença em relação ao desenho, a necessidade de esboço preparatório e,

na segunda seção, as teorias sobre enquadramento, distâncias, contrastes, espaço e luz. Ainda na sequência, na terceira seção, vamos abordar as características da cor.

Para tanto, vamos iniciar o aprendizado nesta unidade, conhecendo a especificidade da pintura, o espaço a ser trabalhado e o comportamento das cores. Vamos iniciar também o aprendizado da fatura pictórica apresentando as características básicas na formatação do espaço, do volume e da luz, além da cor, que, na pintura, é o elemento criador por excelência. Para que as noções se consolidem, vamos propor também um cenário específico onde seja necessária a aplicação de vários desses princípios.

Você que é estudante de artes visuais recebe um convite para participar de um projeto de realização de um mural na sua cidade. O convite vem da Prefeitura local e traz, no briefing de criação, normas específicas para a execução. As normas são rígidas: a pintura deve ser feita em espaço mural horizontal, com medidas de 4,0 m por 5,0 m, conter três imagens de cidadãos locais, harmonizar-se cromaticamente ao entorno cinzento de prédios e casas ao lado e permanecer ao relento, em espaço aberto e sem cobertura, demandando material apropriado.

A equipe responsável pela realização já recebeu o briefing de criação e necessita agilizar o processo. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a cada membro uma tarefa em particular. Você foi designado para atuar na etapa de pesquisas e oficinas de agregação de conteúdo. Sua função é desenvolvê-las para gerar informações que atendam às exigências do briefing.

Seção 1.1

Especificidades

Diálogo aberto

Lembrando o nosso contexto de aprendizagem, você vai integrar um projeto da Prefeitura para a realização de um mural na sua cidade e, a partir de um briefing com normas específicas para a execução, o projeto será criado e executado. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a cada membro uma tarefa em particular. Você foi designado para atuar na etapa de pesquisas e oficinas de agregação de conteúdo. Sua função é desenvolvê-las para gerar informações que atendam às exigências do briefing.

Assim, o primeiro passo que você deve dar é planejar um workshop para abordar a relevância do projeto para a cidade. Seu objetivo maior é considerar a ligação entre a história local, os personagens e o espaço determinado. Como necessita dar visibilidade adequada ao projeto, necessita realizá-lo, primeiramente, em um esboço que abranja tais características. Quais relações vai apresentar entre forma e conteúdo? Como pretende ligar história e espaço? Como vai elaborar, no workshop, conteúdos relativos a esboço e projeto final?

Bons estudos!

Não pode faltar

O estudo da pintura é o aprendizado da linguagem da cor, das suas características e de seu comportamento. **Pintura** Pintura é o exercício da construção de uma representação colorida, seja monocromática ou policromática, sobre uma superfície. Só que esta representação demanda preparação anterior por meio de projetos que podem ser: desenho, esboço ou desenho preparatório. Vale, então, ressaltar aqui as diferenças entre pintura e desenho, pois ambos utilizam suporte plano, mas não são iguais.

O **desenho** é uma realização feita através do uso do lápis e comporta, em geral, indicações de estruturas e detalhes. Já a especificidade da pintura remonta à sua característica maior: a de ser uma área espacial

plana coberta por tinta colorida. E esse processo somente resulta em êxito total se estiver sendo realizado numa sequência preparatória que comporta ideia, esboço preparatório, fatura e finalização. Assim, devemos entender que, para um aprendizado adequado, deveremos contar com todas as informações que se refiram a uma criação, pois uma pintura demanda pensamento inicial, preparação e realização.



Exemplificando

Desde o início da vida na Terra, já na Pré-História, o ser humano desenhou e pintou. Os primeiros suportes de pinturas foram as próprias paredes das cavernas que habitavam ou frequentavam. Mesmo que a maioria dessas paredes fosse escura e não permitisse grandes realizações, as pinturas de animais ainda fascinam por sua beleza e complexidade. Acredita-se que eram realizadas após considerações e estudos prévios à luz de archotes.

Alguns pintores renascentistas também executavam estudos sob luz de velas, para obter indicações de incidência de luz e sombra. Caravaggio foi um deles, e, inclusive, ficou famoso pela dedicação à preparação das telas. Sabe-se que ele pintou seu famoso quadro sobre a Madona de Loreto (Figura 1.1) a partir da observação direta de uma prostituta. Ele costumava utilizar as moças que encontrava nas tavernas e bares como imagens de santas. Após horas de observação, realizava inúmeros desenhos e, com eles, construía a imagem final, perfeita e de uma solenidade comovente.

Figura 1.1 | A Madona de Loreto, Caravaggio, 1603. Igreja de Santo Agostinho, Roma, Itália



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_di_Loreto-Caravaggio_\(c.1604-6\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_di_Loreto-Caravaggio_(c.1604-6).jpg)>. Acesso em: 20 abr. 2018.

O **desenho** é um meio expressivo por si só, mas ele também pode ser introdutório à pintura. Geralmente, é realizado com lápis e busca enfatizar detalhes. Quanto ao serviço da pintura, tenta construir uma estrutura a ser pintada, enfatizando áreas que conterão volume, luz e cor. O **esboço** é uma variante do desenho. Embora se pareça com ele, é apenas um registro livre do que está visível ou pensado. Demanda apenas material elementar – bloco de rascunho e lápis – e pode ser executado com rapidez, destinando-se apenas a captar a expressão. Já o **desenho pictórico** transmite registros expressivos que se assemelham a manchas de pintura. Ele também pode ser realizado com lápis, mas não se apoia apenas na linha, pois busca captar as massas espaciais com manchas, traços mais largos e espontâneos. Transmite tanto a definição da estrutura quanto a indicação do organismo vivo que o anima. Lembre-se de que todos demandam esforço e observação constantes, sendo de igual validade para a preparação da pintura.



Assimile

Para conseguir executar o estudo preparatório ideal, é necessário atentar primeiramente sobre o que se deseja fazer. Um esboço pode ser apenas um desenho rápido da ideia ou uma preparação completa, delineando com áreas de cores e linhas o que será a representação final. As diferenças entre uma preparação rápida, um desenho solto ou uma preparação com detalhes são grandes. A escolha demanda atenção à complexidade do projeto.

Nesse processo, a regularidade exerce papel central. Quanto mais o artista praticar, mais dominará a técnica e conseguirá desenvolver a criatividade. O artista busca sempre definir uma estrutura organizacional viva, vibrante, com referências específicas ao mundo real, mas a fatura final depende da preparação. Todo grande artista sabe que necessita ter uma ideia e que pintar significa pô-la em prática após estudos preparatórios. A pintura encontra seu significado na atração exercida pelo tecido cromático e no grande prazer da preparação dos pigmentos.

Mas, é necessário lembrar que pintar requer mais do que atitudes de deleite no trato com a matéria. Requer esforço mental, elaboração de esboços preparatórios, estudos livres e desenhos que sinalizem a estruturação final.



Pesquise mais

Para que este assunto fique mais evidente, assista ao filme *Agonia e Êxtase* sobre a obra e vida do pintor Michelangelo. Observe a quantidade de desenhos, bem como a variedade de preparações, que ele realizou enquanto imaginava a criação do teto da Capela Sistina.

FILMES DO YOUTUBE. *The Agony and the Ecstasy* – Trailer. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZHbjT-pZ_I>. Acesso em: 23 abr. 2018.

Visão da obra: esboço, desenho e desenho-pictórico

Toda obra de arte, no caso, a pintura, que é nosso assunto, demanda projeto prévio e formulação inicial, podendo este ser um desenho, um esboço ou mesmo uma ideia apenas.

Um esboço ou desenho preparatório é o ponto de partida da formulação prática da ideia. A maioria dos grandes artistas tem por tradição a prática de projetos preliminares ou desenhos prévios. Alguns realizam desenhos elaborados, outros fazem esboços rápidos e outros pintam *a la primma*, que é como se denomina o tipo de obra sem elaboração preliminar, prática rara mas utilizada por alguns poucos pintores.



Refleta

Como observamos no apanhado de conceitos, o êxito da execução de pinturas passa por diversas estratégias de preparação. Todas são relevantes, mas apenas algumas delas podem ser adequadas. Como saber qual é a adequada para cada pintura?

Como exemplos de estratégias dessas preparações, notamos que, na abordagem de uma paisagem campestre vista à distância, quase sempre basta um estudo levemente esboçado, com a indicação dos espaços, volumes e acidentes. Já na preparação de um retrato de família, cada detalhe é essencial. A observação do grupo deverá ser criteriosa, com indicações de lugares, apreciação de detalhes fisionômicos, sugestões de áreas sombreadas e

iluminadas, percepções de aspectos psicológicos, etc. E, para se chegar a esse patamar de detalhamento, é necessário desenho detalhado e expressivo. Você, estudante de artes visuais, poderá conferir tais diferenças de percepções pesquisando imagens de pintores famosos que costumavam iniciar suas pinturas com esboços ou desenhos. Como sugestão, investigue em livros específicos as produções de dois autores que lidaram a vida inteira com esboços preparatórios e desenhos pictóricos antes de realizar as pinturas finais: Diego Velázquez e Eugène Delacroix. Velázquez fez vários desenhos pictóricos da Villa Medici, onde residiu em Roma. Já Delacroix fazia esboços a óleo antes de iniciar suas pinturas.

Em princípio, todos seguem uma sequência lógica: esboço a lápis, desenho específico, localização cromática com destaque de áreas claras e escuras (para isso, o artista deve franzir os olhos e mantê-los apertados, de forma a enxergar apenas os vultos espaciais), seleção de tintas e cores com suas misturas e fusões, pintura de fundo, acabamento e detalhamento, indo dos escuros aos claros. Esta estratégia ajuda a definição do todo, pois as zonas escuras são fáceis de identificar e são referenciais para as manchas claras.

Outro exemplo é a pintura egípcia que era feita dentro das Pirâmides, a partir de modelos rígidos esculpidos em pedras e transpostos para os murais. Com contornos rígidos e desenhos geometrizados, além de preenchimento liso, eram facilmente executadas.

Figura 1.2 | Detalhe de um afresco do túmulo de Nebamun. Tebas, Egito, Dinastia XVIII. Na coleção do Museu Britânico, em Londres



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nebamun_tomb_fresco_dancers_and_musicians.png?uselang=pt->. Acesso em: 20 abr. 2018.

Quando a pintura era feita na Renascença (séculos XIV e XV), os artistas comprometiam-se muito mais com a busca de perfeição. Suas imagens eram realistas, com técnicas apuradas que revelavam volumes e espacialidade, e luzes e sombras magistralmente colocadas. Para isso, os artistas preparavam desenhos excepcionais, a partir dos quais as pinturas eram executadas. Um desses pintores foi Leonardo da Vinci, que executava com igual precisão estudos a lápis e telas. Leonardo acreditava que a pintura era coisa mental (expressão sua) e a perfeição era a meta.

Figura 1.3 | Cabeça de mulher, Leonardo da Vinci, c. 1473. Acervo do Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/woman-s-head>>. Acesso em: 20 abr. 2018

Seu contemporâneo, o pintor Raffaello Sanzio, alcançou ainda maior perfeição em acabamento técnico. Foi autor de inúmeras imagens femininas, todas com tal requinte que beiram a perfeição.

Figura 1.4 | *Madona del Granduco*, Raffaello Sanzio, 1504. Óleo sobre tela. Galleria Palatina, Florença, Itália

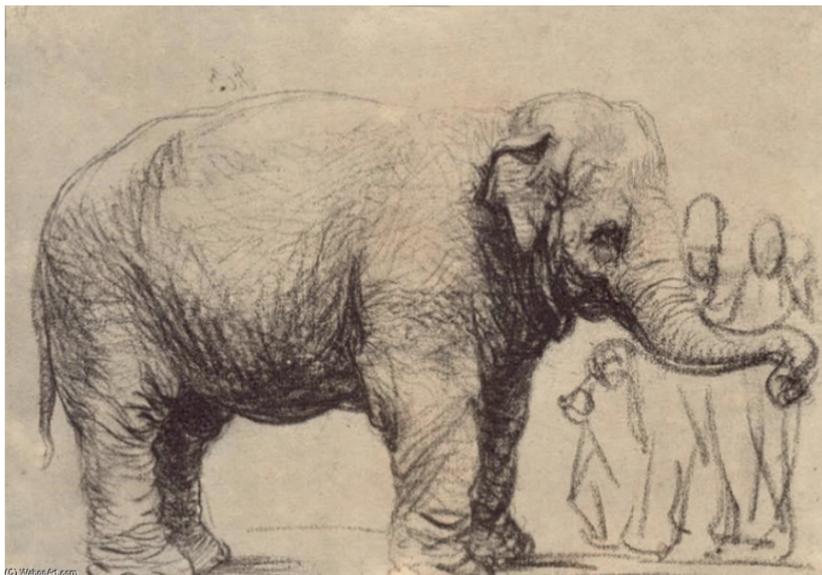


Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Raphael_-_Madonna_dell_Granduca.jpg>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Já no período Barroco, os artistas estavam muito mais preocupados com a expressão e a emoção, de modo que suas telas estavam impregnadas de liberdade gestual e uso de claro-escuro abrupto, resultado de uma pintura rápida e de manchas largas. Para executá-las, apoiavam-se em desenhos preparatórios denominados

desenhos-pictóricos, nos quais as linhas eram substituídas por manchas ou contornos imprecisos, quase borrões. Rembrandt van Rijn é o exemplo mais relevante desse tipo de desenho quase esboço.

Figura 1.5 | Estudo de um Elefante, Rembrandt van Rijn, 1637. Carvão sobre papel. Albertina Museum, Vienna, Áustria



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/rembrandt/an-elephant-1637>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

No século XX, artistas buscaram pinturas livres de regras e normas. Negaram-se à prática de cópias do real e exploraram em suas obras aspectos estratégicos envolvendo novas configurações espaciais. Mesmo assim, não abdicaram do uso de desenhos ou esboços preparatórios. Pablo Picasso foi um desses pintores. Foi um gênio compositivo e estruturou suas pinturas com distorções angulosas, integrando imagens e fundo. Mas nunca renunciou ao desenho e esboço preparatório. Picasso fez deles uma verdadeira estratégia para reinterpretar grandes mestres. Suas releituras da obra "Las meninas" de Diego Velázquez são exemplos de como um estudo se torna uma obra-prima.

Figura 1.6 | Las Meninas, Diego Velázquez, 1656 – 1657. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid, Espanha



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Las_Meninas_by_Diego_Vel%C3%A1zquez_from_Prado_in_Google_Earth.jpg>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Figura 1.7 | Pablo Picasso com uma de suas releituras de *Las Meninas* (Velázquez), 1957. Coleção particular



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/las-meninas-velazquez-1957-4>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Conforme se pode perceber através deste texto, a representação na pintura trabalha com cânones rígidos e também com apresentações desvinculadas do real, ativadas por infundáveis propostas de estudos preparatórios e pesquisas. Seja como for, o cuidado com esboços e desenhos que antecedem o produto final são imprescindíveis.

Sem medo de errar

O uso de estudos e esboços preparatórios pode ser uma das grandes estratégias para que a pintura saia mais perfeita e expressiva. Você, aluno do curso de Artes Visuais, percebe que tem mais um elemento ou ferramenta disponível a seu dispor. Sabe, também, que deve ir além, e conhecer outros tipos de estratégias de preparação. Por exemplo, na Arte Contemporânea, Yves Klein, um pintor que trabalhava com tecidos – especificamente lençóis e lonas – besuntava os corpos de suas modelos com tinta azul e fazia com que elas rolassem sobre estes tecidos. Os resultados finais eram, simultaneamente estudos e produtos finais. É possível, inclusive, nomear alguns artistas que trabalharam com esboços, como Peter Paul Rubens, pintor flamengo, residente em Antuérpia no Século XII. Seus desenhos preparatórios eram feitos com tinta a óleo e pareciam obras finais. Eugène Delacroix, pintor do século XIX, foi outro adepto de esboço feito a óleo. Olhando suas telas e estudos, percebe-se a perfeição existente em ambas.

Vamos lembrar que nesta primeira seção tomamos contato com as especificidades que caracterizam a pintura, diferenciando-a do desenho e do esboço, o que é um grande avanço para você, que aprendeu sobre práticas, artistas e seus métodos. Muitas vezes o estudo bem realizado é o passo inicial da obra-prima.

Para auxiliá-lo em seu primeiro trabalho, lembre-se de que toda representação tem sua própria metodologia e de que o artista deve percebê-la na fatura. A própria pintura indica seu caminho ao pintor. Além disso você deve estar ciente de que não existe receita pronta e de que as composições foram se modificando aos poucos e ganhando conotações diversas no tempo.

Apesar das dificuldades iniciais, pode-se entender que o sucesso depende de formulação prévia e prática adequada. Perceba também, pelos exemplos, que cada obra depende do seu contexto temporal.

Faça valer a pena

1. Nos séculos XIV e XV, período da Renascença, a pintura teve avanços extraordinários ao agregar técnica e ciência para alcançar um alto grau de realismo e humanização nas imagens pintadas. Leonardo da Vinci foi um dos grandes pintores que aplicou sua perícia técnica tanto ao desenho preparatório quanto à pintura. Raffaello Sanzio também conseguiu realizar grandes obras-primas com imagens femininas perfeitas e bem próximas do real.

Quais as características similares de suas obras?

Assinale a alternativa correta.

- a) Linhas duras e contornos rígidos.
- b) Formas infantis.
- c) Imagens perfeitas e humanizadas.
- d) Despreocupação com estudos e desenhos.
- e) Formas deformadas e sem volume.

2. No período Barroco (1600-1720) a pintura aproximou-se da emoção, da expressividade e também, muitas vezes, do esboço, buscando captar a vivência do cotidiano através das sensações. O período Barroco recorreu ao uso do claro-escuro e da pincelada rápida, marca de uma pintura vibrante e emocional. Qual o pintor que trabalhou de forma marcante com tais características?

Assinale a alternativa correta.

- a) Leonardo da Vinci.
- b) Rembrandt van Rijn.
- c) Pablo Picasso.
- d) Raffaello Sanzio.
- e) Pintor egípcio.

3. A pintura moderna desvinculou sua representação da abordagem do real e passou a explorar questões espaciais e novas configurações plásticas. Alguns artistas fizeram releituras de obras, dando-lhes novas aparências e significados, através de distorções e ângulos.

Qual foi o artista que revolucionou a noção espacial ao integrar novas distorções dentro do binômio imagem-fundo?

Assinale a alternativa correta.

- a) Pablo Picasso.
- b) Pintor egípcio.
- c) Raffaello Sanzio.
- d) Leonardo da Vinci.
- e) Rembrandt van Rijn.

Seção 1.2

Procedimentos compositivos

Diálogo aberto

Lembrando o nosso contexto de aprendizagem, você vai integrar um projeto da Prefeitura para a realização de um mural na sua cidade. E, a partir de um briefing com normas específicas para a execução, o projeto será criado e realizado. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a cada membro uma tarefa em particular.

A fim de dar continuidade ao desenvolvimento desse projeto da pintura, você realizará uma oficina prática com trabalhos que compreendam mensuração espacial e enquadramento adequado. A partir disso, como você pretende apresentar, na oficina, temas como tamanho e distância, que são importantes para a criação da composição do mural? Para melhor extrair informações das pesquisas, que critérios vai usar para seleção e aproveitamento destas no projeto final?

Então você se depara com a primeira questão: como relacionar a ideia ou a observação ao suporte pictórico? Suponhamos que você tenha uma tela em mãos. Como colocar dentro dela tudo que deseja? O primeiro passo é ensinar os participantes da oficina a fazerem um visor com tiras de papelão.

O visor será o primeiro trabalho a ser desenvolvido na oficina, a qual contará com a participação de vários interessados. Você deve sugerir a eles que pesquisem os métodos de construção do visor por artistas famosos. Provavelmente retirará das informações conseguidas, noções de enquadramento que ajudarão a localizar as imagens na superfície do muro.

Dentro da mesma oficina, poderá propor ainda outra pesquisa sobre questões relativas à adequação do tamanho das figuras ao espaço e ao entorno. A sugestão é recorrer às obras de artistas que trabalharam com murais famosos tanto na Renascença quanto no México, no início do século XX.

A pintura sobre o muro esteve presente também no período medieval, especialmente no mundo românico, nas paredes das igrejas como elementos didáticos da religião. Você deve sugerir uma busca específica deste período, no qual se conseguia adequar a superfície das paredes pintadas ao máximo esplendor e à mensagem cristã.

Bons estudos!

Não pode faltar

Os assuntos de que vamos tratar referem-se a noções compositivas, enfocadas a partir do tratamento de elementos formais relevantes à criação de uma pintura.

O primeiro assunto se refere ao enquadramento, que é o ajuste perceptivo do que está sendo visto ou pensado pelo artista. Enquadramento é uma forma seletiva de olhar, pois, todo olhar é um olhar pessoal e que enquadra diferentemente aquilo em que se está pensando ou que está à frente.

O passo seguinte é lidar com as noções de proximidade e distância, essenciais à dinâmica da perspectiva, sendo esta última a maneira pela qual nos aproximamos da superfície ao fundo através de planos compositivos. Em seguida, vamos estudar o contraste e sua importância através da presença da luz e da sombra, bem como do antagonismo das verticais e horizontais.

Essa é a forma de ajustar à vista e selecionar o melhor ângulo a ser trabalhado. O visor ajuda a potencializar a visão, realçando o melhor ângulo e eliminando o que é supérfluo, isto é, os elementos desnecessários. É uma maneira de simplificar a composição tornando-a vibrante e interessante.

Além do visor, para compor uma pintura é necessário escolher o quanto o tema central precisa estar mais perto ou longe do observador. Para isso, torna-se necessário o conhecimento das noções de proximidade e distância. Elas funcionam em qualquer situação, independentemente do gênero de pintura: retrato, paisagem, natureza-morta, cena de gênero, abstração. Aproximar ou distanciar o foco tem função primordial no assunto, pois acrescenta o significado que é imprescindível. Por exemplo, se a escolha for uma vista urbana que exalte as qualidades de uma cidade, a visão panorâmica é ideal. É ela que vai enfatizar o tamanho, a área de céu que envolve a

cadeia de edifícios e casas e os altos e baixos das árvores. Mas, se a pintura tiver como tema uma praça da cidade, deve-se optar pelo olhar mais próximo, detalhando os brinquedos, jardins e pessoas. É necessário lembrar também que a proximidade envolve o observador, sensibilizando-o de forma mais aprofundada.



Exemplificando

John Constable, pintor inglês do início do século XIX, conseguiu realizar pinturas de paisagens imensas, com detalhes variados relativos às atividades humanas e à natureza do entorno, a qual é composta por árvores majestosas e um céu quase real. Seu segredo foi concentrar os detalhes em uma certa área da tela, valorizando-as pela cor e pela descentralização. Tais recursos fizeram com que os olhos não divagassem a esmo pela superfície, de modo que se prendessem os detalhes ao todo.

Figura 1.8 | A Carroça de Feno, John Constable, 1821. National Gallery, Londres – UK



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_The_Hay_Wain.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 11 abr. 2018.

Outro paisagista, Claude Monet, no final do século XIX, inverteu a noção de distância e enfocou seu motivo – a catedral de Rouen (Figuras 1.9 e 1.10) – tão próximo, que esta parece estar ao alcance da mão de quem olha. Monet estava preocupado com a questão da

incidência da luz, mas seu olhar tão próximo tornou a catedral íntima de quem a vê.

Figura 1.9 | A Catedral de Rouen, Claude Monet, 1893. Museu D'Orsay, Paris – FRA



Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet-cathedrale-rouen.jpg?uselang=pt-br>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Figura 1.10 | A Catedral de Rouen. O Portal e a Torre Albane. Tempo cinzento, Claude Monet, 1894. Musée des Beaux-Arts de Rouen, Rouen – FRA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_033.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Os contrastes existem na própria vida, é só olhar em torno: curvo e reto, alto e baixo, liso e hachurado, claro e escuro. Em termos de pintura, esses contrastes são essenciais para dinamizar a composição, sendo possível explorá-los de forma a tornar uma composição mais vibrante.

Vamos começar a perceber a importância dos contrastes a partir das formas: verticais e horizontais, grossas e finas, duras e sinuosas. Alguns artistas foram excepcionais no uso desta estratégia. Observe como o artista Antoine Watteau explorou de forma impactante a noção do contraste entre verticalidade e horizontalidade na obra *Gilles*, Figura 1.11. O personagem, vestido de cetim branco, à maneira de um Pierrot, apresenta-se em uma forma vertical que preenche a tela em primeiro plano, em contraste com o horizonte baixo atrás.

Figura 1.11 | Gilles, Antoine Watteau, 1717. Museu do Louvre, Paris - FRA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Antoine_Watteau_-_Pierrot,_dit_autrefois_Gilles.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Também o contraste entre formas pode potencializar e tornar vibrante a composição. A tela *Laocoonte*, Figura 1.12, de El Greco, faz contrastar formas sinuosas, alongadas e distorcidas de grandes personagens na superfície com o casario diminuto e geometrizado ao fundo, criando grande contraste, que potencializa o significado de sonho que pretende dar a obra.

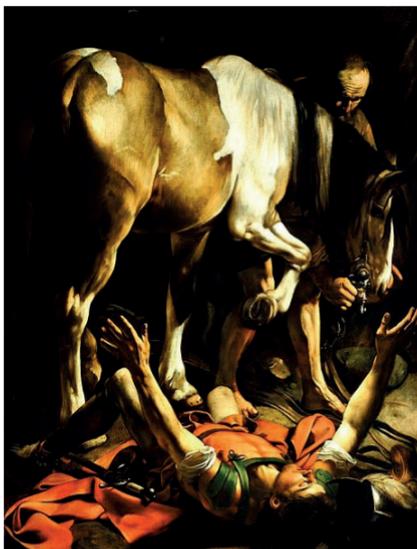
Figura 1.12 | *Laocoonte*, El Greco, 1610. The National Gallery. Washington – EUA



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_\(Domenikos_Theotokopoulos\)_-_Laoco%C3%B6n_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_(Domenikos_Theotokopoulos)_-_Laoco%C3%B6n_-_Google_Art_Project.jpg)>. Acesso em: 26 abr. 2018.

O contraste mais utilizado, porém, para enfatizar uma pintura é o que se refere aos valores tonais, ou seja, ao uso de claro e escuro, que é o que contrasta zonas claras e escuras. Ele gera uma superfície de grande carga emocional, já que parte da cena fica mergulhada na escuridão, enquanto a principal é enfatizada por luz intensa que potencializa o sentido. Grandes mestres, como o italiano Michelangelo Caravaggio e o holandês Rembrandt van Rijn, fizeram uso dessa técnica para dramatizar e tencionar suas telas. A cena retratada pode ser feita ao ar livre ou no estúdio, já que o segredo é o controle dos tons e a colocação das áreas escuras e claras bem próximas, para que produzam maior impacto. Caravaggio, Figura 1.13, conseguiu resultados impressionantes trabalhando suas telas com foco luminoso no tema e deixando a área circundante mergulhada em escuridão impactante. Sua técnica, que utilizava a maior parte da pintura com sombras de tons enegrecidos e perolados, foi denominada Tenebrismo. Rembrandt van Rijn, Figura 1.14, também foi um mestre no uso de contraste, mas, diferentemente de Caravaggio, as passagens entre zonas iluminadas e escuras eram conseguidas através de matizes dourados e púrpuras, cores naturalmente contrastantes.

Figura 1.13 | Conversão de São Paulo, Caravaggio, 1600. Igreja Santa Maria del Popolo, Roma – ITA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio-The_Conversion_on_the_Way_to_Damascus.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2018.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2018.

O espaço construído em uma pintura também pode se tornar mais interessante através da utilização do contraste de luz obtido pela passagem de uma cor à outra. Sempre que dois matizes estão próximos, interagem de alguma maneira. Nessa convivência, devido à proximidade, as características são potencializadas conforme o tamanho da área colorida ou da vibração que se estabelece entre elas. Alguns pintores sabiam administrar bem essa interação. Um dos mestres no uso sábio da utilização da cor, como espaço de grande claridade ou sombra, foi Henri Matisse. Este pintor liderou um grupo de artistas denominados *fauves* (feras), no início do século XX. O apelido devia-se ao fato de o grupo realizar pinturas com tons fortes e pinceladas livres e soltas. Matisse combinava as cores de maneira a produzir tensão e impacto, com recortes ornamentais e amplas áreas de cor. O exemplo a seguir, na Figura 1.15, ilustra esta técnica.

Figura 1.15 | Composição em Vermelho, Henri Matisse, 1908. Museu do Hermitage, São Petersburgo – RUS



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/harmony-in-red-1908>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Além dos contrastes de claro e escuro e de utilização de diversos tons na criação espacial, o uso de formas que se opõem costuma oferecer dinamismo às imagens. Verticais e horizontais, curvas e retas, são formas extra contraste que dinamizam bastante uma pintura e que, geralmente, propiciam algumas oposições que tornam mais vibrante a área pintada.

Pesquise mais

Alguns artistas dedicaram-se de maneira excepcional à elaboração de composições, geometrizando os espaços. Eles se preocuparam com a divisão da superfície, trabalhando proporções que contrastavam em tamanhos e em direções. Um exemplo é o pintor Paul Cézanne, que empregava subestruturas geométricas variadas em tamanhos para indicar proximidade e distância. Este recurso estratégico propiciava dinamismo, pois à medida que as formas se afastavam

em direção ao fundo, diminuía de tamanho e assemelhavam-se apenas a quadrados e retângulos. Veja suas obras no Musée d'Orsay. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=3281>. Acesso em: 26 abr. 2018.

E no site WikiArt. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

Jasper Johns, pintor norte-americano, fez parte de um grupo denominado Expressionismo Abstrato, na primeira metade do século XX, tendo notabilizado-se pelo uso sistemático de bandeiras, as quais modificava em tamanhos e cores para compor. O uso de listras e estrelas, variadas quanto à localização na composição, fornecem contraste interessante.

Figura 1.16 | *Three Flags*, Jasper Johns, 1958. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque – EUA



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Three_Flags.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2018.



Refleta

Nesse breve apanhado conceitual, percebe-se que a pintura depende de critérios compositivos adequados para construir seu significado.

Existem vários mecanismos de utilização dos elementos formais e de suas características. O mundo compositivo é visualizado através do conjunto de todos. O aprendizado das normas é imprescindível ao projeto compositivo. Depois de reunir todas as referências e informações, será que você está apto a elaborar uma composição ou precisa de mais elementos?

Deve-se ter em mente, porém, que as regras básicas de composição são essenciais à montagem do projeto. A criação final depende de todos os elementos integrados, pois eles devem ficar em harmonia e não competir entre si pela atenção do observador. A linguagem plástica é conformada no seu todo pela integração dos detalhes, as formas adquirem seu significado dentro de uma ordenação lógica, onde todos os elementos cumprem sua função.



Assimile



Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. [...]. Gradativamente, toda a riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem. (ARNHEIM, 1988, Introdução)

Sem medo de errar

Esta seção apresentou os elementos formais e conceituais essenciais ao processo compositivo. Pintura não é apenas técnica de aplicação das tintas: é processo mental e, por isso, necessita de pensamento prévio e fatura.

Além das noções de distância, você aprendeu as noções de contraste na composição, os quais são recursos fundamentais.

Assim, você aprendeu padrões, comportamentos, mensuração e interação, além de ter descoberto as regras, que devem se adaptar às circunstâncias. Agora é hora de aplicar o aprendizado em exercícios.

E nunca se esqueça de que as normas dão sentido quando conectadas à emoção. Pintar é ver através dos sentidos e sentimentos, mas não devemos esquecer que até mesmo o que nos comove está quase sempre sujeito a regras. Por isso é que você necessita definir a distância ideal de sua pintura. Pode ser quadrado ou retangular, o que importa é que seja usado para enquadrar o que está sendo observado. Em seguida, deve-se esboçar (já vimos o que é um esboço na seção anterior) o projeto e ampliá-lo na tela, através de uma quadriculação do que couber no visor. O quadriculado pode ser obtido traçando-se uma grade sobre a tela. A transferência do esboço usa as linhas do quadriculado como guia. Feito o visor, é possível iniciar o processo de enquadramento e seleção do que vai compor a sua pintura. E então é só produzir um ou mais esboços para compor o projeto.

Faça valer a pena

1. Mesmo no século XIX, momento histórico em que as pinturas estavam ligadas a uma vontade de representação fiel à natureza, alguns artistas conseguiram tornar seus registros visuais mais impactantes, devido ao distanciamento do objeto pintado.

Qual o artista que se aproximou tanto de uma catedral, que chegou a pintá-la de uma forma tão impactante que parece estar ao alcance da mão?

Assinale a alternativa correta.

- a) Caravaggio.
- b) Rembrandt van Rijn.
- c) Jaspers Johns.
- d) Claude Monet.
- e) Henri Matisse.

2. O contraste é fator compositivo dinamizador, pois acrescenta vibração e interesse à pintura. Vários tipos de contraste podem ser utilizados, mas certamente aquele que se baseia no claro-escuro é o mais conhecido.

Dentro dele, existe uma técnica que deu nome a um tipo específico de contraste: o “Tenebrismo”. Qual é a sua característica marcante?

Assinale a alternativa correta.

- a) Uso de maior área iluminada.
- b) Áreas iluminadas e escuras em quantidades iguais.
- c) Área escura dominando a maior parte do espaço.
- d) Ausência de contraste entre claro e escuro.
- e) Composição sem distinção de tons claros e escuros.

3. No período Moderno, as representações ganham novas fórmulas compositivas, extraindo contrastes de formas discordantes, como retas e curvas, horizontais e verticais, etc. Os movimentos estilísticos valem-se, inclusive, do uso de símbolos conhecidos, como bandeiras, para torná-los elementos formais inusitados.

Quando o pintor Jasper Johns cria suas pinturas com formas extraídas das bandeiras norte-americanas, qual é o seu intuito?

Assinale a alternativa correta.

- a) Tornar listras e estrelas reconhecíveis.
- b) Agradar os norte-americanos.
- c) Lembrar o que compõe sua bandeira.
- d) Utilizar formas e cores contrastantes e dinamizar a pintura.
- e) Brincar com formas conhecidas.

Seção 1.3

A cor na pintura

Diálogo aberto

Quando se fala em pintura, naturalmente se fala nas cores que a constituem, pois são a matéria básica e as características que lhe dão a identidade, mesmo que ela seja realizada apenas com preto e branco.

Aqui, nesta seção, os objetivos principais serão a abordagem das características das cores, o entendimento das relações que podem estabelecer com as outras e o estudo de artistas e suas obras.

A ideia principal a propor é a realização de exercícios de observação. Observar com atenção como a cor se comporta em uma pintura. Ela pode ser vista como elemento autônomo? Ou sua presença estabelece relações com as outras que estão ao seu lado? E quanto às que são distantes? Existe um nexo que ligue todas?

Este assunto relativo à cor e sua interação com o mundo é de especial relevância para um estudo sobre o mundo da pintura. Então, vamos entender o que define, distingue e caracteriza uma cor.

Lembrando o nosso contexto de aprendizagem, você, estudante de Artes Visuais, integra um projeto da Prefeitura de realização de um mural na sua cidade. E a partir de um briefing com normas específicas para a execução, o projeto está sendo criado e executado. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a cada membro uma tarefa em particular.

Nesta etapa do projeto, para atender ao briefing, você precisará fazer um estudo cromático de conteúdos adequados à escala cromática e ao melhor aproveitamento das cores para o projeto do mural. Quais referências teóricas você pretende utilizar para criar uma proposta cromática que harmonize o mural e o entorno? De que forma você pode apresentar à equipe o resultado deste estudo?

Para saber mais sobre o assunto, a seção que se segue vai apresentar os conteúdos relativos aos princípios das cores.

Bons estudos!

Não pode faltar

As características da cor

Neste espaço, vamos entender como a cor se comporta e se define através de vários elementos que entram na sua constituição e na interação dentro de uma composição. A cor pertence a uma escala cromática, na qual se alinha dentro de uma sequência. A cor é um elemento característico que não pode faltar na pintura. Ela é constituída por 3 elementos principais: matiz, tom e intensidade. O **matiz** é aquilo que a caracteriza e a diferencia, é a qualidade pela qual é conhecida. Por exemplo, quando falamos de uma cor vermelha, o que caracteriza essa cor é o seu matiz vermelho. O **tom** de uma cor é definido pela entrada maior ou menor de luz. Assim, um tom claro é aquele com maior quantidade de luz, enquanto o escuro é o que recebe pouca luz. A terceira característica ou elemento é a **intensidade**: chamamos de intensa uma cor com mais quantidade de matiz e de opaca uma cor com menos quantidade de matiz.

De onde surgem as cores? Se observarmos a luz do sol, percebemos que ela é branca. Quando a luz branca passa através de um prisma de cristal, se divide nas sete cores que compõem o arco-íris: violeta, índigo, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho. Estas são as mais conhecidas e, com elas, criam-se todas as outras.

Se observarmos atentamente a sequência na qual se alinham, vamos encontrar aquelas que definem uma **escala cromática**. A escala é conjunto de cores que se ordenam através de um esquema de coloração sucessiva e que funciona como uma espécie de gradação tonal que vai do claro ao escuro ou, inversamente, do escuro ao claro.

As cores são divididas em categorias: primárias, secundárias, terciárias e quaternárias (Figura 1.17).

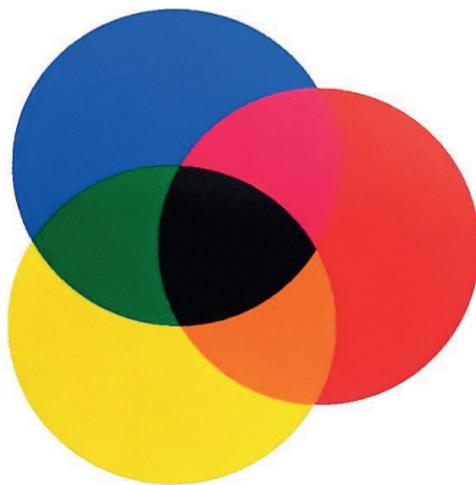
As **primárias** são aquelas obtidas em estado puro, pois existem independente de misturas. Quando trabalhamos com pigmentos, as cores primárias são o amarelo, o azul e o vermelho.

Das misturas derivadas das primárias, resultam as **cores secundárias**, também em número de três: violeta, laranja e verde. O violeta resulta da mescla de azul e vermelho, o laranja é o resultado da combinação de amarelo e vermelho e, finalmente, o verde é a cor obtida quando são misturados o amarelo e o azul. Estas cores que denominamos secundárias, são chamadas de **complementares**,

pois quando colocadas conjuntamente, exercem umas nas outras um efeito potencializador. Por exemplo, quando vermelho e o verde estão próximos, são mais intensificados, gerando um colorido vivo e contrastante. Além das secundárias, que são também complementares, existem ainda as **cores terciárias**, resultantes de primária e secundária: vermelho e verde resultam em marrom, azul e laranja em púrpura e amarelo e violeta resultam em oliva.

Existem ainda cores conseguidas através da interação entre matizes primários e secundários com tons neutros e também decorrentes da mistura com preto e branco. Quando uma cor é misturada com preto ou branco, ela se torna mais escura ou mais clara. Quando ela se junta ao cinzento (mistura de branco e preto), resulta num tom belo e nuançado que se denomina cinzento cromático. Enfim, a interação das cores e as misturas resultam sempre em matizes múltiplos, que dão à composição pintada sua qualidade excepcional e uma particularidade que, muitas vezes, se torna a característica principal de um pintor ou sua marca registrada.

Figura 1.17 | Cores-pigmento opacas primárias: vermelho, amarelo e azul. Em síntese subtrativa, essas cores produzem o preto

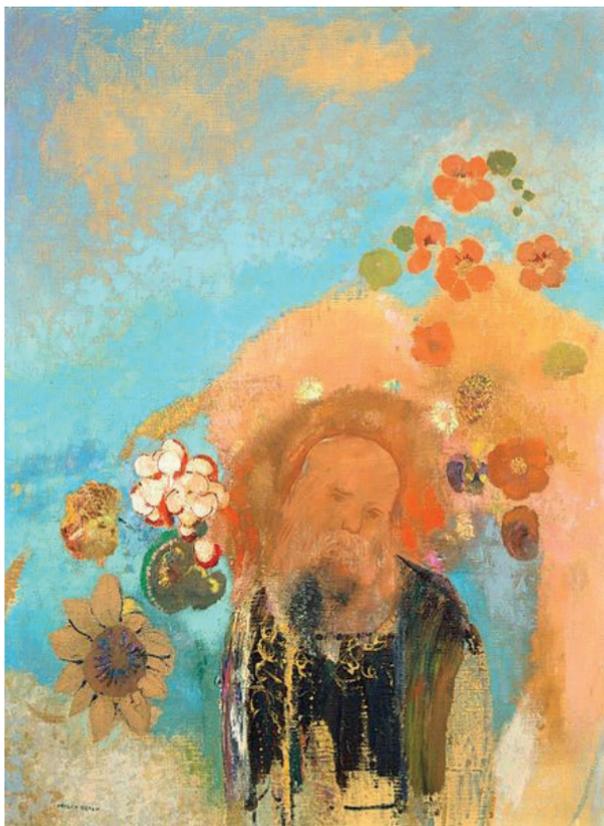


Fonte: Pedrosa (2003, p. 29).

Veja, por exemplo, o pintor Odilon Redon, artista simbolista do século XIX, que conseguiu trabalhar com cores mutuamente relacionadas e próximas, aproximando-as e modificando-as a partir de tons de preto e branco. Escurecendo-as ou clareando-as, fazia

com que motivo e fundo se aproximassem, relacionando-as, mas variando a intensidade. Observe como Redon (Figura 1.18) emprega bem a cor, modificando-a a partir de pequenas mudanças que geram vários tons análogos.

Figura 1.18 | Evocação de Roussel, Odilon Redon, 1912. National Gallery of Art, Washington D.C. – EUA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evocation_of_Roussel_G-001329.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 30 abr. 2018.

Conhecendo a cor

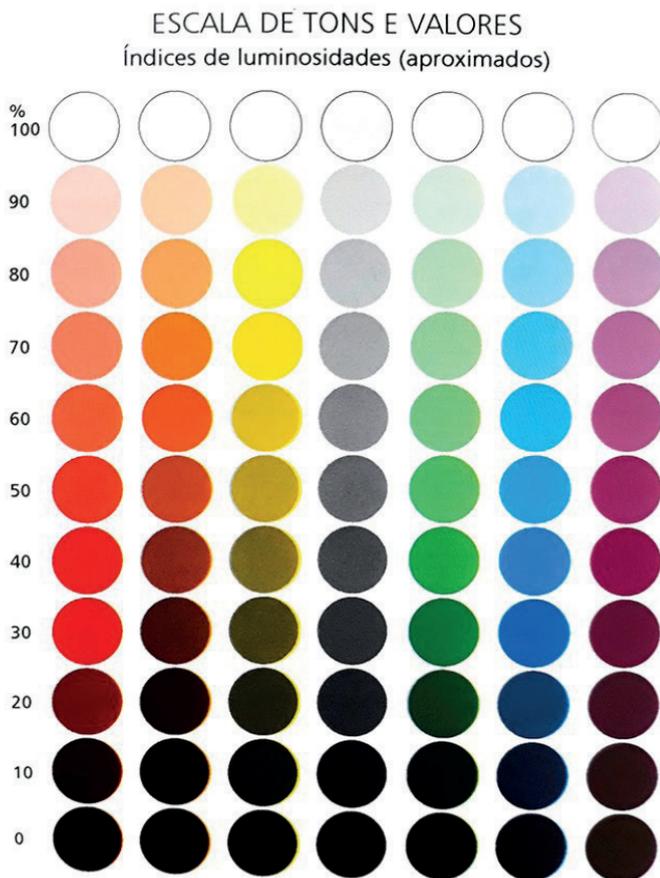
Uma cor se caracteriza por três qualidades: matiz, tom e intensidade. O **matiz** é a sua identidade, o motivo pela qual é conhecida. Por exemplo, um vermelho é assim conhecido pelo seu matiz, assim como um violeta ou amarelo. Já o **tom** se refere à quantidade da luz que a cor recebe ou assimila. É uma mistura de claro e escuro. Dessa forma, uma cor é classificada segundo seu valor

tonal. Se recebe muita luz, é denominada uma cor clara. Caso ela fique na penumbra, recebendo pouca luz, é uma cor escura.

A **intensidade** é a sua terceira característica. Ela mede o quanto de matiz existe na cor. Quando há grande quantidade, pode-se afirmar que é mais intensa, vibrante. Quando existe pouca quantidade de matiz, costuma-se falar que a cor é opaca ou possui um tom “pastel” (pouco intenso).

Esse conhecimento é útil e é o passo inicial no aprendizado sobre a cor.

Figura 1.19 | Escala de tons



Fonte: Pedrosa (2003, p.119).

As cores básicas existentes

A interação entre as cores deve ser aprendida aos poucos, pois o domínio da aplicação deve se dar após várias etapas.

O que é essencial, em princípio, é saber as três características básicas e também quais são as cores mais utilizadas e conhecidas (muitas independem de misturas e são encontradas à venda no mercado de tintas).

Existem algumas que são conhecidas por profissionais e amadores. São dez na totalidade: **vermelho-cádmio**, versátil e intenso, **carmim-alizarin**, profundo e intenso, **azul ultramar**, puro e muito escuro, podendo ser suavizado com branco, **azul-cobalto**, mais suave e ótimo para pintar espaços celestes, **amarelo-limão**, **amarelo cádmio**, mais intenso que o anterior, amarelo ocre, discreto e com toque de terra, **verde-esmeralda (viridian)**, puro e bom para usar em misturas, terra de sombra natural, escura, e **terra de Siena queimado**, muito vibrante. Além destas, existem ainda **branco titânio** e **negro**.

Alguns artistas utilizaram combinações excepcionais tanto na criação de tela quanto de pinturas, murais e tetos feitos em palácios e igrejas. Em geral, nas grandes superfícies que, muitas vezes, só podem ser vistas à distância, as cores devem ser vivas e contrastantes, e, além disso, combinadas com tons suaves para compor o fundo.



Pesquise mais

Giambattista Tiepolo foi autor de teto deslumbrante sobre a escadaria principal do Residenz Wursburg, na Alemanha: *Alegoria dos planetas e continentes*. Esta obra apresenta um inspirado teto com personagens advindos de todos os continentes, trabalhado com cores deslumbrantes que combinam tons suaves e vibrantes. Uma reprodução detalhada pode ser encontrada na publicação *Grandes Pinturas*, da Publifolha. Ou ainda na internet, na página História das Artes, na seção Prazer em conhecer. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/giambattista-tiepolo/>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

Cores complementares

As cores podem também ser complementares, opondo-se umas às outras. Mesmo assim, elas se relacionam, pois, sendo ligadas de maneira física, estimulam a percepção e intensificam-se mutuamente.

Cor complementar é a designação dada à cor secundária, pelo fato de que ela, justaposta à cor primária que não entra em sua composição, complementa o espectro solar. Pela mesma razão, uma cor primária, quando justaposta à secundária, formada pelas duas outras cores primárias, é também denominada complementar. (PEDROSA, 2003. p. 32)

Assim, a cor complementar do vermelho é o verde, pois este é mistura de azul e amarelo. A complementar do azul é laranja, já que ele resulta da mescla de vermelho e amarelo. E a complementar do amarelo é o violeta (ou roxo), obtido da junção de vermelho e azul.

Na prática, as complementares são potencializadas quando colocadas lado a lado: parecem mais vivas e tornam o esquema cromático vibrante e com mais contraste.

A intensificação mútua das cores complementares tem efeito colateral importante: acrescenta a impressão de luz. Por exemplo, é possível pintar os reflexos lumínicos com uma cor complementar. Assim, pode-se pintar de violeta a sombra de um objeto amarelo, o que potencializa o brilho deste. Ou pode-se usar o procedimento inverso: utiliza-se tons de azul na sombra de uma forma laranja, atenuando seu brilho.



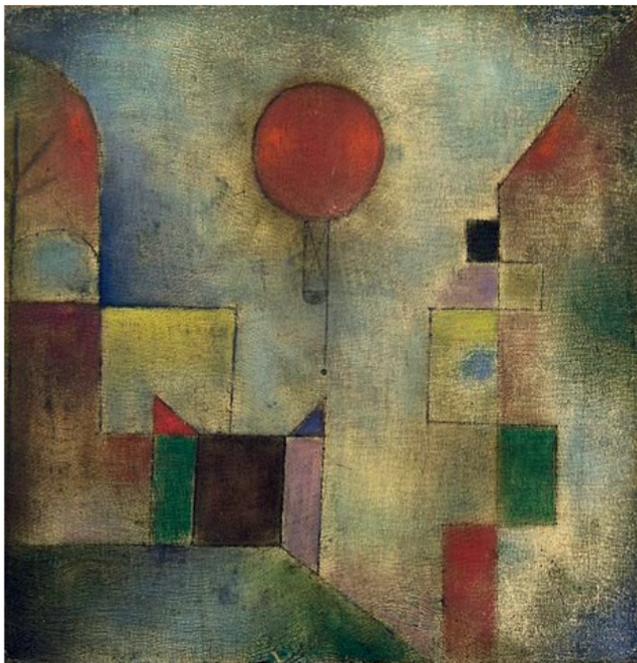
Exemplificando

Paul Klee, pintor expressionista do século XX, pintou a obra “Balão Vermelho” combinando formas estilizadas, de caráter geométrico, com cores intensas em algumas áreas da composição e outras mais opacas sombreando o fundo. Esse contraste tonal era típico de sua produção e fazia com que as formas mais significativas se projetassem em direção à superfície, destacando sua intenção.

Klee era apaixonado por balões. Usava-o como símbolo de liberdade e voo de imaginação. A cor vermelha, no centro e ao alto, fornece uma imagem de ascensão e beleza, tanto pelo destaque cromático quanto pela semelhança à forma do sol. Flutuando acima das outras imagens e impressionando pelo grau de visibilidade alcançada, o balão vermelho combina, na utilização das cores, o encantamento do sonho de liberdade com a evocação do mundo civilizado, construído com formas rígidas e em tons discretos.

É um exemplo particular de como a cor atrai o olhar e consegue comover o observador.

Figura 1.20 | Balão Vermelho, Paul Klee, 1922, Guggenheim Museum, Nova York – EUA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee,_1922,_Red_Balloon,_oil_on_chalk-primed_gauze,_mounted_on_board,_31.7_x_31.1_cm,_Solomon_R._Guggenheim_Museum.jpg>. Acesso em: 02 mai. 2018.

O movimento Impressionista do século XIX preocupou-se com a complementaridade das cores. Sua formulação pictórica tinha a cor como elemento principal e especulava com as complementares para gerar uma harmonia cromática vibrante.

Um de seus participantes, Claude Monet, utilizou com maestria os pares complementares. Suas paisagens, em geral, continham extensas áreas verdes salpicadas de flores vermelhas (Figura 1.21). Os efeitos eram maravilhosos! E o segredo é a mescla: cada par oferece múltiplas variações.

Figura 1.21 | Lírios, Claude Monet, 1919. MET - Metropolitan Museum of Art, Nova York – EUA



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:WLA_metmuseum_Water_Lilies_by_Claude_Monet.jpg>. Acesso em: 02 mai. 2018.

Cor quente e cor fria: a temperatura das cores

As cores também nos causam a sensação de temperatura: elas podem aludir ao frio ou ao quente. As cores frias são aquelas que compreendem o conjunto dos azuis, verdes e violetas. Já a gama das cores consideradas quentes é aquela que inclui vermelhos, laranjas, amarelos e rosas. Alguns especialistas estudaram esta dualidade, classificando-a em dois termos distintos. Plínio, o Velho, estudioso clássico (romano que viveu nos anos de 23–79 d.C.) e especialista em colorações, chamou as cores frias de austeras e as quentes de floridas. Johann Wolfgang von Goethe, erudito, escritor e poeta do século XIX, outro especialista em cores, debruçou-se sobre a temperatura destas, denominando as frias de negativas e as quentes de positivas.

Mas, atualmente, quando estudamos temperatura de cor, conceito que vem da óptica (ramo da física que estuda os fenômenos relacionados à luz) e é muito usado na fotografia e no cinema, e estamos trabalhando com cor luz (RGB), a escala de temperatura de cor, que é medida em graus Kelvin (K) mostra-nos que os vermelhos e laranjas são cores frias e os azuis são cores quentes. A luz branca fica no meio da escala, com temperaturas em torno de 5.500 K.

O uso das cores quentes ou frias depende da intenção do artista, da sensação que ele quer transmitir e da maneira como pretende cativar o observador.

A cor quente é geralmente usada para a aproximação sensorial e emocional: promove sentimentos. A cor fria é considerada intelectual e busca racionalizar a obra, tornando-a distante e fria. Foge da proximidade afetiva, proporcionando, às vezes, compreensão irreal e ilógica do tema.



Reflita

Habitualmente, os artistas utilizam-se de cores mais vivas para expressar sentimentos alegres, enquanto usam tons cinzentos e um aspecto monocromático na pintura para assumir tom de denúncia e miséria existencial. Não obstante, alguns artistas conseguiram trabalhar a partir da inversão destes enunciados, particularizando mensagens de dor e tristeza com a utilização de cores puras. Outros também obtiveram resultados semelhantes, trabalhando sentimentos de alegria e satisfação através de tons mais frios e suaves. Como é possível desenvolver uma narrativa de dor e miséria humanas através de cores vivas? E de que maneira pode-se fazer o contrário?

Dois exemplos podem ilustrar tais comportamentos. O primeiro mostra como as cores quentes envolvem e provocam um sentimento cálido e terno. É uma tela de Albert Cuyp, artista Barroco, famoso pela atmosfera dourada que se estendia pelo campo.

Figura 1.22 | *River Landscape*, Albert Cuyp, 1655-1660. National Gallery, Londres - UK



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aelbert_Cuyp_River_Landscape.jpg?uselang=pt>. Acesso em: 07 mai. 2018.

O segundo exemplo se converte em uma expressão gélida e glacial, que distancia o observador. É uma obra de Pierre Puvis de Chavannes, século XIX, autor comprometido com um simbolismo litúrgico e espiritual. As cores usadas, cinza, azul-cinza, negro, branco, distanciam o espectador, provocando sentimento de reverência e inquietude.

Figura 1.23 | Fantasia, Pierre Puvis de Chavannes, 1866. Museu de Arte de Ohara, Okayama – Japão



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Puvis_de_Chavannes_-_Fantasy_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 02 mai. 2018.

Um artista também consegue utilizar simultaneamente um conjunto de cores intensas e mais gélidas ou frias. O Renascimento, nos séculos XV e XVI e o Neoclassicismo (Figura 1.25), no século XVIII, conseguiram fazer uso conjunto de ambos, alcançando criações excepcionais, nas quais cores austeras convivem com cores que tendem a expressar mais calor humano.

Os resultados evidenciam lógica e devoção em equilíbrio perfeito, como podemos ver na obra de Fra Angelico (Figura 1.24),

século XV, cujo tema, sacro, foi pintado com cores quentes, alegres, e cinzas, devocionais.

Figura 1.24 | Anunciação, Fra Angelico, 1430-1432. Museu do Prado, Madrid – ESP



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n,_by_Fra_Angelico,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg>. Acesso em: 02 mai. 2018.

Figura 1.25 | O Juramento dos Horácios, Jacques Louis David, 1784. Museu Louvre, Paris – FRA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Oath_of_the_Horatii-1784.jpg>. Acesso em: 30 abr. 2018.

A manipulação das cores frias e quentes e o posterior efeito que vão produzir depende tanto da mistura quanto da distribuição e interação. O importante é saber que algumas combinações se prestam mais a alguns temas. Assim, os retratos solicitam um emprego maior das cores quentes enquanto as paisagens invernais combinam mais com as frias.

Cinzeno cromático

Outra abordagem interessante sobre a cor é torná-la menos vibrante e menos pura agregando-a a um tom de cinza. Como as cores diferem fundamentalmente, a adição do cinza, seja ele mais claro ou mais escuro, fará com que elas tenham grau de vibração atenuado e mais aproximado. Resta lembrar ainda que o cinza é obtido da mistura de preto e branco. A junção com qualquer cor resultará em uma mistura de três cores.

Como conseguir o cinzeno cromático

Existem dois procedimentos básicos que são utilizados para a preparação dos cinzas coloridos. É possível obtê-los a partir da mistura do cinza com qualquer cor, seja ela primária ou secundária. Procedendo assim, serão obtidos cinzas amarelados, azulados, avermelhados, esverdeados, alaranjados, arroxeados, havendo, assim, uma multiplicidade de cinzentos luminosos e neutros. A outra possibilidade é obter o cinza a partir da mistura de um par de cores complementares, como, por exemplo, carmim-alizarin e verde-esmeralda, ou azul ultramar e laranja. A mistura feita em quantidades iguais produz cinza médio. Se este for agregado a uma quantidade maior de vermelho-alizarin ou azul ultramar, serão obtidos cinza-rosado, perfeito para um céu do alvorecer, ou cinza-azulado, útil para nuvens.

A mistura resultará sempre em um tom excelente para fundos, sombras, águas e atmosferas.

Os cinzas coloridos são tão importantes quanto as cores puras, pois contrastam com elas, produzem vibração e sombra e captam efeitos sutis.

Veja como é possível utilizar um cinza cromático para expressar a atmosfera de um dia mais invernal. Georges Seurat (fig. 09) atenuou o colorido da paisagem com cinzas mesclados, que destacaram os tons puros no todo.

Figura 1.26 | *Snow Effect - Winter in the Suburbs*, Georges Seurat, 1883, Coleção Privada



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_seurat_-_Snow_Effect_-_Winter_in_the_Suburbs_PC_69.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 10 mai. 2018.

A interação das cores

Finalizando, pode-se dizer que o bom resultado final dependerá da interação das cores, interação esta que pressupõe um controle rígido.

Controle significa a soma de vários processos: suavizar as cores, de maneira a não serem excessivamente espalhafatosas (a não ser que o efeito pretendido seja dramático), colocar restrição na intensidade, combiná-las com tons neutros, suavizá-las com toques da complementar, combinar cores quentes com frias, restringir o número de tons, imprimir ritmo e contraste.

A interação e o ajuste das cores compreendem também a participação das cores neutras e análogas. As neutras são obtidas através da mistura de duas ou mais cores. São aquelas que compõem uma gama de tons utilizados nos fundos das pinturas ou que estabelecem ligações entre as formas. São constituídas pelo conjunto de cinzas e marrons. Mas, do ponto de vista técnico, compreendem os cinzas cromáticos, já citados, violetas amarronzados, os laranjas e vermelhos cinzentos e outros tons intermediários.

As cores análogas são as que possuem a mesma cor básica, com variações a partir de matizes branco, preto e de outras cores.

Por exemplo, um azul violeta, um azul celeste e um verde limão são análogas, pois todas possuem a mesma cor básica, que é o azul ultramar. O azul violeta é constituído por azul ultramar e vermelho cádmio, o azul celeste é constituído por azul ultramar e branco e o verde limão é resultante da mistura de azul ultramar e amarelo cádmio.

Interações e ajustes dependem de participações, proximidades, adições de tons e compreensão ampla do espaço a ser colorido.



Assimile

Observamos, no breve apanhado sobre o comportamento das cores, como é possível utilizá-las para criar variedade dentro da estrutura compositiva.

Existe um certo conjunto de regras que oferece uma garantia da valorização da criação e isto fica bem claro. Porém, mesmo observando-o com rigor, é importante enfatizar que cada projeto cromático é uma escolha pessoal. É um gosto específico que leva a um significado. A cor, sendo o elemento formal mais sujeita à emoção, presta-se a um processo de descoberta ao qual, junto às normas, acrescenta-se a intuição.

Sem medo de errar

A partir dos conteúdos apresentados nesta seção já é possível construir um arcabouço estrutural para adequar o briefing ao esquema cromático. Este deverá sensibilizar os observadores passantes, destacando-se e ao mesmo tempo integrando-se ao entorno.

Pense em iniciar os estudos sobre as cores imaginando como seria possível facilitar a criação do mural em relação às cores. Como escolhê-las?

Vale lembrar que o aprendizado e o manuseio das formas pedem que elas sejam obtidas a partir de grandes contrastes, para que sejam percebidas com mais nitidez.

Você, que se depara pela primeira vez com um exercício de criação, encontrará algumas dificuldades na escolha das cores: como combinar, como contrastar e como interessar o leitor. O que você deve fazer? Quais as cores que irão prevalecer no espaço destinado ao mural?

Para tomar decisões, lembre-se de experiências vividas no cotidiano. O que chamava sua atenção quando passava nas ruas e olhava os cartazes? Qual a seleção cromática que atraía mais a atenção do seu olhar?

Tenha em mente que nenhuma escolha é aleatória e que a observação apresenta sempre um grau de pensamento elaborado anteriormente.

Como a paleta cromática deve seguir o processo elaborado no briefing, você vai se concentrar no tema: uma organização de personagens históricas e suas respectivas relevâncias. Então, o primeiro passo será organizar um workshop destinado a entender a sociedade local. É conservadora ou moderna? Esse aspecto ajudará na escolha dos tons, pois uma sociedade conservadora aprecia cores mais sóbrias e austeras, já uma mais moderna, tenderá ao uso de tons puros, vibrantes. A oficina deverá trazer estas informações e, depois, organizá-las em função do espaço.

Provavelmente existirão inseguranças iniciais e você vai recorrer ao estudo de teóricos e artistas que conhecem bem as cores. Você poderá também pesquisar obras de muralistas famosos, observando suas soluções cromáticas e suas realizações. Vamos ver o que você pode conseguir para se sentir mais seguro.

Como o momento é crucial para adquirir mais informações, torna-se necessário aprofundar seu aprendizado, pesquisando os especialistas em teorias das cores.

Alguns nomes se destacam, tanto pelo conhecimento, quanto pelas indicações precisas de como as cores podem ser utilizadas adequadamente. Por exemplo, Rudolf Arnheim, Donis A. Dondis e Fayga Ostrower são especialistas em percepção visual e elaboraram obras referenciais, nas quais trabalham especificamente com questões relativas aos elementos formais compositivos e nas quais os tópicos relativos à cor são relevantes.

Além disso, para agregar mais conhecimentos, você pode montar oficinas de caráter prático, nas quais seleciona obras de quatro artistas famosos para proceder a releituras e que possam ser adaptados ao espaço destinado ao mural. Os artistas escolhidos podem ser famosos que também tenham obras executadas em grandes formatos, fornecendo, assim, investigações preciosas para a elaboração do mural. Os artistas podem ser Peter Paul Rubens, do século XVII, autor de inúmeras pinturas encomiásticas (encomendas para enaltecer

alguém), Gianbatista Tiepolo, século XVIII, Diego Rivera e Pablo Picasso, do século XX, todos famosos pela execução de tetos e murais.

Com essas informações agora adquiridas, a materialização pictórica do briefing está garantida. Então, mãos à obra!

Faça valer a pena

1. Uma pintura, apesar de uma paleta com grande variedade de cores, pode carecer de profundidade. Isto acontece quando existem poucos contrastes tonais. Essa afirmação é válida principalmente em relação a grandes espaços, como os das paisagens nas quais os tons locais são difíceis de diferenciar pois são vistos ao longe. A solução, muitas vezes, é o uso de cores complementares, já que elas se potencializam mutuamente. Qual o pintor impressionista que utilizou com maestria vermelhos e verdes tornando suas paisagens mais vibrantes e os espaços visíveis?

Assinale a alternativa correta:

- a) George Seurat.
- b) Fra Angelico.
- c) Claude Monet.
- d) Odilon Redon.
- e) Albert Cuyp.

2. Uma cor existente no espectro indica sempre uma temperatura. Ela pode ser fria, quando apresenta uma impressão gélida, ou quente, quando sugere calor humano, verão ou mesmo aconchego afetivo. Ela busca a aproximação emocional à obra, estimulando o observador a se deixar envolver por tons cálidos e vibrantes, ou busca estabelecer uma distância que ajude na compreensão do tema de maneira racional e calma.

Quais são os principais objetivos do artista quando usa cores quentes ou frias?

Assinale a alternativa correta:

- a) Deformação e perfeição.
- b) Envolvimento emocional e distanciamento afetivo.
- c) Realismo e estilização.
- d) Imperfeição e vibração.
- e) Envolvimento emocional e imperfeição.

3. Na pintura, a escolha de uma paleta cromática depende de vários fatores, como a interação entre elas, o espaço (tamanho e formato) a ser ocupado e os comportamentos habituais de cada matiz na interação com as outras. Quais são as características comportamentais dos matizes relevantes para a harmonia cromática?

- I. Utilização apenas de cores opacas para atrair o olhar do observador.
- II. Potencializar a criação com um par de cores complementares.
- III. Ignorar a temperatura dos matizes em relação às questões de proximidade e distância.
- IV. Utilização apenas de tons vibrantes e puros.

Assinale a alternativa que apresenta as afirmações corretas:

- a) I e III.
- b) II.
- c) IV.
- d) II e IV.
- e) I, II e III.

Referências

- ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1954.
- BAETA, Rodrigo Espinha. **Teoria do Barroco**. Salvador: Edufba, 2012.
- BELL, J. **Uma nova história da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ECCO, U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- EDITORA GLOBO, **Curso de Desenho e Pintura: a arte de ver**. São Paulo: Editora Globo S.A., 1985. v. I, II e III.
- GOMBRICH, E. **A História da Arte**. São Paulo: Editora Grupo GEN, 1999.
- HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. 1 e 2.
- JANSON, Horst Waldemar. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1983.
- PEDROSA, I. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2003. 160 p.
- PUBLIFOLHA. **Grandes Pinturas**. São Paulo: Grupo Folha, 2011.
- READ, H. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Técnicas e ensino de Pintura I

Convite ao estudo

Olá, aluno,

Nossa primeira unidade teve como objetivo maior o entendimento conceitual sobre a Pintura, bem como a apresentação de noções básicas sobre a composição pictórica, a partir de seus elementos formais característicos, os quais abarcam enquadramento, espaço, luz e cor. Agora, estamos iniciando a nossa segunda unidade, na qual o desenvolvimento da aprendizagem vai se dar a partir de conhecimentos específicos sobre como o que já aprendemos acerca dos conceitos de pintura e dos procedimentos formais se ajustam aos denominadores técnicos.

Continuamos a pensar os nossos estudos a partir do mesmo contexto de aprendizagem da unidade anterior, vamos lembrá-lo?

Você, que é estudante de artes visuais, recebe um convite para participar de um projeto de realização de um mural na sua cidade. O convite vem da Prefeitura local e traz no briefing de criação normas específicas para a execução. As normas são rígidas: a pintura deve ser feita em espaço mural horizontal, com medidas de 4,0 m x 5,0 m, conter três imagens de cidadãos locais, harmonizar-se cromaticamente ao entorno cinzento de prédios e casas e permanecer ao relento, em espaço aberto e sem cobertura, demandando material apropriado.

A equipe responsável pela realização já recebeu o briefing de criação e necessita agilizar o processo. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a

cada membro uma tarefa em particular. Você foi designado para atuar na etapa de pesquisas e oficinas de agregação de conteúdos. Sua função vem sendo desenvolvê-las para gerar informações que atendam às exigências do briefing.

Você já realizou as primeiras etapas para atender ao briefing. Agora vai encontrar novos desafios para dar continuidade à construção do projeto.

Nosso objetivo nesta sequência é contextualizar os procedimentos necessários à realização do projeto inicial para torná-lo exequível a partir dos instrumentos, suportes e técnicas que vão levá-lo à realização do projeto. Estas abordagens específicas vão otimizar o seu repertório e deverão capacitá-lo no sentido de integrar adequadamente conceitos teóricos e práticos, facilitando os processos de criação e expressão.

Assim, esta unidade será dividida em três seções particulares, que apresentarão, respectivamente, referências aos suportes existentes no universo da pintura, instrumentos facilitadores e convenientes desta e uma primeira introdução às técnicas, focalizando as tintas à base de água.

Dentro da abordagem dos suportes, você vai conhecer os tipos de pintura em madeira, em tela, papel, muro e outros menos utilizados, mas igualmente importantes. Na sequência, serão abordados instrumentos como pincéis, paletas e espátulas, bem como o uso de giz pastel e lápis de cor. A unidade finaliza com a apresentação das tintas à base de água, buscando, em todas as seções desenvolver, por meio de exercícios e reflexões, a criatividade e a capacidade de resolução através do raciocínio.

As atividades propostas terão por base os conceitos apresentados em cada conteúdo, o que, além de ajudá-lo a introjetar os conceitos vistos, proporcionará também oportunidades de maior compreensão do que será apresentado.

Bons estudos!

Seção 2.1

Suportes

Diálogo aberto

Após estudarmos as questões conceituais e formais da Pintura na unidade anterior, e aprendermos sobre a interação que permite seu funcionamento, é hora de retomar o aprendizado e tentar solucionar mais uma etapa na realização do briefing. Só que agora o estudo versa sobre as técnicas e ensino da pintura em si. O que significa que esta tarefa necessita de aporte material, bem como de informações relativas à escolha dos elementos que suportam e instrumentalizam a proposta. Em resumo, trata-se da escolha da técnica e dos materiais para a realização da pintura.

O próximo passo é complexo, pois é necessário relacionar suporte, instrumentos e materiais, para que o mural seja formatado. A escolha do suporte não é tarefa sua, pois a Prefeitura já designou que a pintura será em um muro. Não obstante, é necessário que você e a equipe tenham informações sobre o material com que o muro foi construído para estabelecer o tipo de pintura e os instrumentos adequados ao trato com ele.

O muro é feito com tijolos, com concreto armado ou com materiais mais contemporâneos, como lajotas ligadas com resina?

E ainda é importante lembrar que o mural ficará sujeito às intempéries do tempo e, por isso, a escolha do material e da técnica corretos são fundamentais para a melhor execução a fim de se obter o resultado desejado e para a durabilidade da pintura ao longo do tempo.

Para lidar adequadamente com essa questão, serão necessárias novas pesquisas, visto que o suporte está dado, a elaboração do projeto segue para a adequação do melhor material e técnica para a realização da pintura mural proposta. Assim, por onde começar as pesquisas e estudos sobre os materiais que serão usados na execução do projeto?

O conteúdo desta seção vai ajudá-lo nesta nova etapa. Então, mãos à obra!

Não pode faltar

A necessidade humana de expressão remonta à Pré-História. O homem, desde o instante em que aparece à luz da sociedade do conhecimento, a partir de quando deixa registros de sua passagem por onde vive, teve vontade de expressar seus sentimentos, suas crenças e sonhos. Quis tornar visíveis seus mitos, contar suas histórias, afirmar seus valores, mostrar suas paisagens e os objetos que participavam de seu cotidiano. E, para tanto, necessitou de formular tais ideias em imagens, registros artísticos dos pensamentos.

Na verdade, o ser humano sempre quis documentar a sua existência com criações de imagens referentes a ela. Essas imagens sempre estiveram presentes em sua mente, mas precisaram ser materializadas sobre um suporte, um espaço no qual vão ganhar uma presença material semelhante à ideia original.

O suporte, então, é um material indispensável à pintura. Revendo a História da Arte, ele pode ser encontrado em qualquer sociedade da Pré-História à sociedade contemporânea, modificando-se a cada nova conquista tecnológica e a cada nova forma artística. Em teoria e na prática, o suporte é indistinguível da expressão artística que se apoia sobre ele e constitui o símbolo conceitual do modo de vida da sociedade em que foi feito.

O primeiro suporte de pintura conhecido pelo homem foi a parede de uma caverna. Tanto no seu interior como no exterior, as imagens de figuras, animais e objetos foram pintadas nas paredes das cavernas. Estas podiam ser habitáveis ou não, mas constituíram-se o primeiro suporte conhecido. As pinturas foram realizadas, em sua maioria, à luz de archotes, já que se encontravam em locais bem escondidos e escuros. Como a maioria das figuras participavam de um conjunto pictórico, descrevendo animais com grande naturalismo e perfeição, acredita-se que possuía caráter mágico. Funcionava como um duplicado do animal, por isso era pintada com flechas cravadas e pernas pequenas, garantindo a impossibilidade de fuga deles.

A semelhança da imagem com o animal funcionava como posse. Quem pintava, acreditava possuí-lo. Este tipo de imagem povoou as paredes das cavernas no Período Paleolítico e, embora o objetivo do artista e de sua tribo não fosse beleza e perfeição, acabou sendo

considerada uma obra de arte em um suporte essencial à vida. As cavernas de Lascaux e Altamira são cavernas-suportes para estas pinturas, e tamanha era a preocupação com a semelhança que o artista conseguia aproveitar saliências e reentrâncias nas rochas para simular volume e pelagem.

Figura 2.1 | Bisão. Período Paleolítico. Caverna de Altamira, Espanha



Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:AltamiraBison.jpg>>. Acesso em: 7 maio 2018.



Assimile

Suporte é o material possível no qual o artista cria e expressa sua criação pictórica utilizando tinta colorida ou em tons de branco e preto. É escolhido dentre os materiais típicos de um momento histórico ou período.

A madeira é outro suporte que tem sido largamente utilizado. Ela já era encontrada na antiga Roma e tinha também aproveitamento conhecido no período egípcio. Não obstante estes aproveitamentos, foi durante todo o período medieval que serviu como suporte para retábulos, altares e frontões. Sua versatilidade fez com que se adaptasse a várias técnicas de pintura, como a têmpera (pigmento com ovo e óleo) misturada com ouro, tinta a óleo, têmpera pura, têmpera e óleo. Estas técnicas foram empregadas sobretudo no

Renascimento, embora alguns artistas barrocos, como Peter Paul Rubens e Rembrandt van Rijn também pintassem, algumas vezes, sobre madeira.

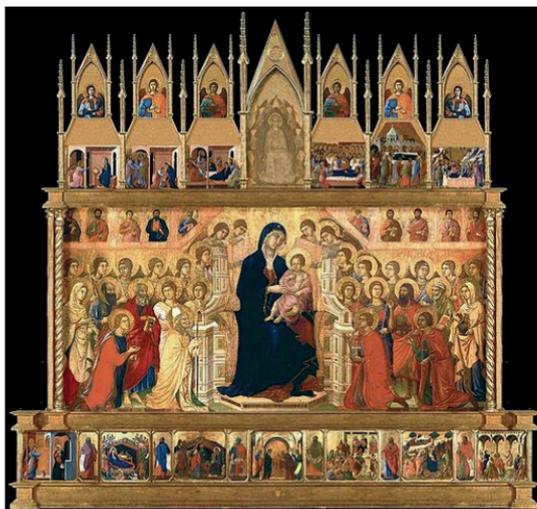
A mais conhecida e apreciada era a denominada “álamo branco”, mas as madeiras retiradas de cipreste, abeto e castanheira também podiam servir de suporte.

Atualmente, o artista apreciador do trabalho em madeira pode usar tábuas feitas de três, quatro ou cinco chapas de madeiras finas prensadas e coladas umas às outras. Seja qual for a escolha, o importante é que o suporte de madeira tenha veios bem definidos, os quais contribuirão, de alguma maneira, para o resultado final.

Como exemplo, aprecie a obra *Maestá*, de Duccio di Buoninsegna, considerada uma das maiores obras-primas do início da Renascença. Literalmente, mudou o curso da História da Arte. O artista apresentou neste retábulo, que tem “a Virgem em majestade” ao centro, inúmeras imagens de anjos e santos com suaves movimentos e expressões reais, contrariando as antigas imagens devocionais rígidas e impassíveis.

Observe a beleza desta obra que foi encomendada pelas autoridades da cidade de Siena e levada em procissão triunfal até a catedral.

Figura 2.2 | *Maestá*, Duccio di Buoninsegna, 1311. Museo Dell’ Opera del Duomo, Siena, Itália



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maest_0_duccio_1308-11_siena_duomo.jpg>. Acesso em: 4 maio 2018.

Outro suporte igualmente importante foi (e ainda é) o muro. A pintura mural vem, desde as primeiras civilizações conhecidas, sendo encontrada na Mesopotâmia e no Egito, alcançando grande relevância nos séculos I, II e III d.C. em Roma, quando decorou vilas e casas de campo dos patrícios e ganhou novo impulso no período românico (séculos X e XI) na decoração de igrejas e mosteiros.

O muro é um dos suportes mais utilizados ainda hoje, em propagandas e criações de graffiti. Seu tamanho invulgar, bem como os espaços aos quais se destina – igrejas, capelas, projetos políticos, concursos – faz desta pintura mural um espaço ideal para mensagens didáticas e grandiloquentes.

Em geral, uma pintura em parede ou muro costuma ser trabalhada com técnicas específicas, como afresco, têmpera e mosaico (pintura com pedras).

É um suporte destinado a grandes mestres, capazes de domínio sobre espaço tão grande e com enorme evidência como foram Masaccio e Michelangelo. Como exemplo, podemos citar o Juízo Final, de Michelangelo, obra famosa pelo caráter narrativo.

Figura 2.3 | Juízo Final, Michelangelo Buonarroti, 1535-1541. Capela Sistina, Vaticano, Itália



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgement_\(Michelangelo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgement_(Michelangelo).jpg)>. Acesso em: 4 maio 2018.



A pintura em muros ou paredes atravessou os séculos, convertendo-se sempre em um elemento didático que atendia à sociedade de cada período. Seu uso foi ostensivo no mundo gótico, como podemos exemplificar com a obra máxima de Giotto, *Capilla de los Scrovegni*, em Pádua, tendo reaparecido com força no mundo moderno, graças à força impactante do tamanho e da visibilidade, próprias para um mundo mais globalizado.

Pesquise mais sobre os grandes muralistas próximos à atualidade. Uma referência é Clemente Orozco, artista mexicano que no início do século XX executou grandes painéis, murais no México, com temática social e política.

MURALISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

ZANELATTO, Carol. O Muralismo Mexicano. **Revista Cliche.** 30 set. 2013. Disponível em: <<http://www.revistacliche.com.br/2013/09/o-muralismo-mexicano/>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Figura 2.4 | Detalhe de mural de Jose Clemente Orozco na Biblioteca Baker, Dartmouth College, em Hanover, New Hampshire.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Muralismo_mexicano#/media/File:Orozco_-_Dartmouth_b.JPG>. Acesso em 09/05/2018.

A tela é o suporte mais conhecido em pintura e também é o mais utilizado, seja pela facilidade com a qual se presta à aplicação da tinta, seja pela leveza do material de que é feita.

É eclética em termos de material de fabricação. Pode ser feita de linho, cânhamo ou mistura de algodão. Apresenta diversos tamanhos, medidas e formatos, podendo se adequar a pequenos, médios e grandes formatos. Para usá-la, é necessário primeiro recobri-la com uma base ou demão (mão) de tinta neutra, após a qual serão aplicadas as tintas obtidas dos pigmentos.

A tela de algodão também se presta muito bem à pintura, podendo receber camadas de tinta a óleo, acrílica e até mesmo aguadas de nanquim. Como custa metade do preço da tela de linho ou cânhamo, geralmente é escolhida por iniciantes.

A tela é o suporte ideal às tintas citadas e também é um suporte com grande mercado. Observe como ela é expressiva para a obtenção de brilhos e contrastes, uma vez que, na maioria das pinturas feitas com tinta óleo e mesmo com acrílico, as cores adequam-se perfeitamente ao tipo de trama do tecido, tornando-se vivas e atraentes.

A maioria das telas feita de algodão ou linho possuem textura média e já estão preparadas para uso imediato. Costumam vir montadas em chassis, uma armação feita com montantes de madeira permutáveis (denominados tensores) que se encaixam, gerando um arcabouço estrutural. Esses tensores criam estrutura firme, mas flexível, própria para a fixação da tela. Tradicionalmente, uma tela já vem equipada com chassi, mas é possível comprá-la em rolo e montar o chassi em casa. As telas podem ser encontradas em papelaria e lojas de material artístico em tamanhos diversos.

Figura 2.5 | Natureza morta com peru, Pieter Claesz, 1627. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda



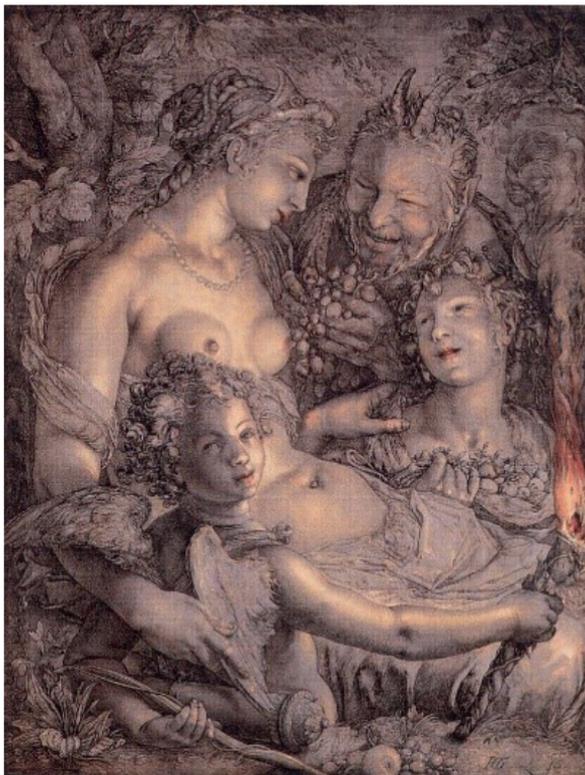
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_Life_with_Turkey_Pie_1627_Pieter_Claesz.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em 05/06/2018.

Em termos de grande utilização, é possível afirmar que os suportes mais apreciados são a tela, a madeira e o muro, já citados. Mas existem outros igualmente conhecidos e que, apesar de não tão apreciados, são considerados importantes como suporte de pintura.

O cobre é um dos mais usados, só que em pequeno formato. Foi apreciado e teve boa aceitação no século XVII pelos artistas flamengos, graças à superfície adequada, que, sendo extremamente lisa e brilhante, confere à pintura grande requinte técnico e preciosismo.

Uma obra impressionante é a de Hendrick Golzius, feita com primorosos traços de pena e tinta que, aplicados sobre o cobre, dão a impressão de gravura.

Figura 2.6 | Vênus congelada, Hendrick Golzuis, 1599-1602. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA

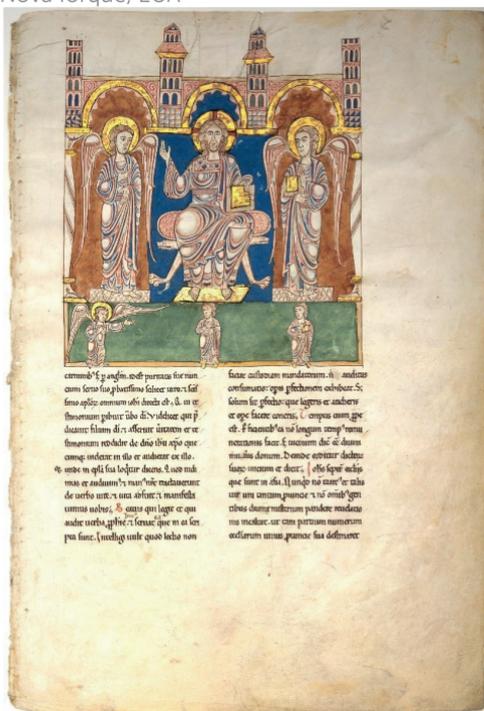


Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goltzius_Venus_would_Freeze.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Outro suporte raro, mas que teve plena aceitação no período que antecipa a chegada da Idade Medieval, foi o pergaminho. A composição material do pergaminho é a pele de carneiro limpa e esticada de tal forma que fica tão delgada e fina, a ponto de parecer transparente. O pergaminho já era conhecido desde as civilizações egípcia e mesopotâmica, mas seu uso como suporte corriqueiro se deu na Idade Média. Foi base material para ilustrações e escrituras de Evangelhos, Bíblias, Missais e Livros de Horas dos nobres, desde o século IV até o século XIII. Praticamente, era suporte de grande preferência dos monges que passavam o tempo livre em locais denominados *scriptoriums*, espaços destinados à produção de arte nos mosteiros.

Sabe-se que a maioria destes pergaminhos se perdeu, mas aqueles que estão conservados podem ser encontrados em museus específicos, como o do exemplo produzido por artista desconhecido.

Figura 2.7 | *Christ in Majesty with Angels*, Artista Desconhecido, 1180. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leaf_from_a_Beatus_Manuscript_-_Christ_in_Majesty_with_Angels_and_the_Angel_of_God_Directs_Saint_John_to_Write_the_Book_of_Revelation_MET_DT278536.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 5 jun. 2018.

O papel também pode ser considerado como suporte para a pintura. Embora sirva também ao desenho, é apreciado na pintura tanto pelo custo reduzido quanto pela variedade de tintas que pode receber. Evidentemente, para cada tinta específica, o papel deve também ser específico, com características adequadas a ela. Comumente, o papel mais aceito é aquele feito de linho, por oferecer grande qualidade e maior resistência. Serve a uma maior variedade de técnicas, podendo ser utilizado até mesmo para pinturas com esponjas, raspagens e *frotages* (pinturas feitas com esfregaços ou decalques).

O papel feito de algodão também se adapta bem ao uso de tintas, podendo servir de suporte para aquarela e guache.

Especificamente, o melhor papel para aquarela deve possuir textura lisa, se o trabalho requer detalhamento e precisão, ou rugosa, com superfície irregular e porosa, para pintura mais expressiva e gestual. As irregularidades da superfície geram efeitos interessantes. Já para o guache, tinta mais encorpada que a aquarela, o papel ideal deve ser mais forte, que tende a absorver melhor a tinta e propiciar controle maior à pintura.

Estima-se que existam vários tipos de papéis utilizados como suportes de pintura no mercado, mas em relação à textura três são especiais: prensados a quente, prensados a frio e rugosos. Os prensados à quente tem superfície lisa, os prensados à frio apresentam superfície semi-rugosa e os rugosos são bastante porosos.

Qualquer um deles pode ser o suporte ideal para aquarela ou guache. Basta escolher, conforme o tipo de pintura pretendida.

Veja, nos exemplos, como o papel adequado se presta à criação de pinturas excepcionais. A obra a seguir (Figura 2.8) é uma pintura de paisagem executada por um artista inglês do século XVIII, William Mallory Turner, feita em papel grosso de boa qualidade, com grão textural bem definido. Ao passar uma ligeira camada de tinta, o pigmento fica retido em alguns lugares, criando pontos claros ou escuros que, na totalidade da superfície pintada, destacam-se como brilhos intensos. Turner consegue expressão forte e tons vibrantes sobre um suporte de papel denso e prensado a frio.

Figura 2.8 | *Arundel Castle, with Rainbow*, William Turner, 1824. Museu Britânico, Londres



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Turner_-_Arundel_Castle,_with_Rainbow._c._1824._Watercolour_on_paper._British_Museum.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 5 jun. 2018.



A técnica do guache é magnificamente demonstrada por Arsênio Cintra da Silva (1833-1883), introdutor da técnica no Brasil, no século XIX. Arsênio pintava paisagens ao ar livre com esta técnica, que aprendeu na Europa, durante os três anos que lá viveu e estudou. Foi um pioneiro da pintura fora do atelier no nosso país, mas, apesar da grande produção, pouco restou de sua obra. A opacidade da tinta guache encontra maior expressão em suporte de papel grosso e sem textura.

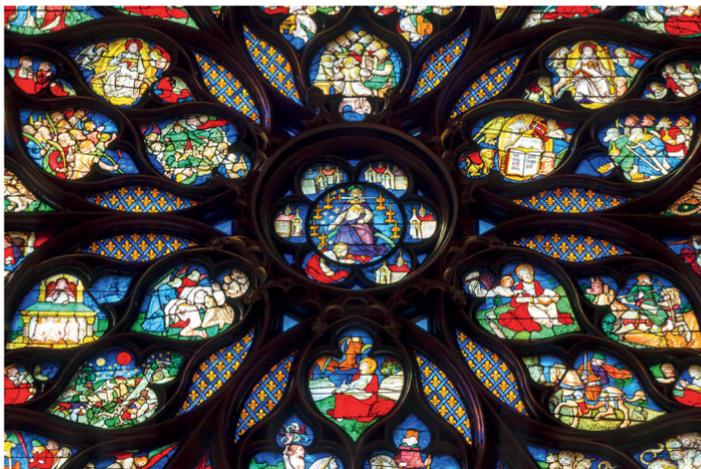
Figura 2.9 | Sem título, Arsênio da Silva, [s.d.]. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arsc3%AAnio_da_Silva_-_Sem_t%C3%ADtulo_\(caravana\).jpg?uselang=pt](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arsc3%AAnio_da_Silva_-_Sem_t%C3%ADtulo_(caravana).jpg?uselang=pt)>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Outro suporte usado em pintura foi o vidro, que teve dupla utilização. A primeira foi na Baixa Idade Média, séculos XII e XIII, constituindo-se em material colorido trabalhado nos vitrais das janelas góticas, que se iluminavam com a passagem da luz nas catedrais. Nesse caso, o vidro, formatado em diversas cores, era ligado com divisórias de chumbo para compor a imagem na janela. O outro uso, bem raro, foi servir como suporte para a pintura. Poucos artistas se dedicaram a esta formatação; a pintura sobre vidro sobrevive, atualmente, na artesanaria e em ateliers específicos.

Figura 2.10 | Vitrais da Igreja Sainte-Chapelle. Detalhe da Rosácea. Paris, França



Fonte: iStock.

Por fim, o próprio corpo humano, pintado ou tatuado, serve de suporte à criação pictórica. A prática de adornar o corpo já era conhecida dos homens primitivos e, no Brasil, teve relevância especial entre os índios Kaiapós. A pintura corporal, era feita no dia a dia e também em momentos especiais como festas e guerras. Provavelmente, estava relacionada a crenças das tribos, mas a habilidade com que era produzida, gerava pinturas de grande beleza.

Figura 2.11 | Caciques Kaiapós, 2005



Fonte: Valter Campanato, Agência Brasil (ABr), 17 de abril de 2005 via Wikimedia Commons. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaiapos.jpeg?uselang=pt>>. Acesso em: 7 maio 2018.

A Arte Contemporânea e também a tatuagem incorporaram este procedimento. Artistas trabalham com a pintura corporal como forma de sensibilização do corpo, bem como uma forma de expansão do rol de suportes existentes. Esta prática é denominada "Body Art", e ganha adeptos, principalmente, entre o público jovem, que considera a pintura corporal ou a tatuagem uma veste identitária.

Figura 2.12 | Exemplo de tatuagem, 2007



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fire_and_water_back_tattoo.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Pesquise mais

A cerâmica é um suporte feito com argila, um tipo de barro que pode ser modelado, exposto ao calor do forno específico e endurecido até se tornar muito resistente. A maioria dos povos indígenas e pré-históricos costumavam decorá-las com formas geométricas e abstratas, em tons de vermelho, marrom, cinza e branco.

Os antigos gregos, porém, além destas geometrizações, ornamentaram a superfície dos vasos, com figuras mitológicas e históricas. A cerâmica grega utilizada como suporte é tema digno de interesse e pode ser pesquisada no site do Museu.

PONTES, Cíntia. Arte da Antiguidade Clássica – Arte Grega (continuação): Cerâmica e pintura. **Um olhar sobre a Arte**. 11 nov. 2008. Disponível em: <<https://umolharsobrearte.blogspot.com/tag/ceramica+grega>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Finalizando este breve apanhado sobre a variedade de suportes, resta discorrer sobre a pintura em tecidos. O tecido é um suporte incomum, dado o requinte do pano escolhido – geralmente, a seda, e a maleabilidade que apresenta pela característica da matéria. Costumeiramente, foi e ainda é utilizado pelos povos orientais que constroem cenas sucessivas ligadas às suas civilizações, com maravilhosos efeitos visuais obtidos através de tinta colorida e nanquim. Cada imagem mostra detalhes vivos sobre a história e o povo ali descrito.

Figura 2.13 | Um dos dragões do manuscrito *The Nine Dragons* (Os nove dragões), Chen Rong, Dinastia Song do Sul, 1244. Museu de Belas Artes - Boston, EUA



Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nine-Dragons1.jpg?uselang=pt-br>>. Acesso em: 5 jun. 2018.



Nesta seção percorremos um itinerário que acabou sendo uma súpula dos suportes existentes. Podemos perceber que esta lista não é completa, pois registra apenas os mais utilizáveis. Percebemos igualmente que suportes podem ser os mais diversos, tanto em tamanhos como em materiais.

Do breve relato constaram tipologias tão diversas entre si que, no conjunto, parecem não exibir um nexó lógico. Assim, como conjugar, por exemplo, o uso de suportes imóveis e rígidos, como murais e madeiras, com a leveza do papel e a maleabilidade do tecido?

Ou ainda, será que é possível relacionar o suporte ao período histórico em que foi usado?

E você consegue pensar em uma nova modalidade de suporte, compatível com o mundo contemporâneo?

Sem medo de errar

Atualmente, uma pintura construída em local público, como praça, estação de metrô ou mural, reveste-se de tanta importância quanto uma tela abrigada em um museu. Sabe-se que um museu é local destinado ao abrigo e exposição de obras, cujo valor é sempre um símbolo de expressões culturais, históricas e artísticas, mas, sabe-se hoje também a obra de arte abrigada no espaço público merece o mesmo apreço e empenho na sua construção.

Para lidar adequadamente com as questões da situação-problema, serão necessárias pesquisas em casas de materiais de construção e tinta. Os materiais a serem escolhidos deverão receber indicações precisas tanto dos fabricantes quanto dos profissionais que atendem nestes tipos de lojas. Além disso, o projeto deve seguir adiante, buscando-se soluções para as demais questões envolvidas, as quais serão resolvidas com pesquisas e com adição de outras informações. Este procedimento pode ser feito em três etapas, que podem ser resolvidas de três formas diversas:

1. As informações sobre suportes estão contidas nesta seção, mas deverão ser complementadas com outras recolhidas das experiências de alguns especialistas. Neste estágio, será

necessário propor uma oficina de pesquisa na qual, com a ajuda de outros participantes, o estudante conseguirá registros sobre a construção do muro. Nesse momento, será possível escolher a tinta correta.

2. O passo seguinte é localizar, também através de pesquisas, algum artista local que já tenha realizado um projeto mural. Nesta fase, pode ser marcada uma visita ao seu atelier ou visitá-lo na elaboração do trabalho, para conhecer os instrumentos que usa.
3. O último passo é introduzir os participantes no trato com o material e elaborar uma oficina para isso: de início esta oficina deve propor exercícios com tintas menos densas e os resultados devem ser expostos e cotejados com o briefing, para a escolha da tinta.

Assim, o nosso briefing, que foi desenvolvido com elementos relativos às condições de material, temperatura e informações históricas, pode passar a ser pensado em termos de realização efetiva. Já temos, pelo menos em termos de informações sobre materiais, suportes e instrumentos, além de elementos capacitadores para a continuidade.

É nesse momento que quem trabalha com o projeto, munido das informações conseguidas nas oficinas e na visita, pode colocar em prática o que aprendeu.

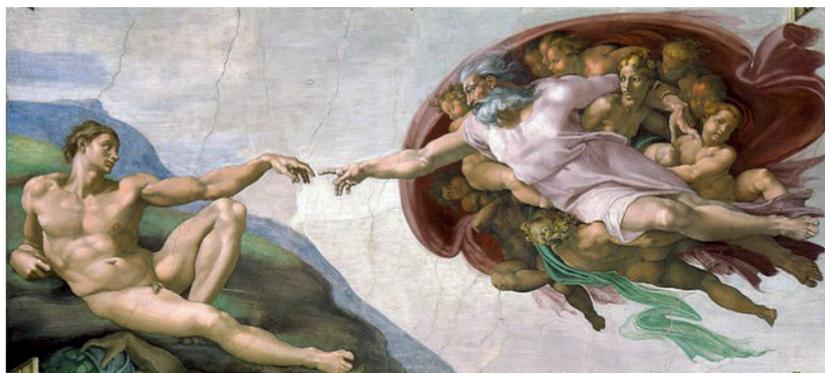
Com o conhecimento desses conteúdos, tem à mão alguns caminhos para a continuidade da realização do projeto. Alguns aspectos devem chamar sua atenção dentre os exemplos coletados dos mestres que pesquisou. Por exemplo, na comparação entre os artistas famosos que pintaram murais nos períodos góticos e renascentistas, aprendeu que, mesmo tendo sido submetidos a regras precisas de elaboração do conteúdo e a dimensões de suportes já pré-existentes, tanto Giotto quanto Michelangelo implementaram às criações suas noções íntimas de arte e existência. Giotto edificou a criação dos seus tópicos muralistas, elaborando uma nova concepção espacial que até hoje ainda vigora na pintura: a aquisição do espaço profundo e volume. Michelangelo absorveu o projeto do Papa Júlio II, que propunha decorar a Capela Sistina com a representação retratística de autoridades eclesiásticas, redimensionando seu conteúdo para uma criação de cenas bíblicas e mitológicas de incomparável beleza expressa.

Figura 2.14 | *Lamentação*, Giotto di Bondone (c. 1267-1337), c. 1305. Afresco. Capela Scrovegni, Pádua, Itália



Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_\(The_Mourning_of_Christ\)_adj.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Figura 2.15 | *Criação de Adão*, Michelangelo, 1508-1512. Afresco. Parte do teto da Capela Sistina, Vaticano, Itália



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f2/20180614045850%21Creation_of_Adam.jpg>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Assim, os participantes do projeto já sabem que, aliado ao briefing inicial, a pintura lhe propiciará também espaço de transformação criativa das suas próprias ideias. Sabe que, mesmo sob padrões rígidos, o artista sempre consegue liberdade para experimentar e desenvolver um conteúdo inicial dando-lhe expressão própria e visão diferenciada.

Outro aspecto que aprenderam é que, tanto o suporte quanto os instrumentos, são essenciais à realização. Seria inadequado, por exemplo, usar, na realização do mural, o mesmo procedimento pictórico destinado à ornamentação da cerâmica.

Com esses dados em mãos, compreendem o que é determinante na elaboração material do briefing e podem concluir esta etapa.

Faça valer a pena

1. O homem sempre usou a pintura para se expressar. Os suportes são materiais de apoio da pintura; são espaços, superfícies, nos quais os seres humanos expressam seus sonhos, sentimentos e criações, formulando, em composições pictóricas, os registros de sua existência. Por isso, existe à venda uma grande variedade deles, adequados a qualquer tipo de tinta ou material que registre lembranças e ideias. Na Pré-História, porém, não havia suportes para venda e o artista produzia suas tintas moendo pedras ou esmagando flores e folhas para elaborar seus pigmentos. Com essa ação, conseguiu deixar importantes registros de sua existência. Quais eram os suportes utilizados na Pré-História?

Assinale a alternativa correta.

- a) Espaço vazio em mural destinado pelas autoridades.
- b) Tela feita em cânhamo.
- c) Papel feito de algodão.
- d) Vitral de igreja.
- e) Parede de caverna.

2. A pintura sobre um muro, ou mural, como costuma ser denominada, já conhecida das civilizações egípcia e greco-romana, alcançou momentos de grande esplendor a partir do período Românico (séculos X e XI), quando se converteu em elemento didático da religião cristã.

Atualmente, é suporte para artistas que desenvolvem projetos com caráter menos narrativo, mas globalizantes e de caráter reflexivo sobre a sociedade e a existência, como o desenvolvido por Cândido Portinari.

Assinale a alternativa correta.

- a) Mural gótico apresentava proposição política e reflexiva.
- b) O mural na prática atual está restrito à concepção religiosa.
- c) Um mural atual costuma ocupar espaço público (estação de metrô, prédios) e se destina a desenvolver no passante reflexões sobre a existência e a sociedade.
- d) Cândido Portinari, no seu mural desenvolvido na ONU, preocupou-se com a teologia cristã.
- e) No período gótico, um autor tinha por base a reflexão sobre a vida e a sociedade.

3. A *Body Art* deslocou o suporte da pintura de espaços matéricos tradicionais para o próprio corpo, usando esta linguagem mais íntima para estabelecer um relacionamento pessoal e insólito com seu corpo. Segundo Nikos Stangos, o uso da superfície corporal leva a um "sentimento de intimidade forçada com o artista" (1974, p. 189-190), o que lhe dá uma dimensão extracorpórea, elevando o corpo a uma autonomia do próprio ser.

Em relação a esta informação, complete as lacunas da sentença a seguir:

A *Body Art* estabelece um relacionamento _____, face a face, com o público inculcando nele, a partir da utilização _____ de seu corpo, uma nova significação existencial que extrapola a própria condição do corpo, tornando-o _____ da pintura

Assinale a alternativa correta.

- a) Emblemática, pessoal, suporte.
- b) Impessoal, realista, material.
- c) Impressão, simbólica, metafísico.
- d) Material, pessoal, suporte.
- e) Pessoal, simbólica, suporte.

Seção 2.2

Instrumentos

Diálogo aberto

Olá, estudante.

Na primeira seção desta unidade, você conheceu os suportes mais utilizados na criação de uma pintura.

Agora iniciamos os estudos sobre os instrumentos apropriados para a sua realização. Como já sabemos quais são as principais características dos suportes, vamos conhecer os instrumentos adequados ao trato com eles.

Um instrumento é o elemento material usado para a realização da pintura. Pode ser qualquer um que entre em contato com a tinta ou que sirva de apoio ou expressão para ela: pincel, tubo de tinta, spray, solvente, godê etc. Normalmente, quando se fala de pintura, pensa-se no trio básico que é usado para a fatura: tinta, pincel, suporte. Só que a lista de instrumentos é bem mais extensa, compreendendo, inclusive, acessórios de montagem e manutenção da obra.

Retomando o nosso contexto inicial, que é a realização de uma pintura mural, você, nosso estudante envolvido no briefing do projeto, sabe que já está de posse de informações conceituais, formais e cromáticas sobre pintura, tendo adquirido também informações sobre suportes e seus usos.

O passo seguinte é fazer o levantamento dos instrumentos necessário para a fatura da pintura. Então, por onde começar sua pesquisa e organização desse levantamento? O que vamos estudar no material organizado para esta seção vai ajudá-lo nessa busca.

Bons estudos!

Não pode faltar

O instrumento é o material através do qual é realizada, mantida e conservada a pintura. É o elemento que conecta ideia, material e suporte, sendo também o responsável pelos ajustes e pela manutenção. Compreende um rol de objetos que se inicia com

um tubo de tinta, passa pela proteção do trabalho e estende-se à montagem final. Em termos de divisão, pode-se defini-los como integrantes de três categorias: realização, montagem e conservação.

Os instrumentos úteis para o uso em pintura são essencialmente três: pincel, espátula e paleta. O pincel é o agente (instrumento) que coloca a tinta no suporte. A paleta é uma superfície plana na qual as tintas são misturadas. A paleta é auxiliar do pintor. Eventualmente, o artista vai se servir também de outros acessórios, como lápis, carvão, faca, esponja, spray, etc. Mas, seja qual for o instrumento de aplicação e o local de preparo (paleta, tábua, cavalete, etc.), estes são itens necessários. Eles são, em teoria, os instrumentos essenciais, e, seja na antiguidade ou na época atual, não podem faltar. Paleta, pincel, espátula, estes são os instrumentos úteis e imprescindíveis que auxiliam a realização de uma pintura.

Em tese, são nossos conhecidos desde a Pré-História. O ser humano sempre teve necessidade de expressar suas ideias e registrar graficamente as experiências cotidianas e seus desejos. E, inclusive, conseguiu produzir conjuntos pictóricos de rara beleza, nas quais apreendeu com realismo detalhado, imagens de animais.

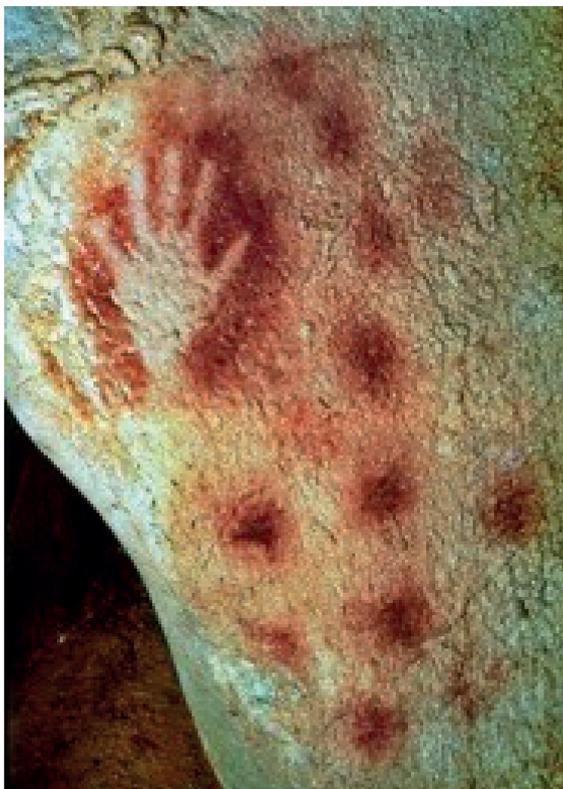
Todavia, se formos pensar nos instrumentos com os quais elaborou suas figuras, vamos nos deparar com algumas questões básicas. O homem pré-histórico não tinha pincel, espátula ou paleta ao alcance da mão. Tampouco encontrava instrumentos à venda: não existiam lojas e papelarias em 100.000 a.C. Então, como conseguiu pintar imagens tão belas? E que instrumentos usou? A resposta é simples: instrumentos fabricados por ele mesmo, a partir dos materiais disponíveis na natureza.

Primeiramente, utilizou as mãos como instrumentos, imprimindo-as sujas de tintas sobre as paredes das cavernas. Conseguiu obter tintas extraindo-as de frutas amassadas, de sangue, de pigmentos obtidos de pedras moídas, todos aglutinados com gorduras ou excrementos de animais. Obtidas as tintas, mergulhou suas mãos nelas e marcou-as nas cavernas.

As mãos são os primeiros instrumentos de pintura conhecidos pela humanidade, porém não foram os únicos. As misturas obtidas eram combinadas com ossos ou ramos de árvores dentro de conchas encontradas nas bordas dos rios. Este conjunto de instrumentos rústicos da Pré-História ganhou mais um objeto que auxiliava a

pintura, quando o homem sofisticou este aparato, agregando-lhe um objeto de sopro: o “pistolar”. Não satisfeito com a imagem impressa em tinta na superfície, ele aprendeu a soprar o líquido por um canudo sobre a mão limpa comprimida na pedra. O resultado foi o inverso: uma imagem da mão colorida apenas nas bordas.

Figura 2.16 | Pintura rupestre das cavernas de Pech Merle, c. 25.000. Pigmento soprado. Cabrerets, França



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pech_Merle_main.jpg?uselang=en>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Com o tempo, a necessidade de instrumentos eficazes e mais específicos se acentuou. O homem pré-histórico fabricou pincel, amarrando pelos de animais com cipó na ponta. Também utilizou pedaços de pau e ossos para auxiliar o manejo do pincel, até chegar à espátula atual de um pedaço de osso ou graveto. Também conseguiu obter uma pequena paleta de madeira, fazendo um pequeno buraco nela para introduzir o dedo polegar.

Desde então, qualquer faca serviu de espátula, qualquer superfície pôde servir como paleta, desde que fosse impermeável e uniforme.

A diversidade de tintas e suportes de pinturas foi se tornando cada vez maior e, atualmente, é possível adquirir instrumentos por preços acessíveis em vários locais. O que não mudou foi apenas o trio de instrumentos essenciais: paleta, pincel e espátula. Além da tinta, é claro, mas estas serão analisadas à parte, em tópicos sobre as técnicas.

O pincel e sua adequação

O pincel é o agente que administra e organiza a tinta sobre o suporte. Seu desenvolvimento foi grande através da história e, atualmente, o mercado oferece tamanha variedade de modelos que com ela é possível a realização das diversas faturas pictóricas.

Para começar, existem pincéis de tamanhos tão variados que, com eles, consegue-se pintar da superfície de um grão de arroz a um mural. Além disso, prestam-se tanto a tintas mais densas (óleo, tempera) quanto às que apresentam a água como base (aquarela, afresco, guache, aguada). Cada um reage à tinta de forma diferente; cada um deles deixa uma diferente marca ou expressão no suporte. E cada suporte oferece um tipo de superfície, o que torna a interação suporte, tinta e pincel única e peculiar.

Pincel pode ser duro ou macio, e cada tipo produz diferente efeito. A variedade é grande: pincel de cerda, pincel de marta, pincel de nylon e de pedreiro (trincha). O feito de cerda, é ideal para a pintura a óleo; sendo mais duro, assegura maior uniformidade e cobre facilmente uma maior superfície, é feito com pelo de porco e absorve grande quantidade de tinta, essencial para espalhá-la melhor. O pincel de pelo de marta é mais delicado e indicado para trabalhos minuciosos e detalhados. O feito de nylon é mais resistente e fácil de limpar. Já a trincha de pedreiro, ou pincel grande, é próprio para superfícies extensas, como muros ou paredes.

Quanto ao formato, o pincel pode variar, apresentando diferentes formatos de organização de pelos: redondo, chato ou oval chato (*filbert*). Todos são encontrados em vários tamanhos. O redondo grande é ideal para preencher grandes áreas; o chato, seja de cerdas curtas ou longas, possui pontas retas e preenche faixas definidas. Também executa pintura de linhas e detalhes com a borda da

ponta. Quando possui cerda curta, pode executar pinceladas que reproduzem texturas, deixando marcas ou ranhuras acentuadas. O oval chato (ou *filbert*) é versátil, pois possui bordas arredondadas ligeiramente. Tal característica gera pinceladas delicadas.

Figura 2.17 | Pincéis



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vormen_van_penselen.jpg>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Existem ainda dois tipos especiais de pincel: o bright e o pincel em leque. O tipo bright também é feito de cerda e tem o mesmo formato que o do pincel chato, mas seus fios são mais curtos, característica que dá à pintura pinceladas isoladas de textura firme. As cerdas são menos elásticas e mais duras, o que as torna mais adequadas ao trabalho com a tinta espessa, para conseguir o efeito de impasto. Finalizando, o pincel em leque tem fios abertos, assemelhando-se à imagem do leque. É usado para uniformizar melhor uma área de tinta ainda úmida, o que é feito através de pinceladas de alisamento. Pode ser feito de pelo de marta ou de porco.

Quanto à escolha do tipo ideal de pincel para colorir uma área, deve-se considerar tanto o tipo de suporte e seu espaço de colocação, quanto o projeto e a personalidade do artista. Em termos lógicos, a seleção de pincéis para uma superfície mural em afresco levaria em conta pincéis chatos e de grande tamanho. Já para uma pintura pequena, seja feita com tinta a óleo, aquarela ou guache, compreenderia pincéis pequenos, ovalados e de pelo de marta.

Alguns exemplos podem ilustrar essas escolhas. Aprecie, nas pinturas seguintes, os efeitos gerados pelas escolhas corretas dos instrumentos (pincéis). A pequena obra de Marinus van Reymerswaele, executada sobre madeira, foi valorizada pelo uso de pincéis pequenos e ovalados

que lhe deram, através de pinceladas precisas e delicadas, o aspecto encantador e realista do ambiente íntimo em que estão as personagens.

Figura 2.18 | O cambista e sua mulher, Marinus van Reymerswaele, 1539. Museu do Prado, Madrid, Espanha



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marinus_Claesz_van_Reymerswaele_001.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Em compensação, só mesmo pincéis grandes e chatos poderiam expressar a fúria e o questionamento existencial da tela de Karel Appel, pintor pertencente ao Grupo Kobra, que apareceu no norte da Europa depois da Segunda Guerra Mundial. O Grupo Kobra reuniu artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, cidades cujas letras iniciais formaram o nome do grupo. Suas obras impactantes, recheadas de dor e angústia, devem a expressão forte e vigorosa à escolha correta do pincel (além, é claro, das personalidades dos autores e do período).

Figura 2.19 | Tête de soleil (cabeça solar), Karen Appel



Fonte: <[https://en.wikiquote.org/wiki/File:KareL_Appel_%E2%80%93_T%C3%A0te_de_soleil_\(Zonnehoofd\).png](https://en.wikiquote.org/wiki/File:KareL_Appel_%E2%80%93_T%C3%A0te_de_soleil_(Zonnehoofd).png)>. Acesso em: 7 jun. 2018.

A paleta como instrumento de preparação

A paleta é a superfície onde são colocadas as tintas. E é na sua superfície que o artista vai organizar as misturas de cores, das quais sairá o resultado final do trabalho.

Lembrando o que já foi citado, a paleta inicial era uma concha ou um recipiente encontrado na natureza. Com o tempo, tanto o instrumento quanto o material foram se modificando, até o momento em que a paleta se tornou uma superfície plana e impermeável.

A paleta clássica é feita de madeira e apresenta orifício para o polegar. É encontrada em várias formas (ovalada, quadrada, etc.) e tamanhos. Também pode ser fabricada em plástico. Ambas estão à venda em papelarias especializadas.

Como instrumento essencial à pintura, recomenda-se que seja da mesma cor do fundo da obra. Esse cuidado facilita a escolha e a mistura de cores, pois o fundo harmoniza-se com o tom da paleta. Outra recomendação ao iniciante é o cuidado no arranjo das cores. Elas devem ser dispostas nas bordas da paleta, em uma organização favorável às misturas.

O arranjo ideal compreende as cores frias no lado oposto ao polegar, e as cores quentes na sequência. O branco deve ser colocado na intersecção entre as duas sequências.

A colocação também é essencial ao arranjo. Comece com o branco, espremendo sua quantidade do tubo de tinta equivalente ao dobro das outras cores. Na sequência, disponha em pequenos montinhos os tons quentes e os frios.

O centro da paleta fica reservado às misturas, feitas com pincel e espátula. Como cuidados adicionais, o artista deve saber como segurar a paleta, o pincel e a espátula (desta falaremos a seguir). A paleta deve ficar logo abaixo do cotovelo. O pincel funciona como extensão da mão: para um trabalho mais gestual, deve ficar distante da mão e da superfície pintada. Para uma obra detalhada, deve estar segura próximo aos dedos.

A espátula auxiliando a pintura

A espátula é instrumento essencial à pintura e é tão importante quanto o pincel.

Assemelha-se a uma pequena faca, embora não tenha cortes acentuados nas suas bordas. Em geral, possui cabo de madeira e ponta triangular, feita em aço. Possui diversos formatos e tamanhos. Também pode ser construída em marfim, osso ou chifre de animal, mas, atualmente estes materiais não são utilizados.

A espátula é adequada para o exercício de várias funções: misturar as cores, empastá-las, agregando várias e espessas camadas destas, aplicá-las e estendê-las, tornando-as pinturas mais expressivas. Deve ser segurada pelo cabo.

Dentro da Arte Moderna, no cenário norte-americano nos anos 40, alguns artistas fizeram parte de um universo de efervescência estética no qual a ação pictórica teve papel relevante. O movimento foi denominado Action Painting e sua característica principal constituiu-se na energia corporal com que a pintura era realizada, através de gotejamentos, pinceladas amplas e o uso da espátula, criando sobreposições de cores. Um exemplo desta energia expressiva criada com espátula e grandes pincéis encontra-se na obra de Willem de Kooning, holandês que viveu nos Estados Unidos.

Solvente

O solvente também é instrumento auxiliar na pintura. No caso da tinta a óleo, é essencial, pois, embora ela possa ser aplicada de forma pura (retirada e colocada diretamente do tubo), em geral é diluída em algum tipo de solvente. O tipo mais comum consiste numa mistura de óleo de linhaça e terebintina em partes iguais. Alguns artistas, sem conhecimento prévio, utilizam o aguarrás como solvente, mas ele é desaconselhado, pois é um derivado do petróleo e pode reagir quando misturado à tinta.

A adição do solvente influencia não só a espessura da tinta, mas também o seu brilho e o tempo de secagem. É importante ressaltar que a mistura indicada para diluição – terebintina e óleo de linhaça – refere-se, principalmente, à tinta a óleo, considerada tinta densa. Não serve para afresco acrílico ou aquarela.

Também é relevante para o estudante de pintura saber que existem preparados sem base oleosa. São os chamados “Alquídicos”, feitos de base resinosa transparente sintética. Considerados alternativas modernas, com ampla aceitação no mercado, variam entre os mais ralos destinados a acabamentos esmaltados e comerciais para grandes superfícies murais, aos mais viscosos, destinados a artistas familiarizados com tintas espessas.

Seja como for, dos grandes mestres aos jovens estudantes, todos sempre usam preparados adequados às suas propostas. São eles que dão a característica pictórica da obra e tornam o trabalho do artista peculiar e reconhecível.



Exemplificando

Óleos e solventes são preocupações essenciais dos grandes pintores. Em pintura não existe um processo insignificante: toda mistura ou elemento que agregue ou modifique a tinta pode ser transformado em fórmula de sucesso. O pintor impressionista francês Pierre Auguste Renoir declarou em certa ocasião o seguinte:

“(...) tentei há muito tempo estabelecer de uma vez por todas a proporção fixa de óleo que deveria acrescentar às tintas. Simplesmente não funcionou. Tenho de avaliar a quantidade necessária cada vez que mergulho o pincel na tinta e no óleo”.

De fato, é impossível estabelecer a composição ideal de tinta e óleo ou de tinta e solvente. Cada mistura é uma composição especial e vital

para cada artista; na verdade, este é sempre um grande experimentador. Mas, os grandes artistas partem de determinados padrões básicos que a experiência ensina.

Se compararmos as pinturas planas de Jan van Eyck, século XIV, e as espessas ou empastadas de Peter Paul Rubens, chegaremos a diferenças importantes no uso de solventes como instrumentos de preparação das tintas. Van Eyck eliminava matérias grossas do óleo pela evaporação das glicerinas usadas, enquanto Rubens utilizava óleo espesso, ao qual adicionava terebintina e um verniz branco de resina.

Figura 2.20 | *Retrato dos Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434. The National Gallery, Londres



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_PortraitFXD.jpg>. Acesso em: 7 jun. 2018.

O pintor Peter Paul Rubens, um dos grandes expoentes da pintura flamenga, teve extraordinária produção de pinturas, sendo notável pelas dimensões e variedades. Pintou, em tese, todos os gêneros, destacando-se tanto em obras de grandes dimensões, como outras mais modestas em escalas.

Sua arte combinou ciência e paixão, ardor e reflexão. Com frequência, fazia uso de telas, embora sua preferência fosse por grandes painéis, em que dava acabamento e texturas expressivas, nas quais a tinta era especialmente preparada para parecer mais brilhante e espessa. Para conseguir este resultado, necessário pelas grandes dimensões da pintura mural que executava nos palácios aristocráticos e igrejas, Rubens adicionava à tinta a óleo, um solvente especial, no qual misturava resina e cera de abelha, esta na proporção de um terço.

Para uma encomenda comum, porém, Rubens pintava um esboço colorido que era transposto para a tela. Como possuía predileção por imagens femininas delicadas e com pele brilhante e luminosa, usava camadas leves de tinta translúcida, cuja suavidade textural era conseguida pela grande adição de solvente. Sua técnica especial de proporção entre óleo e solvente permitia que a pele humana, que pintava com combinação de tons amarelo, branco, azul e vermelha, brilhasse através de camadas de pigmento. Para saber mais sobre estes processos que os instrumentos tornavam magistrais, compare os exemplos a seguir, o primeiro uma cena de grandes dimensões, executada para o ciclo famoso de Maria de Médici, e o segundo, para a filha mais velha, Clara Serena, ambos coloridos com tinta a óleo (Rubens nunca pintou afresco).

Figura 2.21 | Maria de Médici, Rainha de França, desembarcando em Marselha (3 de novembro de 1600), Peter Paul Rubens, 1622-1625. Museu do Louvre, Paris, França



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_035.jpg>. Acesso em: 7 abr. 2018.

Figura 2.22 | Cabeça de uma Criança, Peter Paul Rubens, 1618. Coleção Vaduz, Liechtenstein



Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/portrait-of-clara-serena-rubens-1618>>. Acesso em: 7 abr. 2018.



Pesquise mais

Para saber mais sobre Rubens pesquise em:

MARTINS, Simone. Peter Paul Rubens. História das Artes. 11 out. 2016. Disponível em: <<https://www.historiadadasartes.com/prazer-em-conhecer/peter-paul-rubens/>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Pena, estilete, spray: outros materiais

A pena também pode ser utilizada como instrumento de difusão da tinta. Na Renascença (séculos XIV e XV), prestava-se tanto ao preparo da tinta, quanto à impressão de texturas delicadas, que podiam ser feitas apenas com o toque suave desta sobre o fundo da obra. Artistas chineses, especialistas em pintura sobre tecido e rolo de pano ou papel, tinham por hábito a utilização da pena.

O estilete é outro instrumento de auxílio à pintura. Sua ponta de chumbo firme permite a impressão de riscos e borrões, desde que seja mergulhado na tinta e borrifado e sacudido sobre a superfície da pintura.

Além destes instrumentos, aptos ao uso da preparação de pinturas, atualmente se utiliza o spray em grandes superfícies murais e em graffiti sobre muros e paredes da cidade.



Assimile

O substrato material de uma obra pintada responde tanto pela satisfação dos padrões do artista quanto pelas exigências da sociedade em que está inserido. O artista costuma trabalhar com elementos de seu tempo histórico, seja em termos materiais, seja em questões culturais. Mas sempre lança uma nova luz sobre a existência. Pinta como reação ao mundo, mas agrega a ele o que o faz ser peculiar e transformador.

Lápis aquarelável, sanguínea, giz pastel seco e oleoso

O lápis de cor também pode realizar um tipo de pintura. Embora seja associado à infância e à idade escolar, pode ser usado com grande efeito na cobertura de superfícies coloridas. É barato e fácil de usar: sua versatilidade permite trabalhos com linhas, hachuras ou massas, além de pontilhados. Embora permaneça como denominação de técnica destinada mais ao desenho, seu uso em grafismo e sobreposições cria efeitos especiais quando mistura cores e massas coloridas.

Dentro desta categoria, encontram-se ainda duas tipologias: o lápis aquarelável e a sanguínea.

O lápis aquarelável funciona como lápis comum, mas permite efeitos de aquarela. Utiliza-se a seco, com linhas ou manchas. Após o desenho executado, aplica-se água para dar às linhas e formas caráter mais fluído e colorido. Já a sanguínea é outro tipo de lápis, com ponta porosa e cor avermelhada, capaz de criar manchas fortes e pictóricas.

O pastel é uma técnica de colorir que se executa a seco. O pigmento é moído com aglutinante e moldado em barras cilíndricas ou redondas. Existe à venda no mercado em dois tipos: seco e oleoso. Esse material é aplicado diretamente sobre o papel. O pastel seco permite texturas aveludadas; o pastel a óleo produz aparência mais semelhante ao desenho, sendo necessário receber maior pressão na aplicação.



Exemplificando

Historicamente, o pastel já era conhecido desde o século XVI, mas começou a ser usado em maior escala e preciosismo no século XVIII, com artistas como Maurice Quentin de La Tour, em retratos da nobreza.

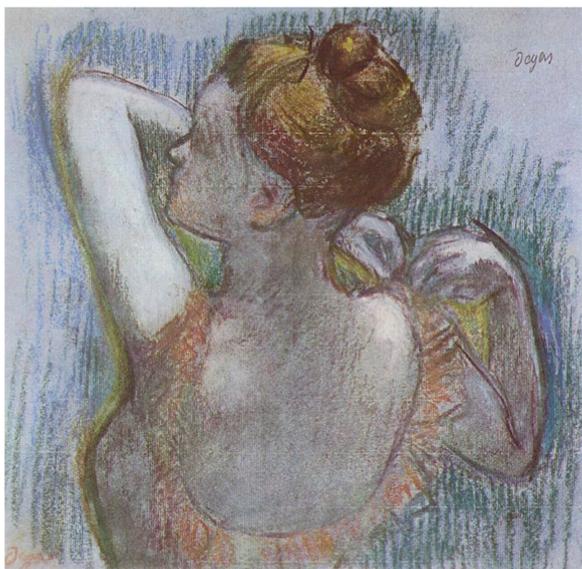
Alcançaram seu máximo reconhecimento quando impressionistas como Edgar Degas utilizaram-no. Provavelmente os trabalhos mais conhecidos são os estudos de bailarinas feitos por ele.

Figura 2.23 | Princesse Marie-Christine de Saxe (1735-1782), Maurice Quentin de La Tour. Um estudo preparatório para o retrato (perdido) exibido no Salão de 1763. Musée Antoine-Lécuyer, Saint-Quentin, França



Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maurice_Quentin_de_La_Tour,_Princesse_Marie-Christine_de_Saxe_\(c._1762-1763\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maurice_Quentin_de_La_Tour,_Princesse_Marie-Christine_de_Saxe_(c._1762-1763).jpg)>. Acesso em: 7 jun. 2018.

Figura 2.24 | Bailarina, Edgar Degas, 1899. Museu de Belas Artes de Budapeste, Budapeste, Hungria



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_067.jpg?uselang=pt-br>. Acesso em: 7 jun. 2018.



Reflita

Um dos fatores essenciais à perfeita realização pictórica é a adequação da tinta e dos instrumentos ao suporte. Tradicionalmente, os artistas utilizavam materiais e padrões já largamente conhecidos. Nos tempos atuais, quando as pinturas ocupam espaços com escalas gigantescas e levantam questões fundamentais como tempo, memória e a transcendência da arte, quais os materiais capazes de responder a elas? Em momentos de crise entre o homem e a natureza, como fazer interagir produtos que afetam o meio ambiente e mensagens de respeito a ele?

Sem medo de errar

A pintura vai ao encontro do mundo histórico em que está inserido. E, nele, tem que se apoiar no universo matérico que é característico do momento.

Finalizando esta seção que diz respeito a instrumentos, tanto tradicionais quanto contemporâneos de trabalho em Arte, pode-se chegar à conclusão que a obra é inovadora quando se reporta ao envolvimento físico do artista com ela.

É possível ao estudante de Artes Visuais identificar, numa superfície pintada, o embate do artista com uma ampla gama de influência e também com os instrumentos nos quais se apoiou.

Retomando o projeto de realização do briefing sobre a pintura mural, você, que é um estudante de Artes Visuais sabe que, na etapa de escolha de materiais e instrumentos, deve recorrer tanto às pesquisas históricas quanto a buscas de contatos práticos.

As informações históricas são fáceis de se encontrar: basta recorrer a muralistas famosos ou artistas que executaram pinturas em grande escala. Dois grandes mestres renascentistas são exemplos: Michelangelo pintou o teto da Capela Sistina de 1508 a 1512 com afresco, utilizando instrumentos e preparação específica para o suporte, que era o teto. Ele fez centenas de desenhos preliminares, trabalhando com habilidade a superfície curva. Usou pinceis de grandes tamanhos feitos para as superfícies maiores e pinceis sedosos para as pinceladas que definiram a cena central: a criação de Adão. Outro artista contemporâneo a Michelangelo, Rafael Sanzio, pintou um afresco famoso nos aposentos particulares do Papa Júlio II, denominado Escola de Atenas (1509-1511).

Rafael também fez centenas de estudos e esboços, pois a escala monumental e o teto abobadado exigiram mensuração especial e detalhamento preciso das personagens. O tema central era um encontro imaginário entre sábios e filósofos, todos pintados com movimentos delicados e gestos serenos. Rafael faleceu antes de finalizar a obra, mas o êxito da mesma deveu-se, também, à organização extrema de sua oficina, na qual pincéis, tintas e instrumentos auxiliares estavam cuidadosamente localizados e mantidos pelas assistentes.

Fica, então, aqui, a sugestão a você, como estudante de Artes Visuais e Pintura, para que, na etapa de preparação do mural, execute e selecione as imagens a partir de desenhos prévios e seleção de pincéis, espátulas e paletas de cores.

Outra ideia para a execução é a visita a uma oficina de um artista contemporâneo. Em geral, ele armazena várias obras já realizadas,

além de materiais utilizados atualmente, como minerais, matéria vegetal, além de pincéis, estiletes, etc.

São eles que dão ao artista a sua caligrafia artística, podendo ser o passo inicial da fatura.

Faça valer a pena

1. Os instrumentos são elementos imprescindíveis à elaboração de uma obra pictórica, seja ela uma tela, um afresco ou um muro pintado. São eles que auxiliam o artista na preparação da tinta, na forma de aplicá-la e no resultado pretendido. Quais são os instrumentos essenciais à elaboração prática da pintura?

Assinale a alternativa correta:

- a) Spray, solvente, tecido.
- b) Pincel, paleta, spray.
- c) Espátula, paleta, solvente.
- d) Pincel, paleta, espátula.
- e) Solvente, pincel, paleta.

2. Alguns instrumentos, como a espátula, fornecem ao artista meios excepcionais para facilitar a aplicação mais enérgica da tinta, obtendo, com isso, padrões intrincados de efervescência estética. São usados para evocação de ação e energia corporal, constituindo-se em elementos fundamentais de uma arte poderosa e contemporânea específica do século XX.

Qual a denominação correta dessa forma de Arte? Assinale a alternativa correta.

- a) Surrealista.
- b) Renascentista.
- c) Fauvista.
- d) Clássica.
- e) *Action Painting*.

3. Solventes e óleos são preparados materiais, mas são também instrumentos eficazes na preparação de tintas e pigmentos que distinguem um artista. A maior ou menor proporção de um e outro faz de cada mistura

algo excepcional e autoral, pois dá um “status” peculiar a quem a prepara. Segundo Pierre Auguste Renoir, apesar de ter tentado estabelecer uma proporção ideal, nunca conseguiu realmente. O que quis dizer com isso?

Assinale a alternativa correta.

- a) Que cada mistura deve ser adequada e preparada em cada projeto.
- b) Que havia uma fórmula ideal.
- c) Que nenhuma mistura funciona.
- d) Que basta seguir um padrão.
- e) Que o artista erra sempre.

Seção 2.3

Tintas à base de água

Diálogo aberto

Nesta seção apresentamos uma novidade no que diz respeito às modalidades técnicas de pintura: a apresentação de tintas feitas à base de água. Elas diferem, em sua essência, de outras tintas que apresentam maior densidade e espessura. Instigam o artista, porque apresentam desafios inerentes a sua condição material: são diluíveis em água e, como tal, dependem de condições temporais adequadas para não apresentarem imperfeições ou corrosões.

Lembrando nosso contexto de aprendizagem, você, que é estudante de artes visuais, recebe um convite para participar de um projeto de realização de um mural na sua cidade.

A equipe responsável pela realização necessita agilizar o processo. Para isso, o líder da equipe desdobrou-o em várias etapas, distribuindo a cada membro uma tarefa em particular e você foi designado para atuar na etapa de pesquisas e oficinas de agregação de conteúdos, de modo que sua função vem sendo desenvolvê-las para gerar informações que atendam às exigências do briefing.

Você já realizou as primeiras etapas para atender o briefing, agora vai encontrar novos desafios para dar continuidade à construção do projeto.

Para elaborar uma pintura mural utilizando tintas à base de água, como produtos diferenciados de representação, torna-se necessário que se reveja alguns conceitos sobre linguagem pictórica.

A primeira questão diz respeito à adequação ao suporte: onde uma tinta diluída e leve pode ser colocada de modo a atrair a atenção dos passantes? Já a outra questão remonta à sua condição maior de expressividade: como extrair de uma massa opaca o maior brilho possível? Ou como a linguagem visual contida em uma modalidade técnica pode ser a adequada?

Para fundamentar as respostas você, um estudante de Artes Visuais, necessita conhecer profundamente os materiais com os quais lida e esta seção vai ajudá-lo com as informações de que

mais precisa no momento, configurando-se um passo a mais no seu aprendizado.

Como estímulo maior, você, dentro do projeto da pintura mural, recebe uma tarefa: executar um sumário das tintas à base de água com suas respectivas características técnicas, sendo que elas têm por base alguns parâmetros: qualidades pictóricas (transparência, aplicação correta), tempo de secagem e resultados finais.

Bons estudos!

Não pode faltar

As tintas à base de água são conhecidas pela delicadeza dos tons e pelo refinamento técnico exigido do artista. Como são tintas conseguidas a partir da diluição dos pigmentos na água, não são consideradas tintas de cobertura, sobre as quais os erros podem ser cobertos ou retificados. Na realidade, são "mediuns" (meios ou modalidades técnicas) empregadas quando os suportes apresentam grandes dimensões, como murais e tetos, ou requerem grande virtuosismo técnico e conhecimento profundo do artista para execução de detalhes.

Não é nossa finalidade dar a conhecer detalhadamente todas as modalidades técnicas conseguidas com as tintas à base de água, logo observaremos apenas as principais. Vamos estudá-las a partir de suas existências no percurso artístico ao longo da História da Arte, considerando a constância com que foram empregadas e os resultados alcançados. A partir destes critérios, selecionamos cinco técnicas principais que utilizaram e ainda utilizam tintas à base de água: afresco, nanquim, aquarela, guache e acrílico, das quais derivam a totalidade das combinações.

Afresco

O afresco é a primeira a surgir, vinda pela adequação aos grandes espaços. Geralmente é a mais empregada na pintura mural, sendo a preferida nas grandes narrativas históricas e bíblicas. Sua origem, com grandes variações técnicas, é encontrada nas culturas antigas do Oriente fértil, como Mesopotâmia e Assíria, e do Mediterrâneo, como Ilha de Creta, Grécia e Roma. Além disso, o afresco foi utilizado também nas narrativas murais de China e Índia. Mas foi, sobretudo,

na sociedade bizantina, sediada em Bizâncio, capital da religião cristã no Oriente, que o afresco ganhou mais relevância, quando serviu de modalidade artística para pinturas narrativas bíblicas.

Como expressão técnica, é uma pintura realizada sobre reboque de cal úmido que serve de suporte para os pigmentos dissolvidos em água. Para realizá-la, o pintor necessita executar, primeiramente, um desenho preparatório. Na sequência, este desenho deve ser fixado sobre o reboque ainda úmido para, através de furos nas linhas de contorno, decalcar a imagem desenhada sobre o reboque. Este desenho recebe a denominação de *sinopia* (decalque) ou *spolvero*, sendo ele que permite a fixação dos contornos no mural, marcando as áreas a serem pintadas.

A realização do afresco deve ser rápida, pois o artista deve pintar as áreas sucessivamente e sem paradas, já que a tinta seca junto com o reboque, acaba aderindo a ele. Além disso, as áreas coloridas devem ser pintadas conjuntamente, pois tintas preparadas posteriormente poderiam apresentar outros tons.

As cores mais usadas nos afrescos da Antiguidade eram de origem mineral: branco de São João (carbonato de cálcio), ocre natural e tostado para o amarelo, lápis-lazúli para azul, terra para verde e roxo, osso tostado para marrom e osso tostado e carvão para negro-marfim.

Em termos técnicos, o afresco ainda se presta a variações. É possível citar o *fresco-seco*, aplicação de pigmentos na parede quase seca para mistura de cores com água de cal, e *mezzo-fresco*, que pode ser mesclado a preparados atuais e tinta a óleo.

Vamos lembrar que, além de grandes mestres como Giotto, Michelangelo e Masaccio, outros artistas mais próximos à atualidade executaram obras-primas em afresco. Por exemplo, compare obras primas como a *Galleria Farnese*, de Annibale Carracci, com a obra de Goya, em San Antonio de La Florida, em Madrid. A primeira, do século XVI, tem na qualidade técnica e na suavidade dos tons, sua grande expressão. A segunda, no século XIX, apresenta pinceladas soltas e livres, utilizando a técnica a favor do frescor criativo e da translucidez das cores.

Figura 2.25 | The Loves of the Gods, Annibale Carracci, Galeria Farnese, 1597-1608. Afresco, Palazzo Farnese, Roma



Fonte: <<https://bit.ly/2KrTZvX>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Figura 2.26 | O milagre de Santo Antônio, Francisco de Goya e Lucientes, 1798. Afresco, Capela Real San Antonio de La Florida, Madrid, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2N4splw>>. Acesso em 19 jun. 2018.

Aquarela

A aquarela usa apenas cores transparentes e suaves. É construída com água e com a mistura de pigmento com goma arábica do Senegal, que funciona como aglutinante. Essa fusão entre ambos resulta em duas modalidades matéricas: pastilha e pasta (esta vem em tubo). Tanto a pastilha quanto a pasta devem ser diluídas em água, e a fusão resulta em uma tinta translúcida e delicada.

O nome aquarela é apropriado à mistura de pigmento colorido com aglutinante, e também à técnica na qual se dilui a tinta em água. Esse meio de expressão suave e delicada, porém, exige domínio e segurança técnica. Como a tinta seca rapidamente, exige que o aquarelista execute o trabalho sem demora. Além disso, deve ser um artista com grande domínio da modalidade, pois não pode se ater a detalhes e nem sobrepor camadas de tintas, pois a adição de material torna-a espessa e não transparente. Dessa forma é importante lembrar que o efeito de leveza e translucidez decorre da pequena quantidade de pigmento colorido diluído em água, sendo esse efeito que garante a luminosidade da cor; a luz aparece como reflexo por intermédio da transparência.

Lembrando que a evaporação da água faz com que a tinta perca uma parte da cor, assim, o artista deve saber que a aquarela, quando seca, vai se tornar mais pálida ou menos viva.

Seja como for, o branco do papel pode ser utilizado como tom branco e, em geral, o aquarelista costuma não pincelar as áreas que devem permanecer brancas, como pétalas de margaridas ou folhas de livro. Além disso, é necessário lembrar que a diluição da tinta deve ser feita conforme a escolha do tipo de aquarela. Se o trabalho for feito com pastilha, o pincel deve ser molhado na água e depois na tinta. No caso do tubo, é necessário espremer-lo sobre uma superfície de louça, passar levemente o pincel na tinta e mergulhá-lo em uma pequena porção de água, ou colocar água sobre a tinta espremida e misturar. Quanto mais misturada, melhor o resultado.

Para o trabalho com aquarela, são necessários pincéis e godê, além das tintas. Godê é uma superfície branca, à prova de água, na qual se misturam as tintas. Pode ser de louça, como mencionado anteriormente, de plástico ou até mesmo de recipientes de gelo. Pode-se, também, improvisar alguns pratos. A execução compreende ainda dois recipientes de vidro para água: um serve para limpar os pinceis, outro para diluir as tintas.

Técnicas de aquarela

Normalmente a regra essencial no uso da aquarela é deixá-la o mais transparente possível, e essa norma compreende a exclusão do branco opaco, também conhecido como branco-chinês. Mas, em alguns casos, como numa cena invernal, com grandes partes

em neve, este é imprescindível. Sua opacidade produz efeitos de névoa e obscuridade, cobrindo a superfície como acontece com a neve verdadeira. Para obter este efeito, o artista deve saturar o papel com água e aplicar camadas líquidas de cor (carmim-alizarin e verde-ftalo são indicados). Na sequência, deve colocar o branco-chinês em uma escova (pode ser de dente) e passar o polegar pelas cerdas para espalhar livremente a tinta.

Por último, deve-se pincelar livremente áreas na superfície com o branco-chinês para tornar a neve mais visível. O resultado cria a aparência de uma nevasca.

Outra técnica interessante é o uso de aguadas para cobrir grandes áreas coloridas. Ela deve ser obtida com a mistura de tinta em grande quantidade de água. Porém, atenção: ao espalhar a tinta sobre uma superfície extensa, o pigmento tende a se acumular nos contornos, gerando zonas mais escuras. Para suavizá-las e diluí-las, o pincel deve ser passado bem úmido sobre os contornos.

Existem ainda outras técnicas clássicas, como o uso do papel molhado. Neste caso, o papel deve ser umidificado previamente. Dependendo do grau de umidade, a aplicação da tinta pode gerar contornos e formas diversas, pois o pigmento acaba se acumulando em locais inesperados, o que dá ao acabamento final uma textura interessante.

Existem ainda outras técnicas interessantes, como a do pincel seco. Neste caso, ele é mergulhado diretamente nos tubos de tinta. Passado sobre o papel, o pincel deixa impressão rústica, de esfregaço (*scrubling*), manchado (quando pincelado livremente) ou batido (*dabbling*), se aplicado com pequenas pinceladas.

Por fim, é necessário lembrar que a aquarela requer cuidados especiais, tanto quanto à escolha de materiais quanto à manutenção. Esta técnica pede papéis específicos, que variam em relação à textura, indo do liso ao rugoso, passando pelo semi-rugoso. O liso é indicado para detalhes e precisão; os outros, para pinceladas largas e técnicas mais gestuais.

Os pincéis adequados à técnica tradicional são os de marta-vermelha, pois apresentam grande elasticidade e duram muito. Já os de pelo de boi, mais ásperos, são indicados para grandes extensões; não são bons para a execução de detalhes.

A limpeza dos pincéis é simples: primeiro, deve-se limpá-los em água com detergente líquido; depois, esfregar levemente com sabão de coco.

Artistas aquarelistas

A origem da aquarela no mundo ocidental pode ser encontrada nas iluminuras do mundo medieval. Devido à sua leveza e translucidez, servia aos múltiplos propósitos da Igreja, que utilizava sua transparência para transmitir aos cristãos a ideia de um mundo etérico, no qual santos e anjos flutuavam em um paraíso divino.

Como não era uma técnica de fácil execução, pois demandava virtuosismo e conhecimento profundo, desenvolveu-se principalmente depois do século XVI, quando Albrecht Dürer, alemão do final do Renascimento, conseguiu realizar verdadeiras obras primas.

Sua aquarela, *O grande tufo de ervas*, é, certamente, a mais famosa dentre sua produção. Dürer trabalhou detalhes minuciosos, com precisão quase fotográfica, oferecendo ao observador a perspectiva de um inseto. Aplicou camadas diluídas de tinta, umas sobre as outras, com diferentes e sutis tons de verde, para diferenciar as plantas. É considerada um dos primeiros estudos europeus da biodiversidade.

Figura 2.27 | *O grande tufo de ervas*, Albrecht Dürer. Aquarela e bico de pena sobre papel, Albertina, Viena, Áustria



Fonte: <<https://bit.ly/2N5NIII>>. Acesso em: 19 jun. 2018.



Albrecht Dürer foi o grande mestre de aquarela em seu tempo, mas a técnica alcançou grande apogeu nos séculos XVIII e XIX, na Inglaterra e França.

Os aquarelistas ingleses do século XVIII notabilizaram-se pelo uso da aquarela na criação de paisagens e natureza. Trabalhando com observação aguda, que tanto distinguia detalhes preciosos quanto à modelagem da natureza em si, levaram a técnica a uma grandiosidade ímpar, reconhecida até hoje pelos grandes estudiosos da natureza. William Collett é um dos mais conhecidos. Suas paisagens demonstram, com tons sutis e diferentes nuances de manchas, a natureza úmida e a biodiversidade da nação inglesa. Para saber mais sobre Albrecht Dürer acesse:

MARTINS, S. Albrecht Dürer. **História das Artes**. 21 maio 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2L1Kh2R>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

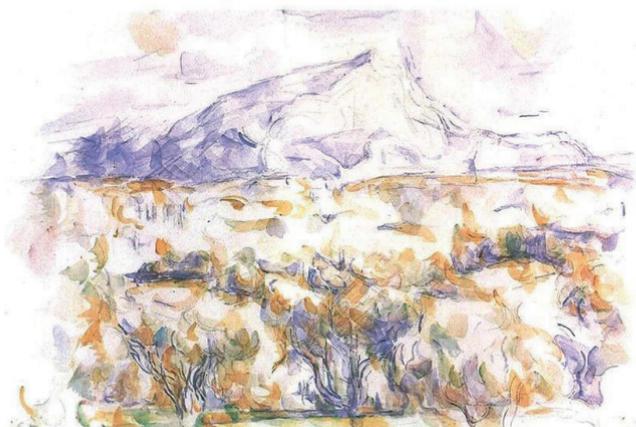
E para saber mais sobre William Collett acesse:

ALBUQUERQUE, M. William Collet e a aquarela de paisagem na primeira metade do séc. XIX. **História da Arte e Arquitetura**. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2zv2yRD>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

A partir de Albrecht Dürer, a aquarela passou a ser mais difundida e acabou sendo empregada principalmente por artistas do século XIX. Conhecida tradicionalmente pelo emprego de tons sutis e transparentes, foi adotada com sucesso por artistas como Paul Cézanne, Joseph Mallord William Turner e Thomas Ender, austríaco que passou 1 ano no Brasil pintando com aquarelas locais e produzindo resultados diferentes e expressivos.

Por exemplo, Cézanne, já no final de sua vida, quando executava aquela que se denominou sua produção madura, ia diariamente pintar a natureza in situ (no local). Fez inúmeros desenhos e pinturas, com aquarela, de paisagens e personagens do interior da França. A facilidade de transporte da aquarela e a mistura rápida do pigmento com água permitiu-lhe realizar obras-primas, como reproduções da Montanha *Saint Victoire*.

Figura 2.28 | Monte Sainte Victoire, Paul Cézanne, [s.d.]



Fonte: <<https://bit.ly/2u94iLy>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Já Turner, mais afeito a experimentações técnicas, explora efeitos expressivos da cor adequando-os a seus projetos compositivos. Turner utilizou a aquarela, empregando tons vivos e mais camadas de tinta na interpretação da natureza tempestuosa de mares e oceanos, enquanto Ender experimentava efeitos em *dégradée* (nuances de cor), para ressaltar a translucidez e leveza do sol tropical.

Figura 2.29 | As Cataratas do Reno, perto de 1841, J. M. W. Turner. Lápis, caneta e aquarela. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Suíça



Fonte: <<https://bit.ly/2L1FYVy>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Figura 2.30 | Palácio do Governo de São Paulo, Thomas Ender, 1817, aquarela

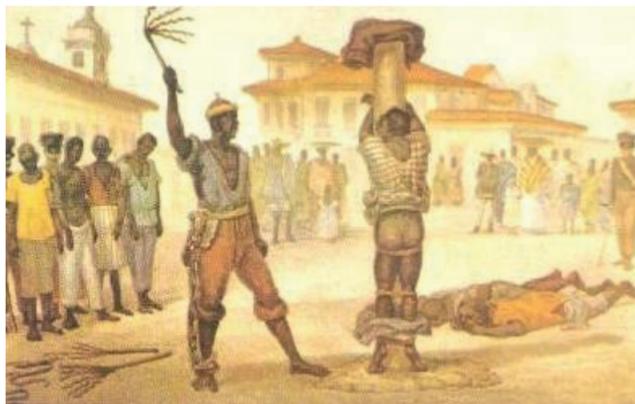


Fonte: <<https://bit.ly/2zpSZ6y>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Também no século XIX, um artista francês, Jean Baptiste Debret, executou obras-primas em aquarela. Debret veio ao Brasil no início do século XIX com a Missão Artística Francesa, a convite do Império comandado por Dom João VI.

Em contato com o povo e com a sociedade escravocrata do Rio de Janeiro, realizou um ciclo narrativo de aquarelas, representando usos e costumes locais. Sua produção é digna de interesse, pois, com os tons suaves da aquarela e a delicadeza técnica, conseguiu registrar a dureza e a crueldade da escravidão. Veja como, mesclando nobres e escravos, fez surgir da técnica um retrato fiel do momento.

Figura 2.31 | Pelourinho, Jean Baptiste Debret, [s.d.]



Fonte: <<https://bit.ly/2NGgkUR>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Aguada de nanquim

O nanquim, tradicionalmente, serve à escrita e ao desenho. A tinta preta é um dos meios mais antigos que as civilizações usaram para exprimir visualmente suas formas e caracteres. Acredita-se, inclusive, que os chineses já fabricavam tinta preta desde 2500 a.C. Através dos tempos esta tinta foi utilizada também por outras civilizações e, gradualmente, trabalhada com diversos instrumentos, como varetas, penas e caniços cortados, quando se tratava de produzir riscos, linhas e hachuras.

Com a execução de tons, porém, a tinta a nanquim torna-se uma modalidade técnica de pintura. Ela é obtida pela diluição da tinta nanquim preta em água e pelo uso do pincel.

A diluição do preto em quantidades diversas de água acaba gerando efeitos tonais variados, causando a sensação de diferentes tons de cinza.

O estudante deve trabalhar com aguada de nanquim buscando obter, entre os diversos tons de cinza, uma fluência entre eles. Os tons mais escuros devem ser usados para sombra e os mais claros para luz.

A aguada de nanquim desliza com facilidade, principalmente se o pincel for grande. É um tipo de técnica que se presta particularmente à arte contemporânea, pela liberdade de comportamento e expressão oferecidas.

Por outro lado, no campo da arte oriental, ela se presta ainda, especificamente, à tradição do tipo de pintura apreciada no Oriente: plana, com manchas largas e que lembram caligrafia, trabalhada com extrema leveza.

Para executar este tipo de pintura, que se presta a descrever tanto imagens quanto letras, o artista deve utilizar pincéis de tamanhos variados e com pontas arredondadas e finas nas extremidades, pois facilitam o deslizar da tinta no papel ou tecido. Veja os efeitos conseguidos na aguada.

Tinta Acrílica

A tinta acrílica é uma tinta mais moderna. Foi criada no final da década de 1940 e sua construção consiste em uma combinação de moléculas de acrilato em emulsão com água, o que lhe dá flexibilidade e secagem rápida, além de grande resistência e durabilidade.

Sendo o veículo (aglutinante líquido do pigmento) uma emulsão de consistência cremosa, a tinta acrílica necessita ser diluída em água. Depois de seca, não obstante, forma uma camada plástica transparente, semelhante ao vidro e não pode mais ser diluída. Assim como a aquarela, seca rapidamente, deixando a água evaporar. E depois de seca, pode receber outra camada de tinta. As camadas aderem umas às outras, e ficam bem ligadas entre si.

Uma grande vantagem da tinta acrílica é o fato de secar homogeneamente, sem rachaduras. Além disso, não é tóxica. Ao ser diluída, produz aguadas fluídas e transparentes, como a aquarela, ou apresentar-se com grande espessura para ser trabalhada com empasto.

Em termos de aplicação da tinta, utiliza os mesmos pincéis da tinta a óleo e da aquarela, feitos de pelo suave de marinha ou de cerdas duras de boi. Pode ser trabalhada em múltiplos suportes: tela, painel, papel – desde que estes sejam preparados previamente com gesso acrílico, uma pasta branca e espessa que, depois de seca, forma uma superfície lisa e adequada ao material.

O acrílico em técnicas

Sua característica maior, a de ser possível de diluição em água, torna-a uma das mais prestigiadas dentro da arte atual. Pode ser utilizada em aguadas transparentes sobre fundo claro ou escuro; também pode ser sobreposta em várias camadas espessas, até a obtenção de empasto. Graças a sua secagem rápida, pode ser empregada em veladura (sobreposição de camadas transparentes sobre tom de fundo) ou trabalhada com pincel seco, deixando rastros expressivos ou respingos de cor sobre o suporte.

Artistas e suas realizações

Alguns artistas, em sua maior parte contemporâneos, adotaram a tinta acrílica pela facilidade de trabalho e secagem. Sendo um meio mais moderno e não tóxico, acabou tendo relativa aceitação no meio artístico.

Todavia, ainda não é um médium plenamente reconhecido, pelas dificuldades de fusão total das cores e pelas cores mais limitadas e menos brilhantes do que as da tinta a óleo. Vejamos o exemplo do artista brasileiro Newton Mesquita.

Figura 2.32 | *Sedução*, Newton Mesquita, 1984



Fonte: *Sedução* (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2JeYPHC>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Figura 2.33 | *Carnê fartura*, Rubens Gerchman, 1966. Acrílica sobre tela



Fonte: *Carnê Fartura* (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2uboM6L>>. Acesso em: 19 jun. 2018.



Exemplificando

Rubens Gerchman, brasileiro conhecido por sua obra crítica e com cunho social e político, serviu-se da tinta acrílica na década de 1960 e 1970. Ele quis exaltar, com cores fortes e tons negros, a ausência de sensibilidade da nação, que se transformava e se modernizava, desprendendo-se de valores tradicionais. A tinta acrílica, utilizada de forma plana e sem textura, acabou tornando-se o veículo ideal para a representação desta nova sociedade (Figura 2.33).

A tinta guache

A tinta guache assemelha-se à aquarela, já que também é uma tinta obtida à base de água, mas se diferencia dela porque utiliza cores opacas e levemente pastosas.

Seu uso remonta ao século XIV, quando um monge percebeu que, acrescentando branco opaco à aquarela transparente, obtinha maior brilho na decoração de seus manuscritos.

A característica básica do guache, portanto, é a aparência de cor sólida. Quando comparada à aquarela, apesar de ter a água como elemento comum, diferencia-se dela por ser opaca e não transparente.

O guache é obtido pelo emprego da goma arábica como aglutinante de pigmento e água. A aquarela também contém os mesmos elementos, mas o guache contém ainda pigmento branco (giz, que não está presente na aquarela) que é moído menos fino.

Pode ser adquirido em tubos ou pastilhas; apresenta variados graus de permanência (tempo de duração dos corantes). Na execução da pintura, utiliza os mesmos materiais usados em aquarela, inclusive os papéis. Mas, como não possui a delicadeza da aquarela, o uso de papéis coloridos é uma boa opção para interação com as cores.

Uma curiosidade sobre o guache: recebe também outras denominações, como “cores de desenhista” ou “cores de pôster”, pela facilidade de uso e cobertura rápida na publicidade.

Técnicas para gerar efeitos e artistas que trabalharam com guache

O guache apresenta algumas características especiais que permitem aproveitamento diferente de outras modalidades técnicas. Por exemplo, tem uma opacidade na cor que torna possível a inversão do procedimento normal em pintura, que é a de começar do claro e chegar ao escuro. Com guache, é possível trabalhar iniciando pelo escuro e chegar ao claro. Ele é tinta de cobertura, podendo facilmente cobrir um fundo escuro com detalhes claros.

Por exemplo, é possível, pintar uma teia de aranha fina e branca ou uma cortina de renda amarela sobre uma superfície azul-marinho. Ou colorir com flores amarelas uma árvore marrom.

É possível, igualmente, misturar os tons de guache, acrescentando branco ou preto, ou transformando cores puras, como vermelho, com acréscimo de amarelo. Também é possível diluí-lo para obter aguadas em dégradé (nuances aproximadas de cor).

Algumas técnicas mais avançadas, como a pintura com esponja e papel amassado, também podem ser realizadas com guache. Ambas são técnicas que funcionam com aquarela e acrílico, mas produzem efeitos interessantes na pintura com guache. Por exemplo, a pintura com esponja pode ser feita sobre uma superfície lisa. O pintor deve molhar a esponja com água, mergulhá-la na tinta colocada na paleta e espremer a esponja sobre o fundo. O efeito obtido com papel amassado também é interessante. Basta amassar o papel em forma

de bola, e apertá-lo sobre a superfície de tinta, fazendo com que deslize e deixe riscos provocados pelos amassados.

Sendo o guache uma tinta versátil, possível de correção e cobertura (uma camada de cor pode cobrir a outra inteiramente), é bastante utilizada por artistas mais contemporâneos.

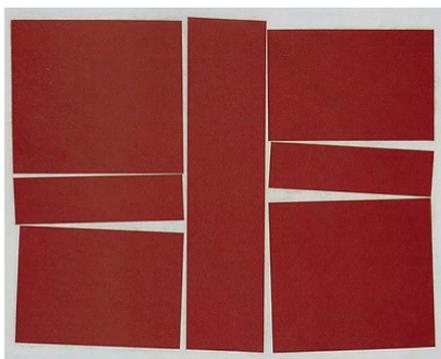
Alguns pintores brasileiros que participaram de movimentos com tendências abstratas (não figurativas) utilizaram o guache como modalidade técnica exemplar no sentido de obter pinturas planas e geométricas perfeitas, sem erros e correções. Veja alguns exemplos:

Figura 2.34 | *Objeto rítmico nº1*, Mauricio Nogueira Lima, 1953. Guache sobre aglomerado, MAC-USP, São Paulo

Figura 2.35 | *Metaesquema II*, Hélio Oiticica, 1958. Guache sobre cartão



Fonte: Objeto Rítmico nº 1 (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2m8Djez>>. Acesso em: 20 jun. 2018.



Fonte: Metaesquema (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2KMEejA>>. Acesso em 20 jun. 2018.



Refleta

Nesta unidade evidenciamos as características das tintas construídas à base de água. Transitamos entre aquelas que são consideradas tintas de cobertura, como o guache, e as transparentes, como a aquarela. E se mudássemos o emprego tradicional das tintas, fazendo com que o guache se tornasse mais diluído e transparente, e a aquarela ganhasse camadas espessas de cor?



Assimile

A grande singularidade das tintas à base de água é a sua versatilidade, já que ela pode se transformar em múltiplas formas de representação

pictórica: aguada, tinta de cobertura, espessa ou diluída, adequada a grandes superfícies ou a detalhes preciosos.

Sendo transformável e adaptável, uma tinta diluída em água ainda proporciona algumas peculiaridades:

- Quando colocada na cal úmida, sobre a parede molhada, adere à superfície de modo durável e resistente.
- Pode apresentar opacidade ou reflexos brilhantes, conforme o uso.
- A diluição na água é tratamento fácil de ser realizado por qualquer iniciante em pintura.

Você, como estudante de Artes Visuais, pouco a pouco tomou contato com elementos fundamentais do trabalho a ser realizado em pintura. Como está participando de um projeto de arte mural, tem necessidade das informações de teor técnico.

Seu briefing fala da importância das condições materiais de trabalho sobre uma superfície não usual, de grande porte e exposta às intempéries: chuva, vento, pó e água.

Superfícies abertas são mais suscetíveis a agentes estranhos, é a primeira lição aprendida. Porém, para dar um passo à frente na elaboração prática do projeto, mesmo munido de informações essenciais sobre instrumentos, suportes e materiais, deve se apoiar em fundamentações de experiências vividas.

Que tal remontar às biografias dos artistas que já executaram tetos e murais? Você pode seguir um roteiro explícito do percurso percorrido por estes artistas e descobrir as dificuldades vivenciadas por Michelangelo que, sozinho, sobre andaimes, conseguiu a fusão de cores e os contrastes necessários a um olhar mais perscrutador. Encontra registros confiáveis sobre Annibale Carracci e Francisco Goya, que pintaram tetos esplêndidos, criando novas espacialidades e cores adequadas aos locais.

Para melhor utilizar tais informações, perceba que necessita de interlocuções e diálogo sobre as ideias e impressões.

Apoiando-se em registros textuais e considerações próprias, você prepara uma palestra na qual fala sobre estruturas arquitetônicas,

técnicas de representação e possibilidades expressivas das cores e formas. Os participantes e ouvintes interagem de forma espontânea, mas atenta e perceptiva. Todos, conjuntamente, indicam soluções formais e metodológicas que auxiliam na seleção dos próximos passos do roteiro, afinal a representação é um processo íntimo, de decisão pessoal, mas a linguagem, para ser expressiva, depende do reconhecimento dos que devem visualizá-la.

Como o projeto prevê um mural trabalhado em afresco, após a palestra, é possível estabelecer uma divisão de trabalhos entre os participantes do projeto. A tinta afresco é diluída à base de água, então metade dos pesquisadores recebem informações técnicas sobre ela enquanto a outra metade recebe textos sobre a estrutura espacial. Você, o estudante líder do projeto, deve elaborar um resumo das características técnicas e deverá repassá-lo aos colegas.

Munidos dos conteúdos, o próximo passo a ser dado para dar conta do projeto, a elaboração da prática, será mais fácil.

Faça valer a pena

1. As tintas à base de água são modalidades técnicas que já eram conhecidas desde as civilizações antigas pertencentes ao mundo greco-romano e egípcio. O afresco é, de todas, a mais utilizada quando se trata de cobrir uma grande superfície mural. Alguns artistas se notabilizaram por afrescos monumentais e expressivos. Identifique, entre os artistas citados, dois dos mais conhecidos.

Assinale a alternativa correta.

- a) Annibale Carracci e Francisco Goya.
- b) Rubens Gerchmann e Jean Baptiste Debret.
- c) Francisco Goya e Rubens Grechmann.
- d) Annibale Carracci e Jean Baptiste Debret.
- e) William Turner e Rubens Gerchmann.

2. Albrecht Dürer, artista alemão, foi um grande estudioso de natureza e paisagem. Suas pinturas feitas com aquarela são extremamente delicadas e apresentam detalhes perfeitos de observação e descrição das plantas. Qual sua mais conhecida obra pintada com aquarela?

Assinale a alternativa correta.

- a) Galeria Farnese.
- b) San Antonio de la Florida.
- c) O grande Tufo de ervas.
- d) Capela Sistina.
- e) Carnê Fartura.

3. Na primeira metade do século XX, a tinta acrílica apareceu como uma nova conquista técnica. Seu poder de cobertura e sua versatilidade fez com que os artistas a utilizassem como alternativa à tinta a óleo. Quais são suas principais características?

Assinale a alternativa correta.

- a) Secagem rápida e cobertura imperfeita.
- b) Cobertura perfeita e demora na secagem.
- c) Imperfeição na cobertura e densa secagem.
- d) Não versatilidade e imperfeição na cobertura.
- e) Versatilidade e secagem rápida.

Referências

- ABRIL Cultural (Org.). **Arte no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 1979. 1 e 2 v.
- CALABRIA, Carla Paula Brondi; MARTINS, Raquel Valle. **Arte, História e Produção: Arte brasileira**. São Paulo: FTD, 1997.
- CANTON, Katia. **Retrato da Arte Moderna: uma História no Brasil e no Mundo Ocidental**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- CARNÊ Fartura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2uboM6l>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- GLOBO. **Curso de Desenho e Pintura**. São Paulo: Editora Globo, 1988.
- _____. **Curso de Desenho e Pintura - Acrílico, Pastel e Guache**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. I, II, III v.
- _____. **Curso de Desenho e Pintura - Aquarela**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. I, II, III v.
- _____. **Curso de Desenho e Pintura - Desenho a tinta e Carvão**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. I, II, III v.
- JANSON, Horst Waldemar. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 3 v.
- MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos**. Köln: Taschen, 2012.
- METAESQUEMA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2KMEejA>>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- OBJETO Rítmico nº 1. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2m8Djjez>>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- PANOFKY Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PUBLIFOLHA. **Grandes Pinturas**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1968.
- SEDUÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2JeYPHC>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1974.
- TIRAPELI, Percival. **Arte moderna e contemporânea: figuração, abstração e novos meios – séculos XX e XXI**. São Paulo: IBEP, 2011.
- TRIADÓ, Juan-Ramón. **Las claves de la Pintura**. Barcelona: Editorial Planeta, 1982.
- ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. 1 e 2 v.

Técnicas e ensino de pintura II

Convite ao estudo

A introdução das técnicas avançadas

Caro aluno,

Nesta unidade, nosso foco estará em dar continuidade à teorização sobre as técnicas e materiais existentes em pintura, abordando, dessa vez, as que são conhecidas como tintas mais densas. Vamos também especificar, além das características materiais destas tintas, os seus possíveis usos em trabalhos. Além disso, esta unidade de aprendizado vai incluir uma súmula temporal da utilização das principais técnicas na história da arte, registrando, com exemplos e indicações, os resultados alcançados.

A unidade pretende apresentar também informações sobre procedimentos básicos, ampliando o repertório dos estudantes em relação ao que pode ser realizado em pintura.

O aprendizado com as técnicas, instrumentos e suportes em pintura envolve conceitos mais diversos, desenvolvidos ao longo da História da Arte.

Já entramos em contato com algumas das questões mais essenciais relativas à técnica de pintura. Aprendemos a importância dos instrumentos e materiais que concorrem para a realização de uma pintura, bem como os meios utilizados para a visualização de um projeto. Sabemos que é pela adequação correta destes elementos que um pintor consegue expressar sua mensagem.

Entramos, agora, na terceira unidade, na qual as técnicas e o ensino de pintura compreendem diferenciadas maneiras de tratamento de realizações pictóricas.

Esta unidade é denominada Técnicas e ensino de pintura II e destina-se a fornecer as informações mais utilizadas em pintura. Afim de cumprir este objetivo, foi dividida em três seções: tintas mais densas, procedimentos básicos I e procedimentos básicos II.

Na primeira seção, relativa às tintas mais densas, vamos enfocar técnicas complexas, como têmpera, tinta à óleo, esmalte, vidro e mosaico, além da encáustica, que, embora pouco conhecida, ainda é bastante apreciada.

Na segunda seção, Procedimentos básicos I, entram em cena os conteúdos relativos às técnicas desenvolvidas nestas modalidades. Vamos abordar a veladura e o empasto em seus usos no percurso histórico da arte.

Finalmente, na terceira seção, nosso enfoque estará nos Procedimentos básicos II, com abordagens de pintura plana, pintura à la prima (realizada diretamente sem preparação) e pontilhado. Cada uma será acompanhada por exemplos que darão significado prático à teoria.

Tudo isso será acompanhado de referências teóricas e virá dentro de um contexto especialmente elaborado. Antes estávamos lidando com a elaboração de uma pintura mural, para a qual foram realizados todos os procedimentos de pesquisa. Agora vamos partir para um novo projeto para integrar os conteúdos relativos a técnicas apropriadas a pinturas em telas, madeiras, papéis e vidros.

Assim, os estudantes de Artes Visuais recebem agora o desafio de lidar com uma tarefa em classe: organizar uma exposição de obras realizadas com o material já aprendido no curso. Como o trabalho é confiado pelo professor da disciplina de Pintura, este se torna uma proposta oficial que abarca todos os estudantes e destina-se à obtenção de nota na disciplina.

A tarefa parece complexa. Como executá-la?

Bons estudos!

Seção 3.1

Tintas mais densas

Diálogo aberto

As novas informações apresentam-se acompanhadas de um novo problema a ser solucionado. Agora que várias modalidades de técnicas, suportes e instrumentos já foram conhecidos e agora que avançamos no aprendizado, uma questão crucial aparece.

Diante da proposta de organizar uma exposição de obras realizadas com o material já aprendido no curso, o aluno, encarregado pelo professor, elabora uma sequência de passos e atividades que abrange o conjunto de informações adquiridas.

O primeiro passo é dividir as modalidades técnicas executadas em classe por áreas específicas. Deve-se, em primeiro lugar, adequar o espaço expositivo às obras existentes, separando-as por modalidades: tintas à base de água, tintas mais densas, obras em suportes murais, telas, etc.

Para isso, ele terá que reler conteúdos teóricos específicos relativos a cada uma e necessitará do auxílio dos demais alunos.

As questões se apresentam: como dimensionar o espaço para a exposição? Como tornar a tarefa abrangente, sem perder o foco, que é mostrar como se deu a execução das obras? Decisões importantes são necessárias. Vamos ajudá-lo!

Não pode faltar

Esta seção parte das informações básicas sobre as tintas mais densas, elencando-as a partir de suas características matéricas, dos artistas que trabalharam com elas e alguns exemplos de obras-primas.

As tintas densas são aquelas que apresentam maior espessura matérica, não são solúveis em água e têm presença forte e vigorosa em termos de substância (podemos vê-la como presença física).

São consideradas, em geral, como tintas de cobertura, o que significa que não apresentam transparência, nem indicam leveza e materialidade. Em compensação, podem apresentar brilhos e reflexos, como no caso da tinta à óleo, ou polimento, como no esmalte.

A seção está dividida em seis modalidades de tintas densas: têmpera, encáustica, tinta à óleo, esmalte, vitral e mosaico.

Vamos começar pela têmpera. Esta é uma forma de pintura que tem inúmeras utilidades. Ela pode ser trabalhada em tela, em madeira e em paredes e muros (pintura mural). Sua fórmula básica compreende alguns procedimentos e elementos indispensáveis, como o uso de aglutinantes com pigmentos, cola e ovo.

É conhecida desde as dinastias egípcias do século 3.000 a.C., ao início do período cristão. No antigo Egito, a têmpera era conseguida com a aglutinação de pigmentos, água, goma, colas e ovos. A aplicação era realizada em zonas concretas e específicas, sem misturar as cores. O resultado final apresentava uma pintura plana, lisa, de áreas justapostas e sem ultrapassagem das bordas.

Com a passagem do tempo, a têmpera passou a ser empregada também nos países europeus pelos grandes pintores italianos do *Trecento* (século XIV) e *Quattrocento* (século XV), tais como Cimabue, Giotto, Mantegna e Fra Angelico. Geralmente, os artistas citados utilizavam uma mescla de ovo com látex e água.

Pode-se dizer, inclusive, que a têmpera ocupa um lugar de honra no século XV, graças à justaposição de cores que permitia a visão clara da estrutura e das personagens. O procedimento do emprego da têmpera era complexo e, por isso, só empregado por grandes mestres, segundo alguns teóricos.

Como exemplo perfeito desta técnica, vejamos uma obra de Masaccio, renascentista italiano.

Figura 3.1 | *Retrato de um jovem*, Masaccio, 1425. Têmpera. National Gallery of Art



Fonte: <<https://bit.ly/2NMIllon>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

A técnica da têmpera foi de grande relevância no século XV, mas gradualmente acabou sendo misturada ao afresco para criar uma técnica mista. Tal estratégia foi utilizada por alguns pintores a fim de criar transparência nas pinturas murais, como parece ser o caso de Giotto di Bondone, na Capilla Bardi.

Figura 3.2 | *A morte de São Francisco*, Giotto. Mural da igreja Santa Croce, Florença



Fonte: <<https://bit.ly/2uSxwhT>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

Atualmente, a têmpera voltou a ser utilizada com resultados admiráveis por artistas contemporâneos. Graças a sua mistura específica, atingida em ambientes de trabalho e ofício e não no mercado, presta-se   pintura contemporânea, que investiga procedimentos pictóricos e procedimentos técnicos.

  o caso de Alfredo Volpi, pintor brasileiro famoso por obras nas quais trabalhava com formas geométricas que se confundiam com bandeiras de festas juninas. O emprego destas formas e o colorido, ao mesmo tempo intenso e com cores secundárias, conseguido pelo uso da têmpera, resultou em obras excepcionais, como no exemplo seguinte.

Figura 3.3 | *Mastros e Bandeirinhas de Fundo Azul*, Alfredo Volpi, 1960. Têmpera sobre tela



Fonte: <<https://bit.ly/2LncRgh>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

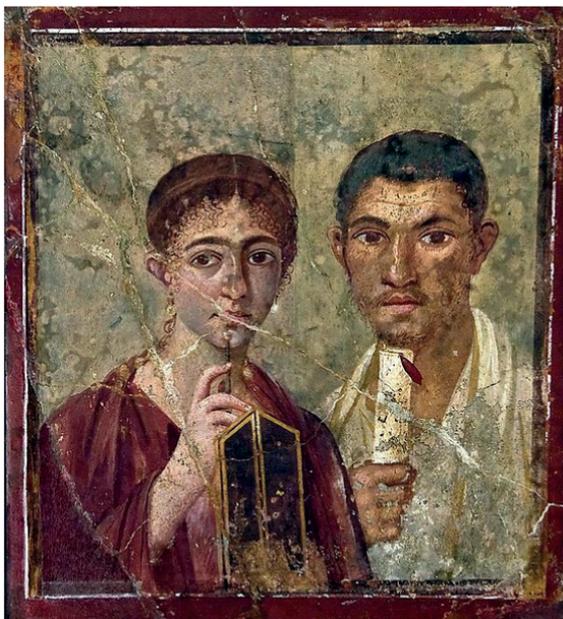
A enc stica   também uma técnica antiga, empregada pelas grandes civiliza es. Conjuntamente com o afresco e a têmpera, constitui parte das três técnicas densas iniciadas já nos mundos egípcio e greco-romano.

Ela consiste em uma prepara o   base de cores diluídas em cera fundida, que funciona como aglutinante. A enc stica tem uma especificidade: deve ser aplicada   quente, o que dificulta o uso. Atualmente, não   muito empregada, devido   complexidade de prepara o e manejo.

Consta, historicamente, que sua invenção se deve a Polignoto, grego que a empregou nas fachadas dos templos dóricos. Acredita-se que ele a aplicava em pequenas tábuas de madeira devidamente preparadas e depois afixadas no templo.

Uma magnífica demonstração das qualidades expressivas da encáustica está neste retrato pompeiano do século I a.C. A encáustica, como tinta densa, serviu adequadamente ao realismo das figuras e ao volume expressivo com que se destacam do fundo. Também é exemplo expressivo das cores vivas que simulam a pele e os trajes dos personagens.

Figura 3.4 | *O casal Pompéia*, Artista desconhecido, Século I a.C. Afresco. Casa de Terêncio Neo, Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2mKc4qP>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

A tinta à óleo, ou apenas óleo, como costuma ser denominada, é a técnica pictórica mais conhecida e empregada pelos artistas. É uma tinta espessa, constando de uma massa com consistência de manteiga, que pode ser diluída para ser espalhada mais facilmente.

Ela consiste em uma mistura de pigmentos coloridos e pulverizados com óleo, geralmente de papoula, linhaça (o mais usado) e noz. Para torná-la mais diluída, ela pode ser misturada no próprio óleo

de linhaça ou terebintina (e ambas, em quantidades iguais). Com a adição destes ingredientes, a tinta ganha brilho e fluidez, e é por tais vantagens que se tornou a preferida entre os pintores.

Além do brilho, a tinta à óleo apresenta ainda outras características vantajosas: a flexibilidade, a secagem lenta e a textura excepcional que apresenta ao final do trabalho.

A flexibilidade diz respeito a sua característica especial de fusão. A tinta à óleo é capaz de misturas e modificações das cores, além de ser uma tinta de cobertura, permite superposições de camadas de tintas. A secagem lenta, por outro lado, admite retificações de erros, propiciando ao pintor alterações e correções posteriores. Quanto à textura, é indiscutível afirmar que a tinta à óleo permite a criação de efeitos especiais, sejam eles trabalhados com a massa mais densa, em camadas líquidas ou sobre a tinta ainda molhada.

A história da tinta à óleo conta que ela já era conhecida desde a Antiguidade, mas sua presença no percurso da Arte só começa a ser rastreada nos ateliers dos monges medievais. Consta que, talvez depois do primeiro monge a usar a tinta em ilustrações, tenha sido o Mestre de Flémalle que usou o óleo, já que este permitia variação de tons e sombras suaves.

Em termos documentais oficiais, aparece pela primeira vez na obra do pintor Jan van Eyck e de seu irmão Hubert van Eyck, ao qual se atribui erroneamente a invenção. Verdade ou não, foram os flamengos, como Jan e Hubert, que sistematizaram essa prática no século XV. Esta nova técnica (embora já existente) atraiu os pintores europeus, principalmente nas cidades da região de Flandres, como Tournai, Bruges e Gand. Artistas já conhecidos, como Rogier van der Weyden, além dos italianos, também descobriram a escala de matizes brilhantes do óleo e os efeitos produzidos.

Embora a evolução anterior ainda seja questionada, é realmente a partir das obras dos irmãos van Eyck que a qualidade técnica da tinta se tornou deslumbrante. Trabalhando tanto em painéis como em suportes, menores, Jan (e Hubert, algumas vezes) extraiu da tinta à óleo nuances sutis de cor e luz, nas quais se encontram dégradés de tons, que geram fusões imperceptíveis de figuras e entorno. Devido a esse fenômeno pictórico, suas obras alcançam resultados extraordinários, como a transparente atmosfera regional, na qual figuras na superfície e fundo perdem contornos e diluem-se opticamente.

Um conjunto compositivo demonstra, através do uso especial da tinta à óleo, o efeito de cortina ou véu que parece envolver atmosfera e personagens. Um deles, o “Retábulo do Cordeiro Místico”, é monumental, com 11 painéis ladeando o central, no qual o cordeiro é reverenciado. É chamado de super-retábulo, pois as faces exteriores se fecham, exibindo figuras maiores, sendo a maioria delas feitas em “grisaille” (tons de cinza, para simular esculturas).

Figura 3.5 | O retábulo do cordeiro, Jan van Eyck, 1432. Óleo sobre painel de carvalho. Catedral Saint Bavo, Ghent, Bélgica



Fonte: <<https://bit.ly/2JYwGVt>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

Outros artistas famosos utilizaram a tinta à óleo, mas com resultados diversos. Enquanto os irmãos van Eyck, no século XV, alternavam camadas opacas e translúcidas de tinta para conseguir tons suaves e aveludados, no século XVII, artistas serviam-se da mesma modalidade técnica de forma diversa. Pintores como o italiano Salvator Rosa esforçavam-se para trabalhar a tinta à óleo com pinceladas vigorosas que denotavam a força selvagem da natureza.

Veja, na paisagem que pintou, como o óleo se presta à pintura do local rochoso, inóspito e ameaçador. É do contraste dos tons

escuros e dos traços brilhantes nos penhascos que Rosa demonstra a versatilidade do óleo.

Figura 3.6 | *Paisagem rochosa com soldados e caçadores*, Salvator Rosa, 1660. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <<https://bit.ly/2NNcXKP>>. Acesso em em: 2 jul. 2018.

Outro exemplo famoso de pintura gestual e vigorosa pode ser encontrado na produção de Maurice Vlaminck, no início do século XX. Vlaminck pertenceu ao grupo *Fauve* (fera, em francês), liderado por Henri Matisse. Sua produção, porém, era tão mais vital e expressiva, que costumava espremer os tubos de tinta à óleo diretamente na tela, obtendo efeitos expressivos como nunca se vira antes. Observe, no exemplo a seguir, como a tinta à óleo incorpora a brutalidade e a vitalidade desejadas, quando usada em estado bruto.

Figura 3.7 | *Village*, Maurice de Vlaminck, 1912. Óleo sobre tela. Art Institute Of Chicago, EUA



Fonte: <<https://bit.ly/2LqxPL5>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

Com o advento da modernidade, que rompe com a figuração e com o naturalismo, a tinta à óleo convive com as duas técnicas. Recupera sua apresentação original, de meio translúcido e brilhante, e também se presta a formas expressivas de pintura, com pinceladas largas e soltas.

Vejam os dois exemplos significativos. Com brilho delicado e formas quase etéreas, transparentes, semelhantes às conseguidas pela aquarela, Mark Rothko, pintor russo residente nos Estados Unidos, criou telas magistrais de grandes dimensões, nas quais as bordas das tintas se interpenetram suavemente. Este tratamento com cores nuançadas faz com que o óleo propicie uma harmonia pulsante, que descansa e instiga ao mesmo tempo.

Figura 3.8 | *Magenta, preto, verde no laranja*, Mark Rothko. Óleo sobre tela. Tate Gallery, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/2NMeyQZ>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

A prática e a manutenção do óleo

Antigamente, nos períodos renascentista e barroco, os artistas preparavam suas tintas moendo as pedras e aglutinando-as com óleo e solvente. Hoje, há grande diversidade de produtos; a tinta já vem preparada em tubos e pode ser adquirida em lojas especializadas.

Há dois tipos básicos em relação à qualidade: profissional e amador, ambos satisfatórias, pois, na verdade, são simples instrumentos, e o bom artista consegue lidar com os dois tipos.

Para começar uma pintura, o pintor necessita também de pincéis. Os melhores são de cerda de boi, que são mais duros, e os de pelo de marta, mais suaves. Podem ser usados também os de náilon (ou nylon), mais resistentes e fáceis de limpar. Além dos pincéis, são necessários solventes para diluição da tinta (os já falados óleo de linhaça e terebintina), vasilhas para colocar os solventes, paleta e tecidos de limpeza.

Alguns artistas costumam usar vernizes para embelezamento e manutenção. O verniz é um protetor da superfície pintada. Ele protege da sujeira e poluentes existentes no ar. Além disso, pode propiciar também um brilho uniforme à tela.

Existem vários vernizes à venda no mercado: verniz permanente, produzido com resina dura dissolvida em óleo de linhaça, verniz removível, feito de resina dissolvida em essência de petróleo, e o verniz de retoque. O primeiro deixa uma película rígida e brilhante e que escurece com o tempo. O segundo é mais usado, pois pode ser removido e o terceiro é indicado para revitalizar cores apagadas.



Exemplificando

Embora o verniz não seja um material utilizado atualmente por todos os pintores, foi de grande utilidade em períodos anteriores. O pintor inglês Turner (1775-1851) era um usuário de vernizes, pois considerava-os imprescindíveis no acabamento de suas telas. Turner frequentava a Real Academia de Londres, onde a pintura era considerada principalmente pelo seu alto grau de perfeição e brilho. Sabendo de tal necessidade, Turner lançava mão dos vernizes existentes na época, pincelando seus quadros mesmo depois de estarem pendurados nas exposições. Sobre ele, dizia-se que estava em seus "dias de envernizar" ou "*varnishing*", termo em inglês.

Curiosidade: o termo francês "*vernissage*", que designa a abertura de uma exposição, vem desta prática.

Observe como na obra de J. M. W. Turner o envernizamento propicia mais brilho e ressalta o caráter luminoso do óleo.

Figura 3.9 | *A última viagem do Temeraire*, J. M. W. Turner, 1839. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/1jKR SRC>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

Nossa seção sobre tintas espessas não poderia terminar sem nos referirmos a três técnicas diferentes: vitral, mosaico e esmalte.

Tanto o vitral como o mosaico têm como base o fogo e o rejunte, não sendo considerados propriamente tintas. Todavia, como são técnicas que se devem a projetos compositivos que lidam com a justaposição de formas coloridas, acabam sendo decorativas e resultando em pinturas.

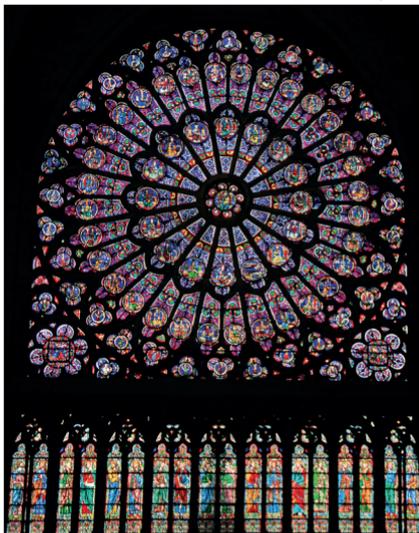
O vitral foi largamente utilizado na Baixa Idade Média, principalmente nas grandes catedrais góticas como decoração nas paredes e até mesmo como elemento estrutural, cobrindo toda as superfícies, do teto ao chão, como em catedrais.

O vitral é composto de pedaços de vidro coloridos unidos por liga de chumbo fundido com fogo. O vidro já era material conhecido no Antigo Egito, mas conheceu seu apogeu nos vitrais góticos. Estes eram compostos por vários retalhos vítreos coloridos que narravam cenas bíblicas e sacras. Produzidos com cores vivas e intensas, favoreciam a entrada da luz nas catedrais, propiciando que esta se quebrasse em miríades de tons que impregnavam o ar de uma luminosidade etérea e delicada.

Alguns desses vitrais ainda podem ser vistos em catedrais europeias, como é o caso da famosa rosácea na entrada da Catedral

de Notre Dame, em Paris, e dos vitrais da Catedral Sint-Janskerk na cidade de Gouda, na Holanda.

Figura 3.10 | Rosácea. Catedral de Notre Dame, Paris, França



Fonte: iStock.

Figura 3.11 | Detalhe do vitral da Catedral Sint-Janskerk. Gouda, Holanda



Fonte: <<https://bit.ly/2LUUpwMx>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

O mosaico é outra forma de pintura que não trabalha diretamente com tinta, mas que é igualmente considerada uma forma de composição plástica, cujo caráter de superfície construída com pedacinhos de várias cores, assemelha-se às outras modalidades pictóricas.

Foi uma das técnicas mais utilizadas na Grécia Antiga e na Idade Média, tendo grande aproveitamento na Arte Bizantina – forma artística cristã realizada entre 400 a.C. e 1453 d.C. –, quando a religião necessitava de imagens mais rígidas e inertes, próprias da promessa de salvação e ascensão aos céus. A iconografia cristã transitava entre o naturalismo e a figuração ascética, construída com figuras solenes e repetidas. As pedrinhas e ladrilhos, com suas bordas e cortes rígidos, eram ideais. Do século VI ao final do Medievo, os mosaicos povoaram as igrejas com seus ciclos sacros narrativos.

É o caso, por exemplo, da abside da Basílica di San Vitale, em Ravenna, que apresenta imagens longilíneas, com fileiras de “tesselas” (cacos, peças de vidro) compondo um quadro de anjos brilhante, plano e sem relevo. Algumas das “tesselas” são folheadas a ouro e inclinadas de modo a permitir a captação da luz das janelas, para que reluza como nos vitrais góticos.

Figura 3.12 | Abside da Basílica di San Vitale, Autor desconhecido, 540 a.C. Ravenna, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2v8xXUN>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

Devido ao alto custo e à ruptura arte-igreja na Modernidade, o mosaico caiu em desuso, mas reapareceu, na Espanha, no final do século XIX com as criações de Antoni Gaudí, arquiteto e decorador espanhol.

Gaudí construiu estruturas monumentais e fantásticas, com curvas e linhas sinuosas, próprias do estilo *Art Nouveau*, nas quais o mosaico apareceu novamente, como um projeto de bordado arquitetônico. Suas pedras coloridas e o ritmo alucinante das linhas forneceram à estrutura arquitetônica uma leveza inesperada à massa de tijolos. Veja o resultado no exemplo a seguir.

Figura 3.13 | Parque Güell, Antoni Gaudí. Barcelona, Espanha



(A)



(B)

Fonte: (A) <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parc_G%C3%BCell_\(5\),_July_2009.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parc_G%C3%BCell_(5),_July_2009.JPG)>; (B) <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Reptil_Parc_Guell_Barcelona.jpg>. Acesso em: 2 jul. 2018.



Em geral, escolhe-se uma tinta que seja adequada à necessidade pictórica do projeto. Em termos de tintas mais densas, à base de massa consistente, a escolha, porém, não deixa muita margem de liberdade. Quase sempre as tintas mais densas prestam-se à criação de texturas de efeitos ásperos e irregulares e costumam gerar um efeito que tende ao tridimensional, parecendo avançar em direção ao observador. Por outro lado, são excelentes para fazer gradações de tons, quando misturadas e diluídas. Nesse caso, aproximam-se das "tesselas" do mosaico e dos pedaços de vidro das janelas, pois todas comportam diferentes graus de mudanças, as quais captam variações de luz ao transitarem entre tons claros e escuros.

Por fim, resta lembrar, nas formas densas de pintura, o esmalte que é também uma técnica capaz de múltiplas formulações. Assim como o vitral e o mosaico, o esmalte tem o fogo como base, podendo ser classificado, de um modo geral, como um verniz vítreo que, por intermédio de fusão pelo fogo, é aplicado em louça, metais e porcelana.

Essa técnica remonta ao Antigo Egito, onde era aplicada como pseudo-esmalte de pasta vítrea incrustada, sendo também muito usada no período gótico e na tradição esmaltística de ornamentação na porcelana feita em Limoges, França. Vale lembrar que, ainda no século XVIII, aparecia como decoração em joalherias, relojoarias e caixas de sapé.

Atualmente, devido à complexidade de confecção e o preço elevado, tal técnica não aparece mais com tanta facilidade. Mas, a julgar pelo aspecto decorativo e pela possibilidade de especulação plástica, ela pode voltar com aproveitamento diferenciado. Por exemplo, o pintor Jackson Pollock, expressionista abstrato e integrante do movimento *Action Painting*, nos EUA, utilizou o esmalte sobre algumas de suas telas de grandes dimensões de maneira totalmente diversa da aplicação tradicional de cobertura total. Ele elaborou uma complexa teia de respingos e turbilhões de tintas sobre uma tela colocada no chão e, deslocando o movimento de braços e ombros para os quadris, Pollock conseguiu, com o uso do esmalte e o envolvimento físico com os materiais, um padrão intrincado de linhas e formas que sugerem uma paisagem outonal, tradicional no tom e na técnica, e especulativa nos procedimentos.



Pesquise mais

Jackson Pollock combinou uma técnica tradicional, o esmalte, com uma revolução pictórica, na qual o método de trabalho transitava entre a espontaneidade e o controle. Apesar das tramas aparentemente caóticas, seus quadros exibem malha rítmica fluida e harmoniosa. Ele trabalhava sobre as telas, salpicando-as com gotas de tinta e respingando-as com varas.

Para ver seu método de trabalho no atelier, em interação com a produção de obras-primas, assista ao filme *Pollock*, protagonizado por Ed Harris e Márcia Gay Harden.

Você pode ver um pouco mais sobre Jackson Pollock no link a seguir. Para ver legendado, ative legendas e depois a tradução automática em português.

THE MUSEUM OF MODERN ART. How to paint like Jackson Pollock – One: Number 31, 1950 | IN THE STUDIO. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EncR_T0faKM>. Acesso em: 03jul. 2018.



Reflita

Todas as técnicas e métodos contidos nesta seção referem-se a meios instrumentais que originam superfícies coloridas. Todavia, alguns que foram aqui estudados, como o vitral, o mosaico e o esmalte, fogem ao padrão costumeiro da realização com tintas. A pintura é pintura mesmo se concebida com pedaços de vidro ou pedras coloridas? Podemos afirmar que os meios pictóricos independem do uso de tintas?

E dizer que a técnica, além de ser um meio instrumental, se converte também em fator básico da expressão plástica adequada às necessidades materiais de cada período? Ou, para resumir, bizantinos construíram mosaicos para ilustrar as riquezas terrenas e divinas? Ou as catedrais góticas cobriram suas paredes com vidros coloridos porque a conquista do vidro como ornamento exprimia a ciência do momento?

Sem medo de errar

Nessa etapa do projeto de exposição, você está às voltas com a tarefa de montagem desta e, por isso, solicita o concurso dos

colegas. Encaminha a todos um roteiro de estudos que compreende uma reunião de distribuição de tarefas, um laboratório de pesquisas teóricas e a elaboração de um projeto de curadoria.

O primeiro passo a ser dado na reunião é exatamente a distribuição de tarefas que compreendem as pesquisas teóricas. Cada aluno é estimulado a fornecer informações sobre um aspecto técnico: suporte, instrumento, técnica de pintura, etc.

O segundo passo é relacionar os assuntos, segundo tempos históricos. Os participantes do projeto devem selecionar exemplos variados dos materiais que serão apresentados.

Percebem que a exposição pode ter dois enfoques: um diacrônico, com abordagem sequencial; outro sincrônico, com interações múltiplas.

A preferência recai na primeira abordagem, pela facilidade de recepção pública. E este é o primeiro passo a ser dado.

Faça valer a pena

1. A têmpera é uma modalidade de técnica de pintura. Considerada um exemplo de tinta densa, mais propícia a cobrir inteiramente grandes superfícies, é constituída por materiais diversos dos habituais.

Analise as informações a seguir:

I. A têmpera é constituída por “tesselas”.

II. A têmpera tem pigmento, água, cola e ovo em sua constituição.

III. A têmpera é uma modalidade de pintura que trabalha com pedaços de vidro.

Assinale a alternativa correta.

- a) Apenas a afirmação I está correta.
- b) Apenas a afirmação III está correta.
- c) Apenas a afirmação II está correta.
- d) As afirmações I, II e III são corretas.
- e) Apenas as afirmações I e II são corretas.

2. No fim do período medieval, alguns monges passaram a trabalhar com a tinta à óleo em seus escritórios de arte dentro dos mosteiros. A História da Arte, porém, aponta Jan van Eyck (e seu irmão Hubert) como o pintor que utilizou sistematicamente esta tinta em suas obras. Quais são as qualidades que ela apresenta e que a tornaram tão imprescindível à pintura?

Assinale a alternativa correta.

- a) Opacidade, secagem rápida e possibilidade de correções.
- b) Brilho, secagem lenta e possibilidade de correções.
- c) Opacidade, secagem lenta e textura imperfeita.
- d) Brilho, secagem rápida e textura perfeita.
- e) Opacidade, secagem rápida e textura imperfeita.

3. Mosaico e vitral são duas modalidades pictóricas que não lidam diretamente com tintas. Mesmo assim, são consideradas formas de pintura. O que, a seu ver, faz jus a esta afirmação?

Assinale a alternativa correta.

- a) Ambas são superfícies em branco e preto.
- b) Ambas são superfícies planas.
- c) Ambas apresentam relevos.
- d) Ambas apresentam cores e superfícies planas.
- e) Ambas são relevos coloridos.

Seção 3.2

Procedimentos básicos I

Diálogo aberto

Os estudantes de Artes Visuais recebem agora o desafio de lidar com uma tarefa em classe: organizar uma exposição de obras realizadas com o material já aprendido no curso. Como o trabalho é confiado pelo professor da disciplina de Pintura, essa se torna uma proposta oficial que abarca todos os estudantes e destina-se à obtenção de nota na disciplina. A tarefa parece complexa!

Na seção anterior, definimos um novo desafio em termos de consolidação dos conceitos pictóricos: a organização de uma exposição de trabalhos feitos em sala. Sendo o espaço expositivo restrito, as tarefas remetem à divisão desse espaço e a classificação deste por modalidades.

Como, nesta seção que se inicia, vamos continuar apresentando os procedimentos básicos relativos às técnicas de pintura, mostraremos de modo didático suas possibilidades de linguagens e usos.

Agora o grande desafio dos alunos é retomar os conceitos aprendidos, ao dimensionar o espaço e separar por técnicas os trabalhos que irão integrar a exposição. A tarefa certamente será facilitada pela descrição dos procedimentos pictóricos: o aluno encarregado deve distribuir livros e textos para os participantes, lembrando que toda obra de arte, em princípio, pode ser entendida a partir da técnica com a qual é realizada. O processo de leitura abre novos horizontes: os participantes trocam ideias e notas. Nesse momento, quando já dispõe de informações sobre as modalidades pictóricas à base de água e mais densas, quem comanda apresenta sua própria formulação do projeto e questões. Como pretende trabalhá-lo? Quais os procedimentos mais viáveis? De que maneira sua percepção do briefing conseguirá interpretar tecnicamente a

ideia? O que fará sentido em uma pintura contemporânea trabalhada com técnicas tradicionais? Ou o inverso?

Bem, conhecendo o percurso histórico e os artistas, você pode iniciar seus trabalhos.

Bom estudo!

Não pode faltar

As tintas mais densas são marcadas por uma característica principal: sua constituição espessa, semelhante a uma massa pastosa. Posto isso, deve-se lembrar também, que, por essa presença matérica, as tintas mais densas prestam-se a serem usadas como modalidades técnicas que recobrem inteiramente superfícies planas.

Em resumo, conforme ressaltamos na seção anterior, tanto pela constituição quanto pelo poder de serem usadas como formas de superposição, elas são denominadas tintas de cobertura.

Sua grande vantagem reside exatamente neste item: sendo tintas que recobrem áreas imperfeitas ou erros anteriores, acabam tendo a preferência dos artistas.

As técnicas relatadas - óleo, encáustica e têmpera - prestam-se a várias faturas, mas é indiscutível que, de todas, a preferência recai no óleo. Ele foi utilizado durante muitos séculos como a técnica mais praticada. A escolha dos artistas pelo óleo dá-se devido ao brilho e à secagem lenta deste. Além disso, a textura que apresenta é mais um fator determinante na preferência.

A tinta a óleo propicia a captação de expressões perfeitas e pequenos detalhes, prestando-se a um preciosismo particular que sempre foi apreciado pelos artistas.

É por isso - por suas qualidades materiais e pelo poder de atração - que vamos iniciar o estudo de técnicas específicas que podem ser trabalhadas com ela. Naturalmente, tais técnicas podem também ser realizadas com têmpera, encáustica e até acrílicas, porém elas são particularmente adequadas ao óleo, com a qual resultarão, sempre, em resultados excepcionais.

Veladura e impasto: técnicas de arte

Dois técnicas específicas são celebradas como as ideais para a pintura em telas e para a mistura de cores: a veladura e o impasto.

A arte da veladura consiste na fatura pictórica da aplicação de uma camada de cor transparente sobre outra camada de tinta mais opaca. É um método de trabalho que tem por objetivo obter da pintura luminosidade e transparência. A própria denominação – veladura – refere-se a uma espécie de véu, refere-se a velar algo que está subjacente, que se revela através da translucidez.

A transparência obtida pela superposição da tinta permite que a luz atravesse a superfície e seja refletida pela camada de baixo, gerando luminosidade na tinta. Na prática, funciona como mistura óptica entre a cor inferior e a superior, gerando um tom diferente de ambas e da mistura física que existe entre elas.

Enfim, a veladura funciona como mistura óptica, sendo trabalhada a partir de uma primeira camada opaca e de outras líquidas e bem finas que lhe sejam superpostas, o que gera uma consistência delicada e suave, dá luz e transparência à tinta e, por fim, cria uma aparência de tridimensionalidade.

Para se entender e apreciar os resultados desta técnica, vamos conhecer alguns exemplos, que foram conseguidos, em sua maioria, com a aplicação de tintas fluídas sobre opacas, através de pinceladas suaves e leves misturadas nos contornos para criar gradações suaves.

O primeiro exemplo é o do artista Johannes Verspronck, holandês do século XVII e exímio retratista de sociedade burguesa da época. Para conseguir o encantador retrato da menina cujo vestido é modulado em tons de azul, branco e *off-white*, bem como a textura delicada dos cabelos que se desfazem nos contornos, Verspronck utilizou uma paleta de veladuras líquidas com tons cinzas, ocres e azuis sutis. O resultado ainda é celebrado como exemplo técnico de perfeição.

Figura 3.14 | *Menina de vestido azul-claro*, Johannes Verspronck, 1641. Rijksmuseum, Amsterdã



Fonte: <<https://bit.ly/2NVCbH3>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Outro exemplo, mais próximo cronologicamente, é a produção de Antoine Watteau, artista conhecido por ser integrante do estilo Rococó do século XVIII. Suas sucessivas veladuras, nas quais as marcas de pincel desaparecem, apresentam integração cromática excepcional, encantadora e volátil.

Figura 3.15 | *Viagem para Citera*, Antoine Watteau, 1718. Óleo sobre tela. Charlottenburg Palace, Berlim



Fonte: <<https://bit.ly/2LBSfAS>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Comparando-se os dois exemplos, chega-se à primeira conclusão: a veladura propicia comportamentos semelhantes, mesmo se trabalhadas em períodos distantes. Isto se deve à técnica típica de sobreposição de camadas.

O primeiro passo para a obtenção da veladura é a aplicação da camada opaca, que pode ser em qualquer cor. O seguinte consiste em colocar a tela no chão para que a tinta não escorra e forme cortina. Na sequência, vem a preparação da tinta líquida, bem rala, diluída previamente em preparado de resina. A aplicação deve ser feita com pincel de marta, distribuindo-se a tinta de modo a formar camada uniforme e plana, sem marcas. E para disfarçar imperfeições, pode-se usar os dedos, pincel de barba, pincel em forma de leque ou pano.

Caso o artista queira propiciar mais luz ou brilho à obra, pode acrescentar mais camadas de tinta diluída, seja na cor de fundo ou em outra cor. Esse processo fará com que o tom se modifique, tornando-se mais claro ou mais escuro. E a veladura pode ser aplicada também sobre o impasto, de modo que ela vai se depositar mais nas dobras e reentrâncias, acentuando a expressividade.



Exemplificando

O grande artista renascentista Tiziano Vecellio era apreciador de veladuras e fazia uso desta técnica na maioria de suas telas. Ele aproveitava esta técnica de trabalho com a tinta a óleo para retoques ou ajustes de áreas de cor, onde correções fossem necessárias. Como costumava trabalhar com cores vivas e pinceladas mais soltas na sua produção madura, costumava ajustar áreas expressivas de cor com o uso de veladuras.

Na pintura que exemplifica sua abordagem, imagens de raio X demonstraram que a larga faixa vermelha nos ombros de Ariadne, à esquerda, foi acrescentada sobre o tom da pele do ombro e este, por sua vez, sobre o mar de fundo, trabalhado em azul-ultramar.

Conjugando pintura, impasto e veladura, Tiziano adotou uma abordagem peculiar de mistura de cores.

Figura 3.16 | *Baco e Ariadne*, Tiziano Vecellio, 1520-1523. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/2uZyhpm>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

A arte de pintar com veladura ao longo da história

A história do percurso da veladura na pintura pode ser descrita, também, como um percurso de realização da beleza. Realizações incipientes aconteceram durante a Idade Média, mas seu uso regular foi expresso na Renascença, período em que aparece um vocabulário uniforme e em que há a consagração da técnica.

À medida que o Renascimento legitimava a influência clássica, surgiram mestres que desenvolviam noções claras e firmes da veladura. A tradição do uso da tinta à óleo, que é sistematizada por Jan van Eyck, favoreceu a consagração da veladura. Jan van Eyck transmitiu vivamente seu caráter técnico, com requintes de tonalidade suave na qual se alternavam camadas opacas e translúcidas de tinta.

No último quarto do século XV, outros artistas flamengos conseguiam empregos expressivos da descoberta pictural de van Eyck. Um deles, Geertgen Tot Sint Jan, pintou uma cena de natividade noturna, com luz intensa e expressiva. A veladura,

trabalhada com grandes efeitos brilhantes, parece transmitir o caráter divino da chegada do Salvador. Outro artista, Hugo van der Goes, conseguiu transmitir suas crenças religiosas ambíguas de forma realista e suave, graças à pintura de pinceladas suaves que evoca a atmosfera poética e sobrenatural do nascimento de Jesus. Ambas as natividades parecem exalar o aspecto divino e solene da chegada ao mundo do Salvador.

Figura 3.17 | *A Natividade à Noite*, Geertgen Tot Sint Jan, 1490. Painel. National Gallery, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/2OuxV2b>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

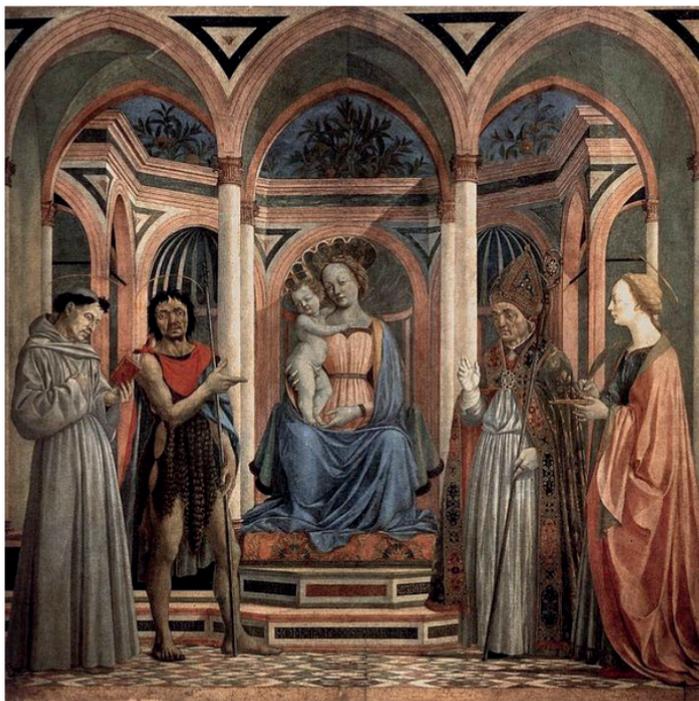
Figura 3.18 | *Retábulo Portinari*, Hugo van der Goes, 1476-1478. Têmpera sobre madeira. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2LBVeJA>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Podemos constatar que a veladura, embora sistematizada em Flandres, transladou-se para a Itália, nas obras de vários artistas do Mediterrâneo. Dois deles surpreendem pelo esquema notável de cores e pelo uso expressivo da técnica de pintura translúcida sobre a opaca. O primeiro, Domenico Veneziano, trabalhou com grande clareza pictórica roupagens e arquitetura, em seu painel que celebra a Virgem e o Menino.

Figura 3.19 | *Madonna com o Menino e Santos*, Domenico Veneziano, 1455. Têmpera sobre madeira. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2LD6SnT>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

O outro, Parmigianino, posteriormente, em período denominado Maneirista, conseguiu extrair da veladura tal graciosidade e leveza que figuras e roupagens pareciam flutuar no ar e brilhar com reflexos inesperados.

Figura 3.20 | *A Madona do Pescoço Comprido*, Parmigianino, 1535. Óleo em painel. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2LywfXV>> Acesso em: 10 jul. 2018.

Artistas do século XVII, no período Barroco, aderiram à técnica e transformaram a veladura em uma especialidade de ilusão e poesia. Suas naturezas-mortas recobertas de alimentos suntuosos, caveiras e flores exibiam tons evanescentes que diluíam os contornos, cintilando cores e graças aos efeitos da veladura. Estas obras receberam uma denominação específica: Vanitas. Elas são obras que refletem sobre a transitoriedade da existência, compondo imagens expressivas da natureza viva e do prazer da existência juntamente com exemplos do declínio próximo do ser humano e da sua caminhada para a morte. Por exemplo, nas Vanitas, muitas vezes encontramos frutas e flores no auge de sua beleza ao lado de insetos mortos e signos de final de vida como caveiras e velas apagadas.

Figura 3.21 | Natureza morta com frutas e crucifixo, Jan Davidsz. de Heem, 1670. Óleo sobre tela. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha



Fonte: <<https://bit.ly/2M1AJCx>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

No percurso histórico da veladura, um artista francês, Jean-Honoré Fragonard, esboçou com veladuras as personagens flutuantes que se movem com graça entre raios de luz e folhagens. Era o período denominado Rococó e a técnica servia às imagens cortesãs.

Figura 3.22 | *Banhistas*, Jean-Honoré Fragonard, 1765. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <<https://bit.ly/2M1YSZC>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

E nos séculos XIX e XX, artistas modernos e contemporâneos celebraram belezas do espaço novo e das paisagens com obras de aspectos planos e passagens translúcidas propiciadas pelo uso de camadas transparentes sobre as opacas.

Nas telas de pintores europeus pré-rafaelitas, como Dante Gabriel Rossetti, no século XIX, que se inspirava em arquétipos medievais e personagens lânguidas, trajadas com roupas em tons âmbar e *off-white*, a harmonia cromática proporcionou efeitos atmosféricos e luzes discretas conseguidas com o uso de camadas de veladuras. E a técnica das tintas magras e lisas chegou também ao Brasil pelas mãos de Presciliano Atanildo Izidoro da Silva, artista baiano que morou no Rio de Janeiro e que expôs seus trabalhos em Paris. Suas pinceladas sutis, com camadas translúcidas de tons, alcançavam delicada policromia que suavizou contornos através da técnica perfeita.

Figura 3.23 | O dia do sonho, Dante Gabriel Rossetti, 1880. Óleo sobre tela. Victoria andu Albert Museum, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/2K4SzCM>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Figura 3.24 | Sala do Capitulo, Presciliano da Silva, 1923. Óleo sobre tela. Museu Carlos Costa Pinto, Bahia



Fonte: Sala do Capitulo (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2NTIz1q>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

O impasto: uma pintura expressiva

Diferente da veladura, denomina-se impasto a aplicação de tinta espessa, em grande quantidade, sobre a tela. O impasto, que costuma criar uma superfície irregular e áspera, implica no uso livre e na aplicação direta da tinta em camadas grossas. Ao contrário da veladura, com sua aplicação metódica de camadas finas, líquidas e transparentes, o impasto é uma das formas de pintura sem preparação prévia, sem base preliminar, que busca enfatizar texturas e captar a essência da cena ou personagem.

Trata-se de uma técnica complexa, pois ao mesmo tempo que liberta o artista de uma preparação lenta, também exige dele segurança na abordagem dos efeitos e qualidades texturais.

Em geral, o artista costuma utilizar espessas camadas de tinta não diluídas sobre a superfície pictórica, esculpindo-as, posteriormente com pincel ou espátula para formar uma massa táctil, rústica e vigorosa. Essa técnica costuma produzir efeito tridimensional, pois, enquanto as texturas grossas e ásperas parecem avançar, as áreas finas de tinta parecem recuar, tornando o conjunto final atraente.

O artista que trabalha com impasto, porém, não pode esquecer um detalhe: a pintura não pode ser tratada da mesma forma em todas as partes, pois, se assim o fosse, o resultado seria uma superfície monótona. Assim, o impasto deve ser avivado em alguns pontos que atuam como centros de interesse, enquanto outros devem atuar como fundo ou áreas menos elaboradas.

Na realidade, o impasto na pintura, embora pareça ter caráter livre e espontâneo, requer grande planejamento.

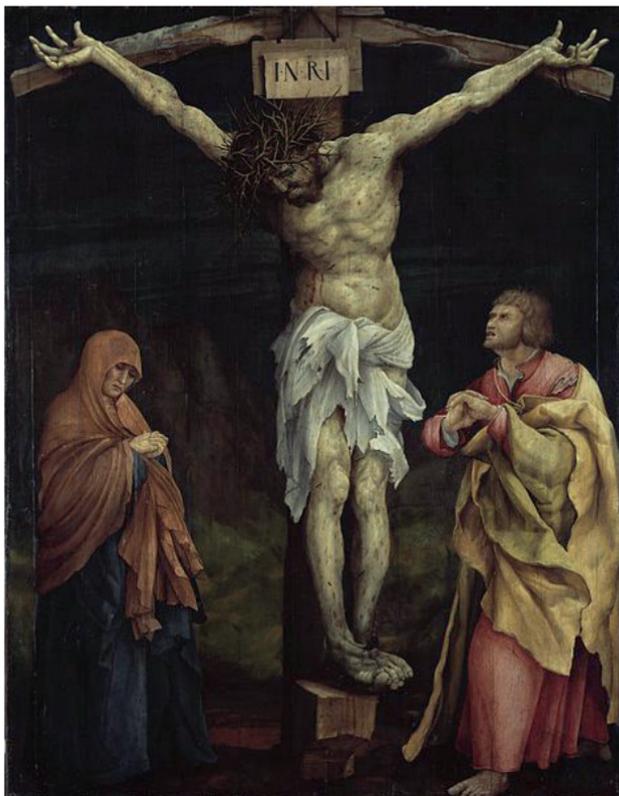
O impasto na História da Arte

Para a criação de impastos e superfícies texturizadas, alguns artistas debruçaram-se sobre manejos específicos e cuidados especiais. Primeiro, aplicaram camadas grossas de tinta com pincéis de cerdas chatas e grandes, em pinceladas largas, em uma única direção. Depois usaram pincéis de cerdas chatas, menores, carregando-os com pinceladas curtas e profundas em várias direções. Os resultados foram sempre impactantes e emocionais, o que faz lembrar um último detalhe: a pintura com impasto destinava-se à ênfase existencial e emocional, não sendo adequada à pintura suave e delicada.

No século XVI, o artista alemão Matthias Grünewald trabalhou com traços enérgicos e cores vividas um painel grandioso no qual retratou algumas cenas da vida de Cristo, tendo como motivo central a cena da crucificação.

A despeito do tema, costumeiramente tratado pelos italianos com devoção e temor, Grünewald tratou-o como acontecimento impressionante e doloroso. É um retábulo que funciona como altar, esculpido com dois painéis volantes e três cenários. Originalmente feito em madeira para o Mosteiro da Ordem de Santo Antão, em Isenheim, na Alsácia, encontra-se agora em Colmar. É a mais impressionante das crucificações pintadas, graças ao trabalho feito com tinta impastada. Ela reproduz os membros retorcidos e com feridas, das quais escorre sangue viscoso e denso. Trabalhado em escala heroica e com fundo escuro e fantasmagórico, impressiona pelas pinceladas espessas e pelos tons sobrenaturais, que fazem da cena uma explosão grandiosa de cores e técnica.

Figura 3.25 | A *Crucificação*, Matthias Grünewald, 1523-1524. Painel central do Retábulo de Isenheim. Madeira. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Alemanha



Fonte: <<https://bit.ly/2K8k8er>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

De Grünewald, no século XVI até o século XXI, muitos pintores aprenderam a utilidade do impasto na abordagem emocional da pintura. No século XVII, alguns grandes mestres combinavam-no com veladura, buscando extrair, do acordo entre ambas as técnicas, efeitos discordantes para ampliar mais o interesse do tema. Rubens e Franz Halls pintaram as sombras com veladuras, fazendo-as recuar, para que a tinta, espessa nas áreas luminosas, captasse a máxima radiância com suas massas espessas sobrepostas. Observe como o engrossamento da tinta em áreas relevantes das cenas ajudam a criar interesse nas telas de Rubens e Franz Halls, dinamizando o espaço e as personagens.

Figura 3.26 | *As três Graças*, Peter Paul Rubens, 1635. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid



Fonte: <<https://bit.ly/2KdFCXc>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Figura 3.27 | *Zíngara*, Franz Hals, 1628-1630. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <<https://bit.ly/2LZYhYl>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

No século XX, a Pintura Moderna encontrou, no Expressionismo, artistas que definiram suas obras de maneira admirável pelo uso do impasto. Suas pinceladas com tintas grossas e espessas criaram modelos vitais e dinâmicos de uma linguagem formal expressiva como nunca se havia visto. Emil Nolde e Franz Marc foram alguns dos mais relevantes artistas do período. Nolde participou do movimento *Die Brücke* (A ponte), de jovens artistas alemães preocupados com a nova expressão do mundo moderno. Sua produção atinge aquela intensificação emocional pela cor grossa e aplicada energeticamente. Já Franz Marc, cujo amor intenso pelos cavalos fez com que criasse telas memoráveis pela beleza cromática, adicionou a ela dose generosa de tinta na composição de seus personagens.



Exemplificando

De certa maneira, o uso do impasto é adequado ao mundo nórdico pela maneira agitada e expressiva com que os artistas locais adequavam sua relação com o mundo austero e rígido que os cercava. Segundo Wilhelm Worringer, esse estilo distintivo, que reflete fatores climáticos, prestava-se a exprimir melhor os sentimentos de insegurança e medo. A alma nórdica seria, enfim, propensa a aumentar a inquietação e a confusão ao máximo na Arte, para, enfim, desta obter perplexidade e alívio. Em sua obra *Abstração e Empatia*, essencial ao movimento moderno, podemos encontrar, por exemplo, explicação possível para a mais conhecida obra do norueguês Edvard Munch, *O Grito*. Sua adequação formal e impasto vigoroso, além do anamorfoseamento do personagem (distorção) revelam como a linguagem técnica, por si só, revela o conteúdo e a angústia humana.



Refleta

Certamente, quem melhor utilizou o impasto foi o holandês Vincent van Gogh no final do século XIX. Sua textura espontânea e espessa, bem como as pinceladas em espiral, são aspectos distintivos de sua obra e também de sua percepção de mundo. O que saberíamos de sua angústia e de seu drama interior se sua pintura não estivesse carregada de sentimento e emoção? Suas pinceladas parecem vir do coração. Como entenderíamos a aparência expressiva de seus girassóis, que se curvam e se movimentam, se não soubéssemos de seu amor pela pintura?

Figura 3.28 | *Quatro girassóis cortados*, Vincent van Gogh, 1887. Óleo sobre tela. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Países Baixos



Fonte: <<https://bit.ly/2NVZYGF>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Os pintores flamengos e holandeses do século XVII orgulhavam-se de seus trabalhos com variações de luz e tons, obtidos pelo uso da veladura. Graças à delicadeza desta técnica, aprimoravam seus trabalhos chegando ao exagero de distinguir, no colorido de um móvel entalhado ou tapete, infinitas gradações de cor.



Pesquise mais

Um dos artistas mais paradigmáticos de nossos tempos, Oskar Kokoschka, levou o uso do impasto a distorções tais que a cor aparece quase como uma função de cores azuis e cinzentos, manchados de amarelos e vermelhos, inspirado numa boneca de tamanho natural (a boneca havia sido construída para lhe fazer companhia no tempo de pós-Primeira Guerra Mundial). O impasto que atravessa a superfície quase proporciona vida à figura, que descansa apoiada na mão direita.

Para saber mais sobre a obra deste artista, leio o texto:

FONSECA, Raphael do Sacramento. Entre assassinatos: Oskar Kokoschka. **Revista Digital Art&**, Ano V, n. 8, out. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/33.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

Outro artista, Chaim Soutine, judeu russo, residente em Paris, conseguiu trabalhar, através da força do impasto e da cor, uma visão exacerbada da carne e da fragilidade humana na obra *A louca*.

Figura 3.29 | *A louca*, Chaim Soutine, 1919. Óleo sobre tela. Coleção particular



Fonte: <<https://bit.ly/2OrizXv>>. Acesso em: 10 jul. 18.



Assimile

O impasto remete a uma tendência expressiva em que os traços enérgicos e as cores, manchas e formas exploram o universo das emoções.

Nas obras trabalhadas com impasto tudo se integra e interage, ora delimitando bordas, ora fundindo-se, em uma matéria pictórica viva que parece sair direto do sentimento do pintor através de suas mãos.

É uma pintura que depende da combinação de pincel e espátula e que encontra sua mais viva expressão no gesto do artista.

Essa efervescência pictórica consiste em um princípio da veladura. Técnica da suavidade e da mistura óptica aplicada demoradamente, a veladura é adequada para artistas que se orgulham do trabalho reflexivo e da convivência com detalhes feitos com delicadeza e cuidado.

Sem medo de errar

Agora que o aprendizado sobre tintas densas foi desenvolvido da melhor maneira possível, cabe uma pergunta: por onde iniciar a consolidação dos estudos de pintura?

O início já foi decidido: uma leitura coletiva sobre tintas à base de água mais densas e técnicas de aplicação. Você aprendeu nesta seção que o ponto de partida do uso da veladura e do impasto foi definido pelo significado de cada obra. Esta é, em realidade, um todo unitário com seu tempo histórico e seu entorno, não se desprendendo, jamais, do sentimento vital que anima a cultura da qual procede. Assim, um artista com tema sacro costuma preferir a veladura e outro com tema social prefere impasto.

Através da técnica da composição, o pintor processa conteúdos culturais e plásticos, expressando a ideologia que é retrato de sua sociedade. E isso você, um estudante de pintura, deve saber quando acessar os elementos a seu dispor para começar seu trabalho. É também necessário pesquisar para obter mais detalhes sobre a realização do briefing da exposição: como os trabalhos compreendem técnicas diversas, da aquarela ao óleo, trabalhadas com veladura ou impasto, sua primeira proposta deve ser agrupá-las por áreas definidas.

Na pesquisa em textos, a diferenciação se dá também pelo tipo de tratamento. Os participantes sabem que uma produção com tinta à óleo ou têmpera pedem vizinhança compatível. Lembrando a História da Arte, uma pintura semelhante à de Peter Paul Rubens, pela expressão gestual e pela tonalidade intensa, não poderá ser colocada ao lado de uma aquarela de tons delicados. Igualmente uma tela pintada com emoção e que transforma a natureza, como fez Vincent van Gogh em sua obra *Noite estrelada*, pede, também, companhia expressiva.

Esse é o primeiro plano: dimensionar o espaço segundo categorias técnicas e interpretações. A próxima etapa vai compreender a formulação de um catálogo compositivo, situação-problema da próxima seção.

Até lá!

Faça valer a pena

1. A veladura é a técnica que consiste na aplicação de finas camadas de cor transparentes aplicadas sobre outra camada de tinta prévia, em geral opaca. Quais são os artistas que trabalharam com a veladura na História da Arte, seja de forma pura ou combinada com impasto?

Assinale a alternativa correta.

- a) Tiziano Vecellio e Geertgen Tot Sint Jan.
- b) Matthias Grünewald e Frans Hals.
- c) Frans Hals e Dante Gabriel Rossetti.
- d) Edvard Munch e Tiziano Vecellio.
- e) Vincent van Gogh e Geertgen Tot Sint Jan.

2. A retenção obstinada da tinta no uso do impasto faz desta técnica uma substância capaz de transcender o objeto, para se tornar algo com um significado próprio. Quais as características formais e expressivas procuradas pelos artistas que com ela trabalharam?

Assinale a alternativa correta.

- a) Expressão e perfeição.
- b) Emoção e cópia fiel da realidade.
- c) Emoção e expressão.
- d) Reprodução e fidelidade à natureza.
- e) Perfeição e emoção.

3. No impasto, manchas de cor transformam-se numa massa rodopiante, mas coesa, capaz de irradiar sentimentos e ser um processo de fusão intensificador que faz a vida das cores aflorar. O pintor Vincent Van Gogh trabalhou sempre com massas de tinta densa e pinceladas tão demarcadas que sua pintura acabou se caracterizando pelo impasto excessivo e pela emoção da cor. Qual a ligação de sua produção com a natureza viva que teve por modelo?

Assinale a alternativa correta.

- a) A natureza tornou-se mais feia pelo uso da cor.
- b) A imagem ficou fora de controle.
- c) A imagem não expressou seu ideal.
- d) O artista não apreciava a natureza.
- e) A pintura ganhou vivacidade pelo uso da cor e do impasto.

Seção 3.3

Procedimentos básicos II

Diálogo aberto

Caro aluno, tendo em mente que existe um projeto de exposição a ser realizado, o estudante de Artes Visuais assume o controle dos passos seguintes, uma vez que já tem pronto o briefing do projeto que estabelecia pesquisas sobre técnicas e seleção das obras a serem trabalhadas.

O projeto encontra-se no momento que denominamos “curadoria”. É nele que são propostas as ações que vão interferir no espaço expositivo. A proposta do estudante, já trabalhada a partir de textos e livros teóricos sobre modalidades técnicas de pintura, demanda maiores informações para sua execução.

Ele já está de posse de ideias básicas relativas ao impasto e à veladura, as técnicas mais utilizadas no trato pictórico, mas percebe que elas não abrangem a totalidade dos procedimentos em pintura. E como pretende elaborar uma mostra que abarque a totalidade das técnicas, busca mais informações.

Por isso, e para auxiliá-lo, vamos continuar, nesta seção, o aprendizado sobre modalidades técnicas de pintura, na qual serão trabalhados os conteúdos relativos à pintura em camadas, pintura *alla prima* e pontilhado, com suas variações e algumas subdivisões.

Acompanhe este conteúdo.

Bons estudos!

Não pode faltar

Na seção anterior, abordamos duas das mais importantes e provavelmente das mais conhecidas modalidades técnicas pictóricas: a veladura e o impasto. Ambas são mencionadas quando se trata da tinta a óleo, mas podem ser aplicadas também em acrílica, têmpera, encáustica, etc.

Seja como for, são técnicas que se referem à mistura de cores, e, como tais, funcionam segundo princípios de preparação, integração e fusão.

Nesta seção, a abordagem vai incluir outras técnicas de preparação e fusão de tintas e vai trabalhar conteúdos que se referem a três das mais conhecidas e preferidas pelos artistas: a pintura plana, a pintura *alla prima* e o pontilhado.

A pintura plana se refere ao método de agregação de camadas de maneira lisa e plana, sem excesso ou diluição de tinta. É um método básico de trabalho, que busca a perfeição da superfície pintada, trabalhando com duas possibilidades: ou estabelecer uma pintura em camadas separadas, esperando que o líquido seque ao toque entre as sessões (demora de três a quatro dias) ou pintar camadas sobrepostas, esperando sempre que a camada anterior seque para que as tintas não se misturem.

Nesse caso, recomenda-se que o artista perceba (pelo toque ou pelo olhar) se a tinta ainda está pegajosa. Caso esteja as cores podem se misturar e, neste caso, é necessário esperar. Com esse controle não vai haver mistura física das cores velhas e novas.

Os dois métodos citados – camadas justapostas ou sobrepostas – geram o que denominamos uma pintura plana. Ambos são técnicas de fusão de cores, que, sendo cuidadosas, tanto podem ser feitas na paleta quanto na tela. Os resultados são sempre físicos.



Exemplificando

Os grandes mestres costumavam obter misturas ópticas de cores ao combinarem duas ou mais cores, de modo que se mesclavam demoradamente e resultavam em uma tonalidade menos intensa, mais nuançada e mais refinada. Buscavam o que se pode chamar de cores terciárias ou quaternárias, cujas características eram os tons matizados e com gradações, que iam dos secundários aos neutros.

Alguns pintores caracterizaram-se pela grande harmonia de cores, conseguindo unidade cromática entre tons secundários e terciários. Operavam com gradações tonais, e, simultaneamente, com contrastes intensos, conseguindo resultados admiráveis, de grande vigor expressivo e igualmente sutis.

Pietro da Cortona, pintor e arquiteto, é um exemplo de mestre que conseguiu trabalhar com tonalidades contrastivas e nuançadas. Sua obra mais famosa é o afresco denominado *Triunfo da Divina Providência*, localizado no Palazzo Barberini, em Roma. Combinou este trabalho com tons claros e escuros, criando suntuoso efeito pictórico, com tons mais acinzentados e opacos ao redor do centro e fazendo com que as personagens principais, em tons claros e vivos, parecessem alçar voo aos céus.

É a arte da ilusão cromática fazendo o teto abrir-se em direção ao divino.

Figura 3.30 | *Triunfo da Divina Providência*, Pietro da Cortona, 1633-1638. Afresco. Gran Salone, Palazzo Barberini, Roma, Itália



Fonte: adaptado de <<https://bit.ly/2Momzyw>>. Acesso em: 6 jul. 2018.

Misturas ópticas

As misturas ou fusões cromáticas podem ser feitas sobre a tela ou na própria paleta. Os mestres da Renascença e do Barroco costumavam prepará-las previamente, na paleta, misturando-as suavemente com o pincel. Esse método permite que a tinta seja aplicada com suavidade, de modo que as pinceladas não fiquem visíveis. Já os artistas impressionistas costumavam combinar duas

ou mais cores na própria tela, para que mesclassem ao olhar do observador. Aplicavam com vigor pontos e pinceladas, de modo que as distâncias e os tons se fundissem na retina. Esta técnica pode ser realizada facilmente com o método das pinceladas justapostas (já citado), no qual as pinceladas ficam intactas e não se fundem fisicamente, mas são combinadas à distância, gerando uma cor diferente das utilizadas, sendo, então, chamada de “cor quebrada”. Na prática, representa um estilo em si, originando, pela mistura óptica, um mosaico pictórico ou textural, como se pode ver na tela de Édouard Manet, *O Balcão*, obra de sua fase madura.

Figura 3.31 | *O Balcão*, Édouard Manet, 1868-1869. Óleo sobre tela. Museu D’Orsay, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2MGSJIR>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Pintura *alla prima*

Um pouco diversa das pinturas resultantes de mistura óptica, a pintura *alla prima* foge à ideia de fusão ou ao conceito de efeito óptico. Literalmente, pintura *alla prima* (termo italiano que significa “de primeira”), é uma pintura que se faz de uma só vez, como se fosse um esboço. É uma técnica “molhada”, pois consiste em passar camadas de tinta umas sobre as outras quando estão ainda úmidas. O resultado final oferece um gradiente de tonalidades refinadas resultantes das

massas que se misturaram antes de secarem. Produz efeitos suaves e tons diversos, como nesta tela de Jean-Dominique Ingres, na qual personagem e elementos são delicadamente definidos e ao mesmo tempo as bordas e os contornos são preservados.

Figura 3.32 | *Banhista de Valpinçon*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2vGY4TJ>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Dentro da pintura *alla prima* existe uma variação conhecida como “molhado sobre molhado” (*wet-on-wet*, termo em inglês). É uma técnica simples que dá ao trabalho final uma aparência fluída e suave, pois é executada passando-se uma camada de tinta sobre outra ainda molhada, através de um trabalho bem fluído com adição de gotas de terebintina. Assemelha-se à pintura *alla prima* no aspecto de retardar a secagem, mas difere dela quanto à consistência da tinta, que se encontra mais líquida. Nesse caso, as cores fundem-se mais suavemente e o quadro pode ser pintado de uma só vez.

O resultado é uma superfície lisa, com fusões inesperadas e com uma cena que tende à abstração, como pode ser visto na tela de Pedro Alexandrino, artista brasileiro, que, com sutileza, promoveu uma luminosidade diferente dentro de um interior de residência.

Figura 3.33 | *Ostras*, Pedro Alexandrino, 1899. Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo



Fonte: <<https://bit.ly/2Mgm4Hw>>. Acesso em: 19 jul. 2018.



Pesquise mais

O pintor inglês Joshua Reynolds, famoso artista do século XVIII, costumava fazer anotações sobre pinturas, nas quais mencionou que as misturas ópticas ganham em vitalidade quando são realizadas na superfície da própria pintura.

Embora Reynolds fosse um representante da pintura histórica e presidente da Royal Academy, na qual se desenvolvia ensino acadêmico institucionalizado, apreciava a espontaneidade da pintura cromática quando feita na tela.

Formulou também um célebre livro, *Discursos*, com excertos sobre pintura. Veja algumas obras deste artista, no endereço a seguir:

WIKIART – Visual Art Encyclopedia. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/joshua-reynolds>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Pontilhado: um mosaico de cor

O pontilhado é uma técnica derivada da “cor quebrada” (já citada), ou ainda “cor fragmentada”, como também é conhecida, que consiste na aplicação de pinceladas muito próximas ou até sobrepostas.

Em geral, esta técnica ficou associada à pintura impressionista de final do século XIX, cujos artistas foram os mestres na pintura de manchas coloridas.

Os pintores impressionistas eram fascinados pela luz e achavam que a cor fragmentada era o melhor método para gerar os efeitos luminosos de forma natural, tanto é que, para obtê-los, trabalhavam principalmente ao ar livre e de maneira espontânea. Muitas vezes retiravam o óleo das tintas antes de usá-las, tentando produzir o que chamavam de *peinture à l'essence*, ou seja, pintura em sua essência.

Veja, a seguir, um dos exemplos da pintura produzida com centenas de pinceladas curtas, realizada por Camille Pissarro.

Figura 3.34 | *Manhã de inverno*, Camille Pissarro, 1901. Óleo sobre tela. Honolulu Museum of Art, Honolulu, Havaí



Fonte: <<https://bit.ly/2nyjVlr>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

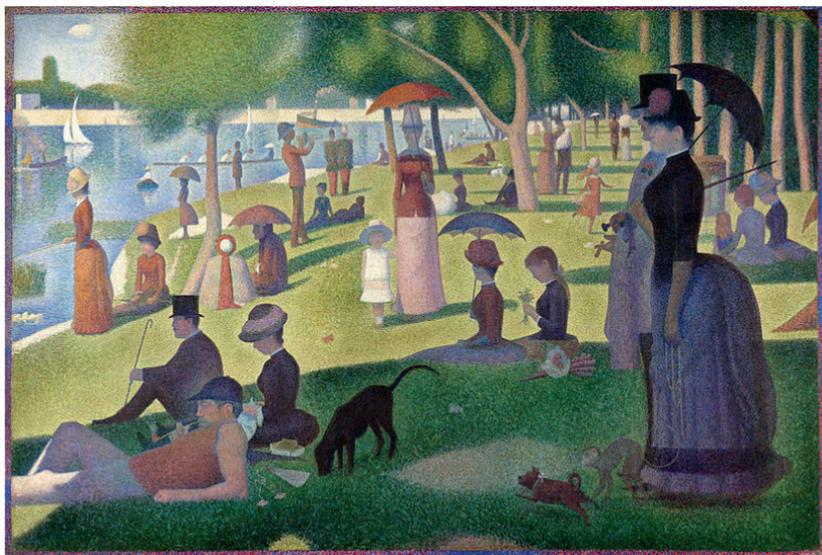
O pontilhismo foi uma técnica desenvolvida a partir da pintura da "cor quebrada" impressionista e foi também denominado "divisionismo", tendo atingido o auge com sua abordagem sistemática e científica de aplicação da cor com minúsculos pontos de tinta.

O pontilhismo ou divisionismo, em síntese, consiste na elaboração geral da superfície com pingos de cor e baseia-se na teoria que afirma ser possível reproduzir uma imagem de maneira mais precisa com mínimas gradações de cor e tom. O resultado final assemelha-se a de um mosaico constituído por pontos.

A escola pontilhista teve como seu maior expoente Georges Seurat, artista francês que exerceu influência sobre outros pintores, que se tornaram seguidores dessa técnica. Como exemplo temos Paul Signac, Frédéric Bazille e alguns pós-impressionistas, como Pierre Bonnard e Édouard Vuillard.

O exemplo mais expressivo do pontilhismo é a tela *Domingo na Grande Jatte*, tela de dimensões monumentais que provocou sensação na última exposição impressionista, em 1886. Ela marcou o início do Pós-Impressionismo pela realização perfeita e metódica. Seurat levou dois anos para pintar esta obra, colocando pontos de cores puras lado a lado para que se fundissem ao olhar. Com esse método, conseguiu efeitos vibrantes e cintilações cromáticas.

Figura 3.35 | *Domingo na Grande Jatte*, Georges Seurat, 1884. Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago, Estados Unidos



Fonte: <<https://bit.ly/2vEWP7D>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

O pontilhismo teve seguidores ainda no início do século XX. Um deles, Édouard Vuillard, também francês, conjugou em várias cenas domésticas, feitas em pequena escala, as mesmas superfícies planas e o cintilante mosaico colorido. O delicado equilíbrio entre efeitos pictóricos e definição formal gerou cenas encantadoras e íntimas como na tela *Interior*.

Figura 3.36 | *Interior*, Édouard Vuillard, 1904. Óleo sobre cartão. Museu Puskin, Moscou, Rússia



Fonte: <<https://bit.ly/2B8p6ss>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Além disso, a tendência pontilhista ou divisionista transformou-se, também no século XX, em uma abordagem inebriante de sensualismo e esplendor com a consagrada tela *O Beijo*, do austríaco Gustav Klimt. Embora Klimt não seguisse as normas técnicas do pontilhismo à risca, sua cena do abraço íntimo entre um homem e uma mulher, em um cenário fantástico, apela para a pintura construída com pontos e fragmentos. Observe como a túnica do homem, em tom dourado, é construída com pontos e formas, enquanto o traje da mulher se assemelha a um mosaico colorido.

Figura 3.37 | *O Beijo*, Gustav Klimt, 1907-1908. Óleo e folhas de ouro e prata sobre tela. Osterreichische Galerie, Belvedere, Viena



Fonte: <<https://bit.ly/2B2XkgO>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Para completar esta lista de artistas, vale lembrar que o pontilhismo atravessou o Oceano Atlântico e teve adeptos também no Brasil. Rodolfo Chambelland, artista carioca, estudou pintura na Académie Julian, em Paris, e interessou-se pelas harmonias cromáticas do estilo. No retorno à pátria, continuou suas pesquisas com o divisionismo das cores, alcançando luminosidade especial e decorativa com uma produção que mesclava impressionismo e pontilhismo, como se pode ver em sua obra prima *Baile à Fantasia*, mostrada no exemplo a seguir.

Figura 3.38 | *Baile à Fantasia*, Rodolfo Chambelland, 1913. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: *Baile à Fantasia* (2018). Disponível em: <<https://bit.ly/2MhryRN>>. Acesso em: 19 jul. 2018.



Refleta

Considerando que o movimento impressionista teve como objetivo principal a realização da pintura ao ar livre (*plein air*), pela qual as figuras eram moduladas segundo a incidência da luz, de forma livre e espontânea, como explicar que a continuidade de suas pesquisas gerou o pontilhismo? Este movimento, embora trabalhe com pontos que lembram as pinceladas impressionistas, perdeu a espontaneidade pictórica e trabalhou com exatidão científica e metódica. Como isso aconteceu?



O pontilhismo proposto e executado por Georges Seurat foi, de certo modo, um epílogo ou ponto final na aventura impressionista. De certa maneira, com sua proposta rígida baseada em miríades de cores vigorosamente controladas e executadas e em formas geometrizadas, levou a pintura de volta às raízes clássicas e racionais. Seurat era um aficionado por teorias científicas sobre cor e luz, trabalhando com fórmulas racionais de composição.

Em certa medida, seu preciosismo de manufatura pictórica, que necessitava de uma superfície planimétrica de representação, igualou a prática do pontilhismo à pintura de camadas, ou plana, técnica anterior a ela e com raízes na Arte Bizantina, que era construída por mosaicos compostos por tesselas (pedras multicoloridas pequenas e planas).

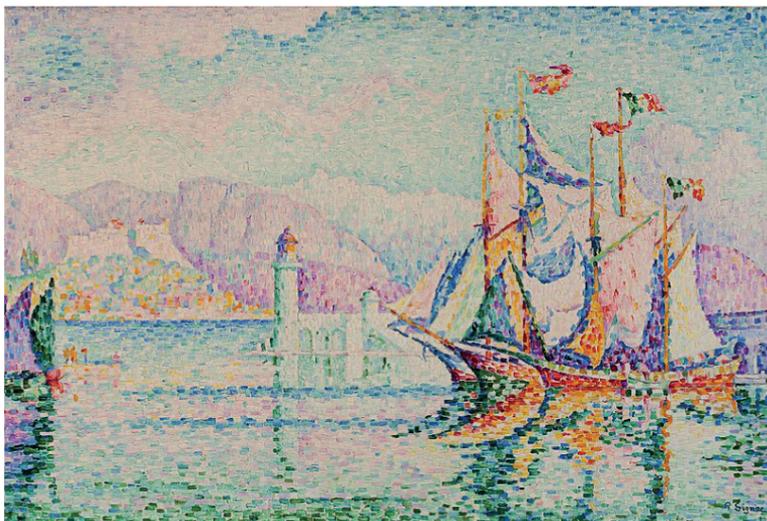
É espantoso notar que após a expressão gestual e a liberdade de pinceladas conseguidas com as artes Barroca, Romântica e Impressionista, razão e ordem voltassem a predominar no fim do século XIX. Observe como no cotejo entre um mosaico de Ravena e uma tela do pontilhista Paul Signac existiam mais semelhanças que diferenças.

Figura 3.39 | Mosaico, Antoni Gaudí. Detalhe da Casa Batlló em Barcelona, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2vH83Zk>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Figura 3.40 | *Manhã em Antibes*, Paul Signac, 1914. Óleo sobre tela. Museu Nacional, Varsóvia, Polônia



Fonte: <<https://bit.ly/2nxPDFV>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Sem medo de errar

Com os novos conhecimentos adquiridos, nosso estudante tem à mão mais elementos para proceder à divisão do espaço e para elaborar a seleção das obras a serem expostas.

O projeto expositivo tem como ponto de partida e como eixo central da organização as características técnicas. O curador, representado, no caso, pelo estudante de Artes Visuais, tem em mãos as várias modalidades pictóricas a serem representadas: primeiramente, deve proceder à divisão das obras em tintas à base de água e tintas mais densas. O passo seguinte é subdividi-las: no conjunto das tintas à base de água, o projeto expositivo necessita contar com obras realizadas em aquarela, guache, acrílica e afresco, o que não será tarefa fácil, pois o afresco precisa de um espaço mural para sua realização, ao contrário das outras modalidades, que são mais fáceis de serem produzidas. Tendo esta dificuldade à vista, como conseguir um afresco? Uma possibilidade pode ser a reprodução em grande escala de uma obra conhecida. E a escolha

acaba recaindo sobre a obra *A Lamentação de Cristo*, de um grande mestre renascentista: Giotto di Bondone, da qual o estudante consegue cópia em papel.

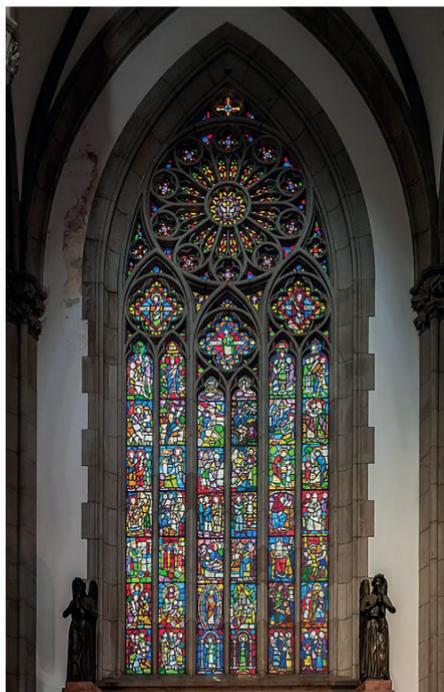
Figura 3.41 | *A Lamentação de Cristo*, Giotto di Bondone, 1305. Afresco. Capela Scrovegni, Pádua



Fonte: <<https://bit.ly/2Mg1BCL>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Na sequência, devem entrar exemplos das tintas mais densas e, neste grupo, é mais fácil encontrar obras, já que os artistas atuais trabalham com suas diversas modalidades: tinta à óleo, têmpera e encáustica. Os procedimentos em vitral e mosaico são preenchidos também com reproduções em papel: um dos vitrais da Catedral da Sé, em São Paulo, e outra do mosaico de azulejos de Athos Bulcão, em Brasília.

Figura 3.42 | Vitral (detalhe). Catedral da Sé, São Paulo



Fonte: <<https://bit.ly/2w57OGZ>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Figura 3.43 | Mosaico de azulejos (detalhe), Athos Bulcão, 1958. Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília, Brasil



Fonte: <<https://bit.ly/2wciYK7>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

A exposição necessita contar também com exemplares de obras executadas em veladura e impasto, além daquelas que se referem às técnicas abordadas nesta seção, que são a pintura em camadas, a *alla prima* e o pontilhado.

Nosso estudante quer ressaltar todos os procedimentos técnicos, salientando, no espaço expositivo, a divisão e a relação entre elas.

Ele está em poder de várias informações, assim como os outros participantes. Todos se sentem autoconfiantes, porém, sabem que as pesquisas devem prosseguir, pois ainda faltam conteúdos a serem explorados.

Faça valer a pena

1. Desde os primórdios da Renascença, os artistas trabalham com o método da pintura plana buscando com ela extrair perfeição e harmonia na execução pictórica. O que é o método de pintura plana?

Assinale a alternativa correta:

- a) Pintura com pinceladas empastadas.
- b) Pintura cuja superfície se apresenta lisa e sem imperfeições.
- c) Pintura rugosa e imperfeita.
- d) Pintura que alterna excessos e ausências de tinta.
- e) Pintura plana com volumes aleatórios.

2. A pintura denominada “cor quebrada” ou “cor fragmentada” é considerada uma modalidade técnica de mistura ou fusão óptica. Quais as características que se adequam a ela?

I- Os artistas trabalham com pinceladas justapostas.

II- As pinceladas coloridas se fundem ao olhar.

III- Os artistas preparavam a mistura das tintas na paleta.

Assinale a alternativa correta:

- a) Apenas a afirmação I está correta.
- b) As afirmações I e III estão corretas.
- c) A afirmação III está correta.
- d) As afirmações I e II estão corretas.
- e) As afirmações II e III estão corretas.

3. Georges Seurat, artista pontilhista, foi aficionado de teorias científicas sobre a cor e a luz, populares no século XIX. Sua produção pictórica evidenciou características peculiares, como podemos ver na tela.

Figura | *Banhistas em Asnières*, Georges Seurat, 1884. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres



Fonte: <<https://bit.ly/2w7Qlla>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Quais são as características constantes na sua obra? Assinale a alternativa correta.

- a) Formas geométricas e pintura com pontos minúsculos.
- b) Formas realistas e pintura plana.
- c) Pintura *alla prima* e formas naturais.
- d) Pintura de “cor quebrada” e natural.
- e) Formas geométricas e pintura *alla prima*.

Referências

- BAILE à Fantasia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2MhryRN>>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1968.
- BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890-1918**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1980.
- _____. **A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890-1918**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.
- ECO, Humberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- GLOBO. **Curso de Desenho e Pintura: Pintura a óleo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. 1, 2 e 3v.
- HATZFIELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- MASTROS e Bandeirinhas de Fundo Azul. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2LncRgh>>. Acesso em: 03 jul. 2018.
- PERNIOLA, Mario. **Pensando o Ritual – Sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- SALA do Capítulo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2NTIz1q>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. How to paint like Jackson Pollock – One: Number 31, 1950 | IN THE STUDIO. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EncR_T0faKM>. Acesso em: 03 jul. 2018.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Prática pictórica

Convite ao estudo

Encerramos a unidade anterior com os procedimentos pictóricos mais conhecidos e praticados; buscamos transformá-los em conhecimentos teóricos fáceis de serem assimilados e praticados e também abordamos alguns exemplos relevantes na História da Arte, pois eles contam a trajetória das técnicas e de como o seu aproveitamento tornou-se uma tendência consagrada através do tempo.

Iniciamos agora uma nova unidade com o objetivo de apresentar conteúdos diversos sobre o universo da pintura, abordando elementos que vão do aparato químico ao conteúdo temático existente em sua produção para, assim, mapear e apresentar tudo o que se relaciona à sua linguagem.

Nesta última unidade, vamos focar em elementos relativos aos procedimentos que dizem respeito ao universo químico de auxílio às tintas, que as modificam conforme as necessidades e ajudam-nas em processos de manutenção e conservação, como pigmentos, vernizes, solventes, aglutinantes, etc. Também vamos abordar o universo de resolução pictórica das tintas enfocadas, trabalhando-as a partir de seus comportamentos em técnicas específicas como sfumato, espatulado, esgrafiado e imprimatura. Por fim, finalizando esta súmula de conteúdos práticos e teóricos sobre a pintura, vamos descrever os temas (ou conteúdos) utilizados na representação pictórica. Abordaremos os mais conhecidos, que foram praticados continuamente na história da arte: pintura religiosa, pintura mitológica, pintura histórica, paisagem, natureza-morta, retrato e cena de gênero. Como

adendo final, buscaremos estimular o estudante a desenvolver um projeto poético pictórico próprio.

Como esta é nossa última unidade, vamos tentar complementar tudo o que foi dito com as últimas informações possíveis, lembrando, porém, que o universo pictórico é amplo e, em nossos tempos, aumenta exponencialmente com experimentos e novas discussões.

Acreditamos que o conjunto do que foi apresentado representa a maioria dos procedimentos e, portanto, convidamos os interessados a ampliar esta súpula com seus próprios experimentos.

Por último, e para encerrar esta disciplina, vamos descrever os gêneros que integraram a representação da pintura dentro da História da Arte e que fazem parte de uma tipologia ampla, que constitui a temática discursiva na representação, constituindo o que se denomina conteúdo artístico ou significado intrínseco. Relaciona conteúdos que vão do religioso e mitológico aos temas de gênero, englobando também paisagem, natureza-morta e retrato. Para finalizar, vamos apresentar um possível desenvolvimento de um projeto pictórico próprio ou poético.

Bons estudos!

Seção 4.1

Materiais preparatórios

Diálogo aberto

Na última unidade iniciamos um projeto interativo de criação de um espaço expositivo com produções trabalhadas pelos próprios estudantes, um dos quais deve ser escolhido como o líder do processo. Após selecionado o aluno, sua tarefa deve seguir um cronograma: formação de equipe, discussão de projeto, além de produção de obras e montagem. Para isso, o líder necessita elaborar um planejamento inédito que una os participantes da montagem em um propósito comum.

Com isto em vista, ele retoma os conteúdos aprendidos sobre conceitos, suportes e modalidades, a fim de conectá-los em nova forma de aplicação e aprendizado. Propõe a realização de um brainstorming (proposição que envolve discussão e novas abordagens) entre os participantes: um olhar interativo e que dialogue sobre os conteúdos. As perguntas propostas são indicadoras de rumos: como compor, em um espaço propositivo, a partir de linguagens e técnicas diferentes? Quais são os tópicos comuns? O que as diferencia?

Nesta seção vamos acompanhar as discussões e adicionar conceitos sobre elementos químicos e preparados que auxiliam as realizações pictóricas. Veremos os elementos constituintes das tintas, como pigmentos e solventes, e também aqueles que são modificadores das pastas de origem, como secantes, e fungicidas. Também retomaremos alguns conteúdos sobre vernizes, meios de proteção, manutenção e melhoria, como são os vernizes.

Vamos entender profundamente as transformações sofridas pelas pinturas, que ocorrem das substâncias originais aos resultados finais.

Acompanhe-nos!

Não pode faltar

Telas, muros, madeiras, tintas e pincéis formam o conjunto básico de uma pintura. Mas o que torna possível o seu preparo e a sua conservação é um conjunto de acessórios muito importante, que compreende materiais químicos e utensílios de manutenção e limpeza, e que existe para viabilizar a tarefa e tornar mais fácil o trabalho. Em realidade, são indispensáveis e extremamente úteis, pois completam tanto o preparo dos suportes e dos materiais quanto facilitam a limpeza e a durabilidade das obras.

Esta seção propicia o encontro com as informações básicas dos principais materiais envolvidos nos projetos pictóricos, os quais são, em sua maioria, agentes químicos que interagem, modificam ou preservam as pinturas.

Vamos dividi-los em dois tipos, os quais podem ser agrupados em: agentes construtores e agentes interventores ou modificadores das tintas.

O primeiro grupo, dos materiais construtores, compreende pigmentos e aglutinantes, que vão fornecer as características técnicas e a identidade do "médium".

O segundo grupo compreende solventes, vernizes (já falamos um pouco sobre eles), secantes e fungicidas, todos materiais químicos que interagem e modificam a qualidade das tintas, tendo o poder, inclusive, de propiciar a sua maior ou menor durabilidade e até mesmo a sua integridade física.

Como já se pode perceber, são indispensáveis, e a sua utilização, ou o conhecimento de como atuam, não pode ser ignorada pelo artista.

Dentro deste conjunto abrangente de materiais, vamos iniciar os estudos pelos pigmentos e aglutinantes.

Pigmentos: a característica do matiz

Pigmento é o ingrediente principal da tinta, seja ela a óleo, acrílico, aquarela, guache ou pastel, sendo ele, então, aquele que fornece sua característica principal: a cor ou o matiz, qualidade pela qual é conhecida. Dessa forma, um pigmento avermelhado gera uma cor vermelha, um azulado gera o azul, e um amarelado constrói tons de amarelo.

Naturalmente, cada modalidade técnica de tinta é constituída por um tipo de pigmento, adicionado a um ou mais aglutinantes. Seja como for, o que fornece a característica ou qualidade (matiz) é o tipo de pigmento, pois é dele que resulta a cor.

O pigmento esteve presente na pintura desde a Pré-História período em que, devido à pouca disponibilidade de materiais, as pinturas nas cavernas apresentavam três cores: vermelho, extraído do ferro e do sangue; negro, extraído do manganês e do ocre, feito de matéria orgânica (folhas, flores e frutos esmagados). Todos eram mesclados com caseína e gordura animal, que funcionava como aglutinante.

Com o passar dos tempos, os pigmentos eram produzidos artesanalmente nas próprias oficinas de pintura. Em sua maioria, eram extraídos tanto de materiais orgânicos, como sementes, plantas e até mesmo pequenos insetos, como de inorgânicos, como os minerais.

Infelizmente, os pigmentos orgânicos são mais vulneráveis à ação dos raios ultravioleta e, com o tempo, acabam perdendo a coloração. Todos eles, porém, fossem orgânicos ou minerais, eram moídos e mesclados a aglutinantes.

Desde a Baixa Idade Média (1000 a 1450 d.C.) os artistas, em geral, faziam suas tintas nos próprios estúdios e suas cores costumavam ser extraídas dos seguintes materiais:

Branco: carbonato de chumbo (opaco) e calcita (transparente).

Ocre: óxido de ferro.

Laranja: óxido de ferro (transparente) e sulfato de mercúrio (opaco).

Amarelo: óxido de ferro (transparente) e mescla de estanho e chumbo (opaco).

Vermelho: chumbo (opaco), óxido de ferro (transparente), sulfato de mercúrio (opaco).

Azul: lápis-lazúli (caro e raro, extraído de Ména, no Afeganistão, já a partir da Renascença).

Preto: origem animal ou vegetal.

Marrom: óxido de ferro e manganês.

Verde (mistura de cores): óxido de ferro e amarelo de estanho e chumbo.

Violeta: vermelho orgânico e azurita.

Atualmente, as tintas são produzidas pela indústria, e há muitas marcas que abarcam todas as modalidades técnicas, seja a óleo, acrílica, aquarela ou guache, as quais estão à venda nas grandes papelarias e livrarias. Contudo existem ainda alguns artistas que continuaram a prepará-las em seus estúdios, pois quando se trata de têmpera, por exemplo, ela não se encontra disponível para venda.

O brasileiro Alfredo Volpi é famoso por suas pinturas com formas geométricas que simulavam bandeiras, e é um exemplo de artista que produzia tintas no próprio estúdio, empregando-as, também, em murais e projetos de decoração.

Figura 4.1 | *Capela do Cristo Operário*, Alfredo Volpi, São Paulo



Fonte: <<https://bit.ly/2N052wQ>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Aglutinantes: o equilíbrio da mistura

A adição de aglutinantes é o que permite a liga entre os pigmentos. São eles os ingredientes básicos que fornecem a conexão das minúsculas partículas de pó. Variam para cada "médium" ou tipo de tinta. Por exemplo, a tinta acrílica, cujos pigmentos resultam de uma combinação de moléculas de acrilato com água, tem como aglutinante uma emulsão cremosa de gordura vegetal. Já o guache, que contém pigmentos moídos de forma mais grosseira e dissolvidos em água, como a acrílica, emprega goma arábica como aglutinante. Ainda dentro do campo das tintas à base de água, encontra-se a aquarela, que com seus pigmentos moídos de maneira mais fina que o guache, tem como aglutinante a goma arábica.

A palavra "pastel" na História da Arte passou à linguagem artística como sinônimo de pintura suave e delicada. Nessa condição, assemelha-se à aquarela, que também é conhecida por suas cores claras e sutis. O pastel utiliza, em sua fabricação, os mesmos pigmentos que a aquarela, entretanto difere dela porque seus pigmentos são misturados com um agente aglutinante conhecido como tragacanto, um exsudato em pó derivado do *astragalus gummifer* (planta leguminosa de cor verde).

Como o pastel, considerado também uma modalidade de pintura, é fabricado em bastão, pode ser encontrado em duas variedades: pastel seco e pastel oleoso. Ambos consistem em giz combinado com pigmento de granulação baixa e aglutinados com material oleoso ou cera, diferindo também na quantidade: o pastel seco apresenta menos pigmentos e mais aglutinantes que os oleosos.

A tinta a óleo, provavelmente a mais conhecida, combina pigmentos e aglutinantes no processo industrial. Sua fabricação compreende a combinação de pigmentos mesclados a um produto oleoso (em geral óleo de papoula ou linhaça), gerando uma pasta espessa, que é a tinta na forma comercial.

Para uso mais apropriado, deve ser adicionada a proporções adequadas de óleo e solvente. Com a adição, o artista pode lhe modificar as características originais e obter efeitos variados.



Exemplificando

Atualmente, a maior parte dos artistas utiliza as tintas industrializadas. No século XVII, entretanto, formatavam suas próprias combinações. Diego Velasques moía os minerais e combinava os pigmentos resultantes com cola e ovo, de base proteica, ou com óleos e resinas vegetais. Para variar as características da cor e determinar a transparência ou opacidade, variava a quantidade de óleo. Com mais óleo, obtinha mais transparência; com menos óleo, tons mais opacos. Quando seu objetivo era grande translucidez, adicionava mais calcita e esmalte ao óleo (esse cuidado impedia rachaduras). Os efeitos eram excepcionais, como se pode ver na delicadeza das pinceladas e na leveza dos cabelos e tecidos das personagens, pintados em uma escala de variações tonais de preto, cinzento, branco e rosa, como nos exemplos a seguir:

Figura 4.2 | *Vênus no Espelho*, Diego Velásquez, 1647-1651. Tinta à óleo. National Gallery, Londres, Inglaterra



Fonte: <<https://bit.ly/1SBUSe8>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Figura 4.3 | *A rendição de Breda*, Diego Velásquez, 1635. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2PJKNST>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Solvente, secante e fungicida

Solvente, secante e fungicida são elementos químicos de preparo, correção e manutenção na pintura, agem sobre as tintas e modificam-nas, auxiliando tanto o processo de realização quanto o retardamento da deterioração da pintura. Sobre este pormenor, é interessante lembrar que a pintura a óleo, especificamente, é uma modalidade técnica que sofre desgastes no momento em que é finalizada. A velocidade dessa deterioração, porém, depende da preparação e do tratamento posterior. O uso adequado de solvente, secante e fungicida pode ajudar na conservação das pinturas.

No caso da pintura a óleo, os cuidados começam já com a escolha do solvente, que é um produto químico destinado à diluição da tinta e à limpeza dos pincéis e da paleta após à pintura. O tipo mais comum é a terebintina, que deve ser misturada ao óleo de linhaça em partes iguais e adicionada à tinta posteriormente. Alguns artistas usam aguarrás como solvente, mas este é desaconselhável, pois pode reagir com a tinta.

O solvente ideal deve ser totalmente volátil, o que significa que, ao se evaporar, não deve deixar resíduos. Para lidar com qualquer marca oferecida no mercado, é necessário tomar cuidado, pois todo solvente é forte e deixa odor levemente tóxico.

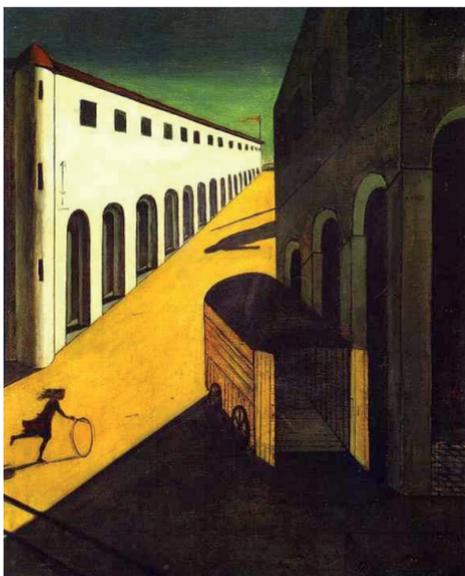
Em termos artísticos, o solvente se torna indispensável quando o pintor prefere utilizar uma tinta extremamente diluída e que deslize sobre uma superfície. Também é essencial evaporação uniforme e completa da tinta, sem deixar resíduos de massas ou afetar as camadas de tinta, como é o caso de alguns pintores como Jacques-Louis David, século XVIII e Giorgio de Chirico, século XX. David foi um pintor neoclássico que propiciava à pintura um acabamento liso e aspecto escultórico que remetia à estatuária grega. Para obter este tratamento pictórico, possível apenas com tinta diluída e não espessa, o solvente teve papel essencial. O mesmo se pode dizer da produção de Giorgio de Chirico, pintor metafísico italiano, que ajustava suas imagens referentes à antiguidade clássica com pintura plana e sem impasto, graças ao uso adequado de solventes.

Figura 4.4 | *A Morte de Marat*, Jacques-Louis David, 1793. Óleo sobre tela. Museu Royaux des Beaux Arts, Bruxelas, Bélgica



Fonte: <<https://bit.ly/2wmrRkP>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Figura 4.5 | *Mistério e melancolia de uma estrada*, Giorgio de Chirico, 1914. Coleção Resor, New Canaan, Connecticut, EUA



Fonte: <<https://bit.ly/2PLSfwz>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

O secante também é um preparado químico auxiliar na preparação e manutenção das pinturas. Determina a flexibilidade do tempo de secagem e é um dado importante, pois pode auxiliar o artista no planejamento das diversas etapas da pintura.

Em geral, um secante encurta o tempo de endurecimento das camadas de tinta ou acelera a oxidação do ar nas partículas da mesma. O secante ideal, mais popular e mais conhecido, é o derivado de um metal, o cobalto, que é acrescentado à tinta já na preparação: uma ou duas gotas adicionadas à pasta misturada com solvente podem bastar.

Outros secantes também bastante conhecidos são o feito de outro agente metálico, o chumbo; o de sombra queimada, denominado *Burnt Umber*, em inglês; o de resinas naturais e o óleo de sol. Todos devem ser usados com cuidado, pois promovem a rápida oxidação da tinta.

Na prática, são recomendados para pinturas lisas e finas de tinta a óleo e acrílico, principalmente. Não são adequados ao impasto, pois as camadas superiores de pasta endurecem rapidamente, mas as inferiores permanecem úmidas.

Finalizando a lista, vamos lembrar as vantagens da utilização de um fungicida, produto químico utilizado para remover fungos e mofos das pinturas. O fungicida que é utilizado na remoção da sujeira e fungos assemelha-se ao empregado na agricultura, que serve para revitalizar as plantas e livrá-las dos parasitas.

Verniz

O verniz protege superfícies pictóricas de sujeira, pó e poluentes existentes no ar. Além disso, pode proporcionar ou acrescentar um brilho extra ou um acabamento uniforme. Costuma ser aplicado em pinturas a óleo, mas pode ser adicionado também ao acrílico.

Existe em várias formas, do líquido ao aerossol, apresentando características diversas como transparência, resistência e permanência. Além disso, pode ser removível, feito de resina dissolvida em essência de petróleo, ou permanente, feito de resina e dissolvido em óleo de linhaça. O removível não amarela e pode ser retirado quando a superfície estiver encardida, mas o permanente não pode ser removido, pois coloca em risco toda a pintura.

Além dos tipos já citados, existem também o verniz de retoque e o verniz final. O verniz de retoque, como lembra o nome, é excelente para corrigir ou remover partes estragadas ou escurecidas. O verniz final é espesso e resistente, por isso só deve ser aplicado quando a tinta estiver totalmente seca.

Ambos podem ser naturais ou sintéticos. O natural realça as cores, não trinca e não fica opaco. O sintético, chamado também de verniz incolor, contém resina cetônica e essência de petróleo. É mais barato e, geralmente, não trinca.

Acabamento vítreo

O acabamento vítreo é um preparado, destinado a fornecer à pintura um envernizado semelhante a uma película fina e transparente. Consiste em um preparado líquido amarelado importado (Copal), que tem partes iguais de óleo e linhaça, resina copal e terebintina. Excelente para secagem rápida e brilho, não deve ser usado em grandes quantidades, pois torna a película quebradiça.

Quando a proteção falha

Resta dizer que a pintura, um espaço representado em cor e perspectiva, é, na verdade, a contemplação de uma ilusão que depende de fatores ou elementos reais e químicos. É uma somatória de receitas e preparos que, quando não seguidas à risca, podem fazer desandar o resultado e, com o tempo, sofrer profundas alterações e deteriorações.

É o que aconteceu com o teto da Capela Sistina, por exemplo, pintado em quatro anos (1508-1512) por Michelangelo, tendo recebido o título de Il Divino (O Divino).

Michelangelo pintou solitário, sobre andaimes de 20 metros, dividindo o teto abobadado com figuras bíblicas, sibilas (videntes) gregas e nus masculinos (ignudi). Apesar do extremo cuidado e da dimensão extra-humana da obra, vista à distância, as cenas bíblicas tornaram-se opacas e escuras com o tempo. Depois que a sujeira acumulada foi removida em 1992, as cores reapareceram.

Não fossem os cuidados prévios, a limpeza e a adição de preparados químicos, isso não seria possível. Veja o resultado a seguir, que, mesmo em uma reprodução, é um testemunho da maior criação artística.

Figura 4.6 | *Sibila Delphica*, Michelangelo Buonarroti, 1508-1512. Afresco. Capela Sistina, Vaticano



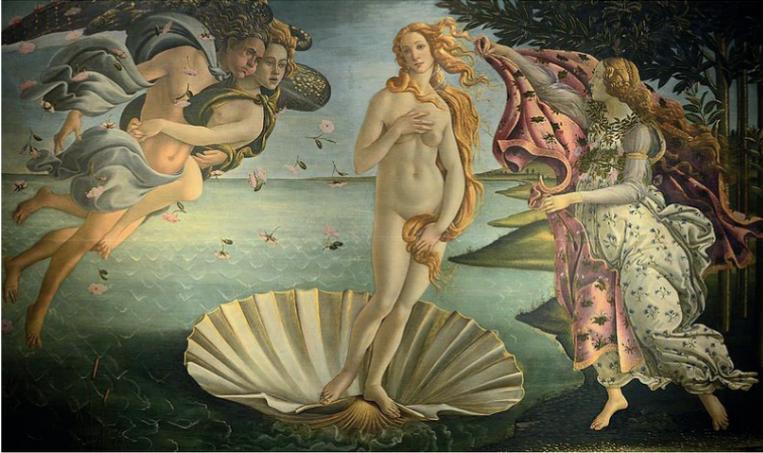
Fonte: <<https://bit.ly/2olsdDT>>. Acesso em: 30 jul. 2018.



Refleta

O que faz a duração de uma pintura? Os italianos da Renascença usavam vinho e cerveja como solventes e suas pinturas estão intactas. O que garante a qualidade ou a permanência de uma pintura? A tinta, o solvente ou o cuidado do pintor com a fatura? Difícil dizer. Botticelli, italiano, conservava seus corantes dentro de conchas do mar e, mesmo sem grandes cuidados, suas pinturas permanecem após quase seis séculos. Em compensação, grande parte da pintura contemporânea não apresenta a mesma duração. O que é mais importante? A cor fabricada pela indústria, derivada de minerais, ou a tinta italiana que continha mel e cera, além dos pigmentos? Reflita!

Figura 4.7 | *O Nascimento de Vênus*, Sandro Boticelli, 1485. Têmpera sobre tela. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2PG7sQ1>>. Acesso em: 30 jul. 2018.



Assimile

Nesta seção lidamos com a diversidade dos preparados químicos auxiliares da pintura. Muitos são os elementos úteis ao processo pictórico. Um denominador comum a todos, porém, predomina no conjunto apresentado: o uso tradicional de substâncias animais e vegetais que entram em suas composições. Parecem ser insubstituíveis, já que, da Pré-História à pintura contemporânea, apresentam-se como materiais constituintes das massas das tintas e dos preparados que entram na fatura das obras e na sua manutenção.

A humanidade evolui, o mundo alcança modificações de grande impacto em tecnologia, mas as artes conservam suas formações matéricas originais.

Sintetizando, a pintura avança em formas e conceitos e, não obstante ainda conserva sua identidade físico-química ligada à natureza.



O conteúdo desta seção aborda o uso dos preparados químicos e das resinas naturais em uma pintura, notadamente a pintura a óleo. Mas não oferece um tratado de técnica, já que esta é um processo próprio do pintor. Existem vários tratados sobre experiências e inovações com o óleo, mas, mesmo repetindo as receitas e as quantidades das substâncias, os resultados são diferentes em cada processo autoral.

Um dos maiores exemplos de metodologia técnica de preparo e fatura pictórica pode ser encontrado no filme *Moça com brinco de pérola*, baseado no livro de Tracy Chevalier. Embora ficcional, retrata o universo pictórico do pintor holandês Johannes Vermeer, apresentando-o no cotidiano de seu estúdio, durante a confecção de duas obras-primas do século XVII. Assista ao trailer oficial:

IMAGEM FILMES. *Moça Com Brinco de Pérola*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNlcsamBP8M>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Figura 4.8 | *A Moça do Colar de Pérolas*, Johannes Vermeer, 1664. Óleo sobre tela. Staatliche Museum, Berlim, Alemanha



Fonte: <<https://bit.ly/2NrZlZD>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Figura 4.9 | *Moça com Brinco de Pérola*, Johannes Vermeer, 1665. Óleo sobre tela. Museu Mauritshuis, Haia, Holanda



Fonte: <<https://bit.ly/2wukPgn>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Sem medo de errar

Após os estudos e proposições alavancadas pelo brainstorming (literalmente, uma tempestade cerebral ou a geração de novos conteúdos a partir de proposições questionadas e em processo de nova formulação), o estudante encarregado da exposição encontra-se mais preparado para a tarefa. Ainda existem inseguranças, mas ele está aprendendo a lidar com elas.

Durante o *brainstorming*, o aluno responsável sugeriu aos participantes que relatassem os conteúdos já apresentados, mas sob nova percepção. Para isto, solicitou a todos exemplos significativos dentro da História da Arte sobre dificuldades técnicas e metodologias peculiares sobre composições de substâncias pictóricas.

Primeiro, dividiu os participantes em dois grupos: o primeiro destinava-se a trazer ao diálogo resoluções técnicas encontradas no preparo das tintas; o segundo deveria apresentar questões ou soluções com o aprimoramento das obras a serem expostas, baseadas sempre em exemplos históricos.

Com os conhecimentos pesquisados, conseguiu reunir conteúdos relevantes sobre ambos. O primeiro grupo, influenciado pelo filme sobre o pintor Johannes Vermeer, reuniu elementos acerca da alquimia da pintura no século XVII. Relacionou a habilidade do artista em conseguir, com apenas dez cores, criar uma pintura tão realista. O segundo grupo trabalhou com técnicas frequentes na Arte Moderna e na Arte Contemporânea, salientando residirem, na mistura de pigmentos naturais e aglutinantes, em grande quantidade, a noção de espessura substancial que caracteriza as modalidades mais experimentais. Observou, ainda, que, excetuando-se o fato de a pintura tradicional ser construída pelo próprio artista, e não em escala industrial como atualmente, pintores ainda usam camadas de vernizes e lacas para criar ilusão de realidade e natureza.

Durante o processo de cotejo das técnicas e preparados químicos, conseguiu-se chegar à conclusão de que materiais tradicionais e modernos oferecem os mesmos resultados. E que o brilho, intensidade e opacidade dos tons dependem do ideal e do objetivo do artista.

Faça valer a pena

1. Toda tinta é constituída, principalmente, por mescla de pigmentos e aglutinante. Os pigmentos são, desde a Pré-História, retirados da própria natureza e, embora atualmente entrem na composição de tintas de origem industrial, conservam suas fontes primárias. Quais são estas fontes?

Assinale a alternativa correta.

- 1) Minerais e resíduos orgânicos.
- 2) Substâncias animais e materiais sintéticos.
- 3) Substâncias minerais e animais.
- 4) Resíduos orgânicos e substâncias animais.
- 5) Substâncias animais e resíduos sintéticos.

2. Alguns artistas moíam minerais, no próprio estúdio, para obter pigmentos coloridos, no século XVII. Diego Velásquez, o maior pintor espanhol do período, combinava os pigmentos obtidos com cola, ovo, óleo e resíduos vegetais. Foi famoso pela preparação das tintas conseguidas com esta mistura peculiar. Quais eram seus objetivos?

- I) Conseguir uma pintura realista.
- II) Obter formas geometrizadas, não naturais.
- III) Deixar aflorar, na pintura, imperfeições e erros.
- IV) Alcançar efeitos delicados e leves.
- V) Obter uma variedade tonal das cores preta, cinzenta, branca e rosa.

Assinale a alternativa correta.

- a) Afirmações I e IV.
- b) Afirmações I e II.
- c) Afirmação III.
- d) Afirmações II e V.
- e) Afirmações IV e V.

3. O verniz é, simultaneamente, técnica de proteção, melhoramento e embelezamento. Destina-se a fornecer uma película protetora, que protege de poeira e sujeira. Pode ser encontrado em duas modalidades de proteção passíveis de escolha. Quais são?

Assinale a alternativa correta.

- a) Removível e imperfeita.
- b) Permanente e removível.
- c) Imperfeita e quebradiça.
- d) Permanente e quebradiça.
- e) Dura e quebradiça.

Seção 4.2

Técnicas pictóricas

Diálogo aberto

Nesta penúltima seção, nossa abordagem enfoca as características de mais quatro modalidades técnicas de pintura. Praticamente esgotamos os procedimentos e práticas mais utilizadas; vimos como elas se alternam em vários períodos, predominando umas sobre as outras, conforme o contexto histórico, ou, muitas vezes, atuando em conjunto.

Retomamos agora nossa situação de contexto, na qual nosso estudante de Artes Visuais lidera uma equipe de pesquisadores que vão formatar uma exposição com vários “médiuns” (meios) pictóricos.

Essa equipe já realizou estudos, debateu textos e está organizando o espaço expositivo, delineando as áreas destinadas à cada categoria técnica.

Faltam, entretanto, algumas definições de estratégias ou elementos curatoriais que integram uma exposição: legendas normativas, catálogos, convites e cartaz publicitário.

Torna-se necessária a seleção de todos os itens, sendo o cartaz o elemento prioritário.

Surgem, nesse momento, questões cruciais a serem respondidas: qual o aspecto e o tamanho do cartaz? Deve ser único, grande, ou em menor escala, para ser espalhado em pontos visíveis? E qual obra deve ser escolhida para ser impressa no cartaz?

Como estas escolhas não são fáceis, ainda restam pesquisas a serem feitas. Acompanhe-nos nestes estudos ao longo desta seção!

Bom trabalho!

Não pode faltar

A pintura nasceu nas paredes das cavernas e estendeu-se por muros, chegando até seu grande esplendor no século XIII d.C. Pintou-se neles primeiramente nas salas sepulcrais do Egito, depois nos

templos gregos e romanos e nas “villas” ou casas de campo italianas, como ornamentos e decorações. O auge foi nas igrejas, mas em seguida chegou gradativamente às telas e pranchas de madeira, na passagem do Período Medieval à Renascença. Depois ganhou uma grande diversidade de suportes, até chegar à Arte Conceitual. Ela, pode ser feita sobre terra, com produto industrial, refugo ou como palavra impressa sobre qualquer suporte no qual caiba impressão.

Depois das décadas de 1920, 1930 e 1940 do século XX, os movimentos artísticos tornaram-se mais livres. As criações pictóricas acabaram incorporando técnicas de design gráfico e artesanato, transformando-se, às vezes, em pôsteres, embalagens e postais.

A criatividade tornou-se tão livre que os mais variados materiais foram incorporados à pintura.

Vamos abordá-los aqui e vamos enumerar mais algumas modalidades de pintura.

Especificamente, vamos abordar quatro delas: *sfumato*, espatulado, esgrafiado e imprimatura.

Cabe acrescentar que são técnicas diferentes entre si, mas que conservam alguns denominadores comuns. Por exemplo, tanto o *sfumato* quanto o espatulado e o esgrafiado pressupõem abordagens sobre tintas mais densas, como óleo, acrílico e têmpera. Já o espatulado, o esgrafiado e a imprimatura notabilizam-se por constituírem-se em modalidades frequentemente utilizados em Arte Contemporânea.

É claro que esses denominadores comuns não são os únicos a serem considerados como essenciais. Além disso, deve-se lembrar que pinta-se também, frequentemente, a partir das misturas destas técnicas.

A pintura contemporânea, através dos tempos, conquistou sua singularidade exatamente pelo empirismo das experiências e pesquisas pictóricas.

Em pintura, portanto, não se pode afirmar que o conhecimento técnico é definitivo e estanque, pois novas modalidades ou experimentos surgem sempre.

Por enquanto, porém, vamos finalizar a nossa súpula com a abordagem dos quatro já citados, os quais são, sem dúvida, os processos relevantes que ainda faltava abordar.

O *sfumato*: pintura da sutileza

Quando se fala em *sfumato*, pensa-se naturalmente na pintura a óleo, mas esta é uma técnica que pode ser trabalhada também com a tinta acrílica, guardadas as devidas distâncias e feitos os ajustes, já que a primeira seca lentamente e é suscetível à várias correções e a segunda não.

Para entender o *sfumato*, cabe recordar a história da evolução da tinta a óleo.

A pintura a óleo resultou do uso de vernizes com que se envernizavam as têmperas. Não se sabe ao certo qual é sua data oficial de nascimento, pois é fruto de uma longa evolução. Seja como for, as primeiras referências ao óleo aparecem no tratado do Monge Teófilo, no século XII. O tratado, que tem por título *Schedula Diversarum Artium* continha informações sobre a adição do óleo na têmpera para trabalhar em tábuas de madeira. Outro tratado *De Coloribus factendis*, de Pietro di Sant'Audemaro, no século XIII, falava da pintura a óleo como técnica de preparação sutil e suave de obtenção de cores (a tradução correta do título seria "Da maneira de fazer as cores").

As referências à tinta a óleo são retomadas brevemente no enunciado do *sfumato* porque, embora este possa ser aplicado em mais de uma modalidade técnica, é na pintura a óleo que obtém seus melhores resultados.

Literalmente, o termo *sfumato* significa um tipo de pintura que é feita com pinceladas delicadas e passadas com suavidade nas bordas das imagens, dissolvendo os contornos.

Para obtê-lo, o artista deve aplicar a tinta levemente sobre outra cor, de maneira que fique semiopaca. Esta forma de técnica é muito útil quando combina dois tons para produzir outro tom, diferente e sutil. Trabalha-se com diferentes espessuras de pinceladas sobrepostas, aplicando-se vigorosamente o tom superior sobre a camada anterior. A diferente espessura das pinceladas faz com que as cores se misturem mais e a cor de baixo apareça e desapareça de maneiras alternadas. O efeito final é suave e esfumado, obtido graças ao movimento de 'esfregar' para frente e para trás e, em alguns momentos, até de maneira circular.

A tinta da camada superior deve ser aplicada sobre outra já seca e mais escura, a qual, com o movimento de esfregar transparece em

alguns lugares. Em geral, as bordas das novas pinceladas fundem-se aos traços mais escuros, gerando nova cor.

Em resumo, o *sfumato* é uma mistura óptica muito rica e delicada, que acaba gerando tons diversos dos obtidos em paletas.

No percurso da História da Arte, o *sfumato* foi utilizado por vários pintores, mas o mais famoso mestre a usar esta técnica foi Leonardo da Vinci.

Leonardo costumava fazer estudos rigorosos em carvão, giz e aguadas sobre trajas e pele antes de trabalhar com a tinta. A partir destes esboços, que lhe davam as noções de sombras e luzes, iniciava o modelado dos tons com a técnica do *sfumato*, fazendo um uso sutil da mistura de traços. Suas telas obtinham, como resultado final, focos suaves e imprecisos nas passagens das cores. O aspecto enevoado nos rostos das personagens e nas paisagens que colocava nos fundos das telas era obtido com veladura. Ele aplicava camadas de tintas diluídas e transparentes sobre outras já secas anteriormente.

Observe, nas duas telas que servem de exemplo, como as cores (principalmente o azul) acentuam o aspecto misterioso e onírico das paisagens ao fundo, ajudando a criar ilusões graduais de distância.

Figura 4.10 | *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <<https://bit.ly/2Q26v4tr>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Figura 4.11 | *A Virgem dos Rochedos*, Leonardo da Vinci, 1485. Óleo sobre painel. Museu do Louvre, Paris



Fonte: <<https://bit.ly/2PZ5rhP>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Pincel seco, um *sfumato* vigoroso

Semelhante ao *sfumato*, a técnica do pincel seco também trabalha com tinta clara sobre escura. Consiste em uma modalidade que aplica tinta muito densa, com pouca ou nenhuma mistura de óleo ou solvente. A densidade da massa faz com que o pincel seja arrastado pela tela. Para se trabalhar com o pincel seco, deve-se colocar um pouco de tinta em pincel de cerda dura e arrastá-lo levemente sobre uma tela nua ou sobre uma camada anterior de tinta já seca.

A pincelada arrastada produz traço falho, interrompido, que deixa perceber ranhuras e alguns tons de cor da primeira camada.

Esta técnica pode se tornar ainda mais interessante quando se misturam duas cores escuras, uma fria e outra quente, como por exemplo, um vermelho cádmio e um verde-esmeralda ou um terra-de-siena queimado com azul-ultramar.

No exemplo seguinte, observe como os tons escuros se organizam em momentos alternados com zonas luminosas, produzindo um efeito interessante constituído por tons frios, quentes e luminosos.

Figura 4.12 | O Cavaleiro Errante, John Everett Millais, 1870. Óleo sobre tela. Tate Britain, Londres, Inglaterra



Fonte: <<https://bit.ly/2MILVlt>>. Acesso em: 6 ago. 2018.



Exemplificando

O grande Leonardo da Vinci foi mestre na técnica do *sfumato*, criando em suas telas uma gradual transição de sombras e luzes extremamente suaves. A passagem das zonas iluminadas para as sombreadas era tão sutil que parecia ser vista através de um véu muito fino, quase transparente. Mas Leonardo da Vinci não foi o único artista de seu tempo a utilizar o processo de transição suave de tons. Outro artista renascentista, um pouco mais novo que o grande mestre, também conseguiu fazer esbater os contornos das imagens através das passagens de luz para a sombra e vice-versa. Seu nome era Giorgione. Este pintor era um artista com grande interesse pelos aspectos da natureza e do mundo físico, buscando reproduzir pelas cores os fenômenos naturais do universo. Giorgione conseguiu estabelecer, através do contraste entre as partes banhadas por luz e as imersas nas sombras, efeitos naturais, mas suaves, pelo uso do *sfumato*.

No exemplo selecionado, o pintor conseguiu um resultado técnico excepcional, pois ajustou os efeitos de luzes e sombras delicadamente,

de forma a propiciar o relevo das personagens e o distanciamento da paisagem através do esbatimento gradual das tonalidades.

O conjunto ficou suavemente esfumado, como se uma neblina perpassasse sobre o local.

Figura 4.13 | *A Tempestade*, Giorgione, 1505. Óleo sobre tela. Museu da Academia, Veneza



Fonte: <<https://bit.ly/2CfaSqq>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

Pintura espatulada

Diversa da pintura suave obtida com *sfumato*, a pintura feita com espátula (espatulada) é espessa e empastada. Sua característica maior é o fato de não ser pintada com pincel: usa-se apenas a espátula, o que lhe dá um aspecto matérico forte e vigoroso.

A pintura espatulada tem características próprias: é aplicada em camadas de tinta e produz efeitos texturais peculiares, que resultam em cores mais puras e mais intensas.

Mas, atenção: a pintura espatulada não pode ser confundida com impasto. O impasto é intencionalmente trabalhado com tinta espessa, enquanto que a pintura feita com espátula nem sempre contém tinta com massa densa.

A pintura espatulada pode ser sutil, feita apenas com tinta pouco espessa. A diferença entre esta modalidade técnica e outras, como impasto e pintura feita com pincel, é que ela é feita somente com espátula, podendo ser aplicada com tinta mais espessa ou diluída.

Como material essencial, necessita apenas de espátula e suporte. A espátula comum tem lâmina em forma de losango e ponta arredondada. O suporte ideal é a tela, mas a pintura pode ser feita, também, em madeira.

A pintura com espátula pode alternar camadas mais espessas e mais sutis e também pode ser trabalhada conjuntamente com pincéis.

Mary Cassatt, pintora pós-impressionista do final do século XIX, é uma artista que fez uso de espátula e pincel, simultaneamente. A princípio trabalhava com pinceladas fortes, mas com o tempo, temendo que elas se misturassem, usou pequenos traços feitos com espátula para demarcar espaços e impedir que as tintas fossem absorvidas umas pelas outras e resultassem em zonas difusas e intrincadas.

Ela foi conhecida pelas pinturas domésticas de mulheres e crianças. Veja como, com o uso simultâneo de espátula e pincel, Cassatt criou, de um ponto de vista superior, o conjunto que enfatiza tanto o abraço comovente das imagens quanto o padrão decorativo do todo.

Figura 4.14 | *O Banho da Criança*, Mary Cassatt, 1893. Óleo sobre tela. The Art Institute of Chicago, EUA



Fonte: <<https://bit.ly/2wG0a6M>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

O esgrafiado

A técnica do esgrafiado ou *sgraffito*, termo italiano que remete à ideia de sulcar desenhos ou letras sobre uma superfície lisa com ferramenta afiada, em termos históricos, remonta à Idade da Pedra, quando os seres humanos faziam inscrições e riscos nas pedras.

Durante a Renascença esta técnica foi resgatada através de artistas que faziam inscrições ou desenhos sobre superfícies especialmente preparadas, como o reboco pigmentado e disposto em camadas. Nesse sentido, era utilizado como material decorativo, aplicando-se as formas ou inscrições sobre o material ainda úmido.

Na realidade, funcionava também como uma espécie de decalque ou gravura decorativa, como se pode ver no exemplo a seguir, uma alegoria das Belas Artes.

Figura 4.15 | Casa Masferrer, século XVIII. Sant Sadurn d'Osormort, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2C9Oy14>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Atualmente, o esgrafiado voltou a ser utilizado em trabalhos de naturezas diversas, como sistema decorativo na arquitetura Neoclássica, cerâmica, gravura, acrílico e óleo, principalmente na Arte Contemporânea.

De maneira geral, o alemão Anselm Kiefer utilizou repetidamente sulcos e inscrições em suas obras, trabalhando a matéria pictórica com grandes variedades de formas e de massas. Kiefer compunha sua tinta com a mistura de pó de mármore triturado e aglutinado com pigmentos, além de emulsão, goma laca, óleo, giz, chumbo, prata e ouro. Veja que belo conjunto de linhas sulcadas e entrelaçadas ele conseguiu sobre a substancia pictórica.

Figura 4.16 | Glaube, Hoffnung, Liebe, Anselm Kiefer, 1984-1986. Emulsão e tinta de polímero sintético. Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália



Fonte: <<https://bit.ly/2wCkNjz>>. Acesso em: 6 ago. 2018.



Pesquise mais

O argentino Lúcio Fontana também foi um pintor que trabalhou com a técnica do esgrafiado, realizando incisões, perfurações e ritmos lineares distribuídos irregularmente sobre suas superfícies cromáticas de cores vivas. Uma de suas últimas obras é marcada por uma zona central com bordas empastadas e abertas ao fundo. Fontana garantiu, com essas incisões, uma qualidade escultórica à pintura, fazendo com que o esgrafiado funcionasse como abertura espacial, além de desenho ornamental.

Leia mais sobre este artista no texto abaixo:

ALENCAR, Valéria Peixoto de. Lucio Fontana: Discussão sobre o espaço e o tempo. Uol, [s.l.], 27 abr. 2009. Uol Educação, Artes. Disponível em: <<https://bit.ly/2PWlhbU>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Serigrafia, a técnica da impressão

A técnica da serigrafia consiste na produção de uma imagem transposta de um material a outro. É um processo simples, mas exige mão firme e meticulosa, pois depende de um trabalho apurado, sem possibilidade de retificação. Não pode haver erro na transcrição da imagem feita em um material para outro: qualquer erro resulta em uma imagem modificada, diferente da imagem original.

A serigrafia é um processo que foi amplamente utilizado no início do século XX, principalmente no setor de produção de têxtil, tendo sido útil também na impressão de desenhos e estampas de camisetas.

Na pintura, foi essencial na Arte Pop, movimento artístico que se apropriou de propagandas, embalagens e histórias em quadrinhos

para criar novas imagens estéticas ligadas ao comércio e ao mundo do consumo.

O artista mais conhecido do movimento Pop foi Andy Warhol, descendente de imigrantes do leste europeu que se destacou em Nova Iorque nos anos 1960.

Warhol empregou o processo de serigrafia em seu trabalho de ilustrador. Foi quando percebeu a utilidade da impressão na transposição de imagens. Como era também artista além de ilustrador, adaptou o método serigráfico para sua produção estética, fazendo com que a imagem transposta fosse levemente modificada na passagem de um material a outro.

Ele conseguiu transferir uma imagem fotográfica para tela de malha fina, com a forma de uma máscara. Na sequência colocava a tela sobre tecido ou papel e pintava sobre ela, empurrando a tinta com um rolo próprio. Com este procedimento, a tinta atravessava a trama da tela e imprimia a imagem no papel.

Warhol lançou um novo olhar sobre os objetos do cotidiano e celebridades, transformando-os em imagens seriais que eram alteradas pelo uso de cores puras pelo processo serigráfico. Criou trabalhos memoráveis, como uma sequência de imagens da atriz Marilyn Monroe, retirada de uma foto original em preto e branco do filme *Torrente de paixão*, de 1953. Da imagem inicial, glamorosa e sorridente, Warhol fez tantas alterações cromáticas que, no resultado final, a aparência da atriz tornou-se vazia e desprovida de vida.

Figura 4.17 | *Marilyn Diptych*, Andy Warhol, 1967. Serigrafia sobre papel. Tate Gallery, Londres, Inglaterra



Fonte: <<https://bit.ly/2LTmYg>>. Acesso em: 6 ago. 2018



Refleta

A pintura sofreu grandes transformações técnicas durante a evolução da civilização. Conquistou novos campos de expressão, passando, inclusive, a trabalhar com estratégias e mecanismos que pertenciam à artesanaria e à produção de consumo, como aconteceu com a Arte Pop. Qual seria o limite entre estas áreas? Até que ponto é possível assimilar em uma área de trabalho os procedimentos de outra?



Assimile

A partir da sùmula de modalidades técnicas apresentadas, já é possível lançar uma nova visão sobre os procedimentos pictóricos. Percebe-se que, a partir do século XX, os procedimentos artísticos sofrem grande alteração, causando estranheza e preocupação entre aqueles que defendem o uso de materiais e técnicas mais tradicionais.

Alguns autores preferem, atualmente, trabalhar com processos híbridos de pintura, mesclando resíduos da sociedade de consumo, como serragens, plásticos e arames com terras e emulsões. Todavia, os meios pictóricos tradicionais ainda encontram grande aceitação por parte do mercado e dos artistas mais conectados com encomendas e programas oficiais.

A evolução das técnicas ao longo da evolução da pintura tem como denominador maior a procura de um modo singular, pessoal, do artista, mas também coerente com seu entorno. Cada pintor tem a sua preferência por uma modalidade, mas esta sempre obedece a uma conjunção de questões históricas.

Nosso estudante de Artes Visuais e sua equipe aprenderam a importância dessa preferência na seção que acabamos de apresentar.

Entenderam que, cada modalidade técnica conhecida em pintura, além de ter um valor intrínseco, tem ainda maior relevância quando empregada com maestria por um pintor.

Sendo assim, como responder às questões formuladas na situação-problema com relação à escolha da obra ou técnica a ser estampada no cartaz da exposição?

Quando a ideia do projeto expositivo teve início, não se sabia ao certo o que iria ser produzido e exposto. Havia insegurança: os

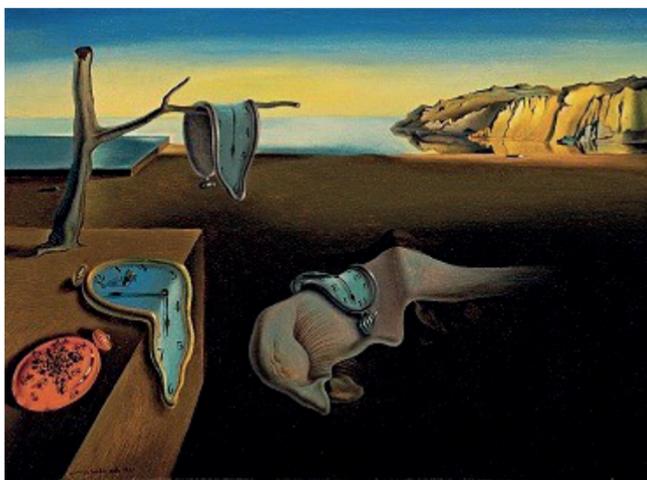
integrantes da equipe desconheciam a maior parte dos conteúdos teóricos e dos procedimentos práticos. Agora o desafio é maior pois todos estão de posse de maiores conhecimentos, entendendo a relevância de cada categoria técnica.

A solução é optar por uma conciliação: estampar no cartaz exemplos peculiares de cada item a ser exposto, em espaço igual e previamente demarcado por divisão matemática.

Qual é, então, o aprendizado maior?

O entendimento de que em pintura nenhuma obra ou técnica é mais importante que outra e que todas obedecem a um contexto histórico social singular, sendo igualmente fascinantes as pinturas das cavernas pré-históricas e a pintura magistralmente técnica de Salvador Dalí, surrealista do século XX, como podemos ver nos exemplos a seguir:

Figura 4.18 | *A Persistência da Memória*, Salvador Dalí, 1931. Óleo sobre tela. Museu de arte moderna, Nova Iorque, EUA



Fonte: <<https://bit.ly/2LSM0UR>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Faça valer a pena

1. O *sfumato* é uma técnica de pintura que tem como características especiais um aspecto suave e delicado nas bordas das imagens e uma espécie de névoa pictórica que cobre a tela como se fosse um véu. Qual foi o artista que introduziu esta técnica e ficou conhecido por ela?

Assinale a alternativa correta.

- a) Antoni Tàpies.
- b) Giorgione.
- c) Mary Cassatt.
- d) Lucio Fontana.
- e) Leonardo da Vinci.

2. Anselm Kiefer, artista contemporâneo, é comprometido com vários processos híbridos de pintura. Ele desenvolveu uma obra que tem, além da mistura de materiais diversos, uma característica que lhe dá um aspecto peculiar. Qual é esta característica?

Assinale a alternativa correta.

- a) Pintura lisa e plana.
- b) Técnica do *sfumato*.
- c) Inscrições e riscos sobre a massa pictórica.
- d) Pintura pelo processo de serigrafia.
- e) Impasto.

3. O processo artístico de Andy Warhol enxergava a beleza até mesmo nos objetos de consumo, reduzindo-os a uma série infinita de formas, modificadas apenas pela cor. Suas obras sobre celebridades ficaram famosas pelas reproduções de imagens obtidas por um processo até então inexplorado em pintura. Na obra Mao, de 1975, coleção particular, a imagem do líder chinês aparece como um ícone desvinculado de seu contexto e trabalhado no processo pictórico que deu fama a Warhol. Qual era o processo?

Assinale a alternativa correta.

- a) Esgrafiado.
- b) Pintura plana.
- c) Serigrafia.
- d) *Sfumato*.
- e) Impasto.

Seção 4.3

Gêneros de pintura e o projeto poético

Diálogo aberto

As tipologias na pintura

Agora finalizamos nosso aprendizado sobre a Pintura. Aprendemos conteúdos teóricos sobre a produção pictórica e experimentamos procedimentos práticos que abarcaram uma grande parte do conhecimento relativo a esta arte.

Nosso conteúdo final busca compreender aquilo que é o significado na obra de arte: nesta seção, acompanharemos todas as possibilidades de mensagens a serem expressas dentro de uma pintura.

Também vamos assumir nosso último compromisso com a exposição de produções realizadas pelos estudantes.

A proposta final é elaborar um catálogo conectado às obras selecionadas para a mostra. Já temos um estudante responsável pelo projeto e uma equipe que o auxilia com pesquisas e com a elaboração deste.

Como conseguirão acomodar num condensado textual as participações dos artistas e as modalidades trabalhadas? E de que forma podem ser selecionados os resumos biográficos, legendas e informações técnicas? Quais são as informações mais relevantes a serem impressas?

Para dar continuidade e finalizar o projeto expositivo, vamos estudar nesta seção as tipologias referentes aos conteúdos das pinturas, as quais, certamente, estarão presentes nas legendas e nos títulos.

Em unidades anteriores e suas respectivas seções, abordamos os aspectos formais e técnicos, a partir de seus procedimentos. Nesta seção finalizamos a abordagem dos tópicos relativos à pintura, estabelecendo uma descrição das tipologias ou conteúdos que fazem parte da compreensão do significado da obra de arte pictórica. Acompanhe-nos!

Bons estudos!

Não pode faltar

A representação na obra de arte é o que denominamos conteúdo ou tema. É ela quem dá o significado à composição e quem configura a expressão ideológica do artista através de motivos que lhes são caros ou que os angustiam. Conjuntamente com a forma e a técnica, é parte da unidade da obra de arte. Quer dizer, uma composição artística é o resultado de interação tripla: técnica, aspecto formal e tema são aspectos indissociáveis do que constitui uma criação estética.

Acreditamos que o significado ou o reconhecimento do tema seja imprescindível ao entendimento, pois somente a partir dele pode-se verificar se a solução plástica é adequada ao título ou mensagem da obra.

Aqui no exemplo dado (Figura 4.19), vemos a exploração formal que o artista espanhol Bartolomé Esteban Murillo deu à cena da infância de Cristo, episódio não relatado na Bíblia, mas que é conteúdo continuamente explorado pelos pintores. A intimidade familiar no cenário simples, mas terno, é pintado com maestria pelo artista, que alterna o claro-escuro nos tons para ressaltar a figura do filho de Deus ainda criança.

Figura 4.19 | *Sagrada Família com um pássaro*, Bartolomé Murillo, 1650. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri



Fonte: <<https://bit.ly/2CIAxxg>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Outra solução plástica interessante que encontra sua explicação no título é a realizada pelo pintor futurista do século XX, o italiano Umberto Boccioni. Ao adotar visões simultâneas de uma figura em movimento, Boccioni conseguiu colocar na tela o pedalar de um ciclista, exprimindo através de formas abstratas em movimento e do título a experiência corporal do movimento.

Figura 4.20 | *O Dinamismo de um Ciclista*, Umberto Boccioni, 1913. Óleo sobre tela. Peggy Guggenheim Collection, Veneza, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2LUhfPe>>. Acesso em: 6 ago. 2018.



Assimile

Resumindo, a pintura configura a sua unidade quando o projeto compositivo e a técnica encontram a sua expressão perfeita ao se adequarem à transmissão da mensagem contida no tema (ou motivo).

A tipologia: sùmula dos temas

A maior parte das pinturas constitui sua representação a partir do tema, que pode ser encontrado a partir de vários tipos: sacro, profano, histórico, mitológico, alegórico, burguês, etc.

Chamamos a esse conjunto de tipologia. Na História da Arte ele é iniciado pela tipologia mágica, representada pelas pinturas nas cavernas pré-históricas. O artista, caçador ou feiticeiro, pintava imagens de presas que pretendia obter. As representações tinham significado de posse, funcionavam como magia propiciatória e buscavam converter as figuras em realidade.

Na sequência histórica, as culturas orientais do Egito e da Mesopotâmia preservaram esse sentimento de caráter mágico, adaptando suas imagens à uma forma simbólica de religiosidade. As pinturas encontradas, principalmente nos túmulos egípcios, buscam conectar suas figuras às divindades, representando-as como formas desprovidas de volume e aspirantes à imaterialidade e à eternidade.

A partir do advento do Cristianismo no mundo ocidental, a maior parte das pinturas são trabalhadas com motivos sacros. Os motivos quase sempre têm origem nos Velho e Novo Testamento, destacando-se em ciclos, hagiografias (histórias das vidas de santos) e tradições populares. Entre os motivos religiosos na tipologia sacra, encontramos alguns temas preferidos pelos pintores, como o Menino Jesus, a Virgem Maria (Madona) e os martírios dos santos. Outros motivos igualmente explorados são a Adoração dos Reis Magos, a Piedade, a Ascensão de Cristo e a Assunção da Nossa Senhora.

Como adendo a tais informações, salientamos que esses motivos costumam ser encontrados principalmente a partir do século XIV em diante, nos períodos da Renascença e do Barroco.

Anteriormente, no início do Cristianismo (do século I ao século XIII), a arte religiosa teve seu desenvolvimento maior nas estruturas arquitetônicas, escultóricas e aplicadas, reservando à pintura espaço e tamanho ínfimos. Seja como for, a arte com motivos sacros sempre foi propagandística e pretendia ser vista pelo maior número de fiéis, mostrando-se fora de contexto quando retirada de seus ambientes. Essa integração da arte ao espaço pode ser reafirmada nos exemplos seguintes, pintados nos murais e abóbadas das igrejas e palácios.

Figura 4.21 | Afresco da Capela, Giovanni Lanfranco. San Giovanni dei Fiorentini (Rome) – Interior



Fonte: <<https://bit.ly/2wFN0qu>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Figura 4.22 | *A fuga de São Januário do fogo*, Jusepe de Ribera, 1647. Pintura em cobre. Nápoles, San Gennaro, Capella del Tesoro



Fonte: <<https://bit.ly/2wFN0qu>>. Acesso em: 6 ago. 2018.



Os programas iconográficos nas igrejas, palácios e templos muitas vezes exploravam a religião, não em termos de motivos sacros, mas através de obras dramáticas sobre a chegada da morte e do Juízo Final. As duas obras selecionadas têm a efemeridade humana e a salvação como protagonistas. Nelas podemos ver a morte (esqueleto) apagando a vela, que significa a vida. Seu nome é *In Ictu Oculi* e quer dizer que a morte chega “num abrir e fechar de olhos”. A outra mostra as vaidades terrenas – armadura, coroa, metro e cultura – visualizadas em meio à produção do morto. *Finis Gloriarum Mundi* significa que o poder temporal não vale nada e será comido pelos vermes. Pertencem ao programa hospitalar da Caridade de Sevilha.

Figura 4.23 | *In Ictu Oculi*, Juan de Valdés Leal, 1670-1672. Óleo em tela. Hospital da Caridade, Sevilha



Fonte: <<https://bit.ly/2MjflWR>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

Figura 4.24 | *Finis Gloriarum Mundi*, Juan de Valdés Leal, 1670-1672. Óleo sobre tela. Hospital da Caridade, Sevilha



Fonte: <<https://bit.ly/2Q4w6d5>>. Acesso em: 6 ago. 2018.

A tipologia mitológica extrai seus temas dos conteúdos relativos às divindades da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma). Teve seu apogeu na Renascença e Barroco, retornando com alguma relevância nos programas iconográficos dos períodos Neoclássico, Romântico e Pré-Rafaelita.

A imagem selecionada contempla um dos grandes dramas mitológicos gregos: o castigo de Prometeu, herói que roubou o fogo dos deuses para dar aos homens. Abandonado ao castigo, Prometeu está acorrentado a uma rocha no Cáucaso e tem seu fígado comido diariamente pela águia de Zeus.

Figura 4.25 | Prometeu acorrentado, Peter Paul Rubens, 1613-1615. Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, EUA



Fonte: <<https://bit.ly/2CdWvT9>>. Acesso em: 7 ago 2018.

Além da mitologia, que extrai suas cenas do mundo antigo mítico para exaltar virtudes e qualidades heroicas, existe também a pintura histórica como apelo de ênfase moral e poder. Frequentemente, esta forma de representação se converte em modelo de entronização e grande vigor. Na pintura histórica, costuma-se apresentar imagens de autoridades cívicas ou da realeza, exaltando-se os seus feitos históricos e a importância de suas presenças nas sociedades em que atuaram. A **pintura histórica** apresenta sempre uma imagem enaltecida, que sugere fortaleza e dinamismo, como se pode ver na obra de Pedro Américo, pintor brasileiro do século XIX. Esta tela foi encomendada pelo imperador Dom Pedro II e destinou-se a exaltar a independência do Brasil.

Figura 4.26 | *Independência ou Morte*, Pedro Américo, 1888. Óleo sobre tela. Museu Paulista, São Paulo, SP



Fonte: <<https://bit.ly/2IMqeEF>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Próxima às **pinturas mitológica** e histórica, a pintura alegórica também se relaciona às virtudes morais e serve ao poder estabelecido. Seu objetivo é apresentar um conceito relativo aos atos virtuosos, escondido sob uma figuração feminina.

A alegoria é sempre a representação de uma ideia abstrata – esperança, fé, prudência, caridade, temperança – cristalizada em um corpo de mulher, como se pode ver no exemplo seguinte do pintor barroco holandês Paulus Moreelse.

Figura 4.27 | Sophie Hedwig, condessa de Nassau-Dietz, retratada como a Caridade em companhia dos três filhos, Paulus Moreelse, 1621. Óleo sobre tela. Palácio Het Loo, Apeldoorn, Holanda



Fonte: <<https://bit.ly/2NdfUaR>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Pesquise mais

Especificamente, em relação à Pintura, muitos pintores representaram através de alegorias o próprio fazer artístico. Encontramos na Renascença e no Barroco várias representações alegóricas sobre a pintura, nas quais uma imagem feminina porta instrumentos do ofício.

Figura 4.28 | Autorretrato Alegoria da Pintura, Artemisia Gentilleschi, 1638-1639. Óleo sobre tela. Royal Collection, Londres, Inglaterra



Fonte: <<https://bit.ly/2Nd6psk>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Para saber mais sobre o conceito de Alegoria, leia o texto:

FREITAS, Jorge de. Considerações sobre a alegoria, a partir de João Adolfo Hansen em alegoria: *construção e interpretação da metáfora*.

Revista Versalete, Curitiba, v. 2, n. 3, jul/dez. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2PC2ldg>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Fora os já citados, a pintura apresenta uma grande variedade de temas que se referem à representação da vida real. Aspectos como natureza, o homem, sua existência cotidiana, atividades e objetos triviais são seus conteúdos mais frequentes. Poderíamos denominá-las pintura profana ou civil, mas comumente recebem o nome de **pintura burguesa**. Dividem-se, principalmente em quatro grandes categorias, todas igualmente divididas em outras subdivisões: retrato, paisagem, natureza-morta e cena de gênero.

Constituem, na prática, os denominados gêneros, ainda hoje praticados em ateliers e oficinas. Eles nasceram na Holanda, no século XVII, quando os holandeses recém-libertos da tutela espanhola rejeitaram os temas sacros e religiosos dos invasores. A rejeição teve como motivo básico a adesão holandesa à religião protestante, hostil à católica professada pelos espanhóis. Os holandeses, sem os tradicionais temas sacros católicos, preferiram representar assuntos mais próximos de sua existência: vistas urbanas e campestres, personagens, animais, flores, alimentos e arquitetura urbana.

Em primeiro lugar destacamos o **retrato**, pois é um tema já conhecido na escultura do mundo romano, mas que, salvo algumas telas renascentistas, até o século XVII ainda havia sido pouco explorado. Sua finalidade é essencialmente exaltar e estimular a autoestima. Divide-se em quatro categorias: o autorretrato, o retrato familiar, o retrato de grupo e o retrato real ou cortesão.

O autorretrato tende a formular uma imagem individualizada do ser, enquanto o retrato familiar busca introduzir o grupo do lar. Já o retrato do grupo teve, na Holanda, um desenvolvimento grande, focalizando corporações, conselhos e confrarias de burgomestres que zelavam pela identidade política e social. Por fim, o retrato real teve sua razão de ser na ênfase do poder real. Como, atualmente, monarquias e realzas reduziram muito, é uma tipologia quase

inexistente. Mostramos na sequência exemplos significativos de cada um (Figura 4.29 a Figura 4.32):

Figura 4.29 | *Autorretrato apoiado num peitoril de pedra*, Rembrandt van Ryn, 1640. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Inglaterra



Fonte: <<https://bit.ly/2MIMxOe>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.30 | *Os gêmeos Clara e Albert de Bray*, Salomon de Bray, 1646. Óleo sobre tela. Scottish National Gallery



Fonte: <<https://bit.ly/2Q2Op2o>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.31 | *Banquete dos oficiais da Companhia de Milícia de Santo Jorge*, Frans Hals, 1627. Óleo sobre tela. Frans Hals Museum



Fonte: <<https://bit.ly/2NhrVMu>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.32 | *A Imperatriz Maria da Áustria*, Antônio Moro, 1551. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2LYqyh8>>. Acesso em: 7 ago. 2018.



Com as transformações ocorridas na História, realeza e poder autoritário caíram em declínio, sendo substituídos por outras formas de autoritarismo e manipulação das massas e do povo em geral.

Surgiram, porém, novos ídolos e heróis que exerceram fascínio sobre as pessoas, como artistas e ídolos esportivos. Alguns são retratados e imortalizados em telas e esculturas, outros têm suas imagens estampadas diariamente nos meios sociais. Seriam eles os novos exemplos de retratos reais?

A **paisagem**, desde o século XVII, refletiu o mundo burguês. Antes, no Medievo e na Renascença, não era gênero autônomo: servia apenas como fundo de motivos sacros ou indicativo de atividades sazonais nos livros de horas dos nobres.

Quando se desligou do fundo e do motivo religioso, dividiu-se em algumas temáticas individuais: marinha, vista urbana, paisagem real e atmosférica ou metafísica. A marinha simboliza o espaço plano e as atividades comerciais ou guerreiras. A vista urbana enfoca a cidade e seu entorno, além dos interiores arquitetônicos. A paisagem realista é um olhar fiel sobre a natureza e uma conexão do ser com seu mundo visível. Já a metafísica, ou atmosférica, busca a captação de um instante em sua variação cromática e luminosa, como nas telas do francês Claude Lorrain (Figura 4.36). Os exemplos seguintes ilustram cada uma destas tipologias (Figura 4.33 a Figura 4.36):

Figura 4.33 | *A Barca do Estado saudada pela frota nacional*, Jan van de Cappelle, 1650. Óleo sobre tela. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda



Fonte: <<https://bit.ly/2ChrwFx>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.34 | *O caminho de Middelharnis*, Meindert Hobbema, 1689. Óleo sobre tela. The National Gallery, London



Fonte: <<https://bit.ly/2Q3AEQU>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.35 | *A moita*, Jacob van Ruisdael, segundo trimestre do século XVII. Óleo sobre tela. Museu Louvre, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2oBQea2>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.36 | *Porto com a Villa Médici*, Claude Lorrain, 1637. Óleo sobre tela. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2Q3Mz1d>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Outro tema amplamente cultivado é a **natureza-morta**. Ela tem caráter duplo: finalidade decorativa e definição social. Seu caráter burguês é acentuado, prestando-se, inclusive à dimensão especulativa de investigação espacial, como no movimento Cubista de Pablo Picasso e George Braque. Pode ser realista, simbólica e formalista também. A realista coloca sua ênfase na reprodução perfeita da natureza, como praticada por Rachel Ruysch (Figura 4.37).

Figura 4.37 | *Vaso de Flores*, Rachel Ruysch, 1711. Óleo sobre tela. Galeria Uffizi, Florença, Itália



Fonte: <<https://bit.ly/2wOgySf>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Já a simbólica presta-se tanto à decoração quanto à exaltação moral. O exemplo apresentado tem clara conotação religiosa, ao ressaltar que a beleza das flores é efêmera. Observe as flores mortas e caídas.

Figura 4.38 | *Cesto de flores*, Juan de Arellano, 1668-1670. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2MO0daL>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Finalmente, a formalista tem sua maior expressão no francês Paul Cézanne, século XIX. Este pintor trabalhou com alto grau de intelectualização da forma, fazendo com que os objetos servissem mais como elementos compositivos do que como cópias da natureza.

Figura 4.39 | *Maçãs e laranjas*, Paul Cézanne, 1895-1900. Óleo sobre tela. Musée D'Orsay, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2MJ30lE>>. Acesso em: 7 ago. 2018.



Remetendo novamente à configuração da natureza-morta como forma simbólica da efemeridade da existência humana, deve-se lembrar que o próprio termo apresenta uma contradição: natureza (algo vivo) e morte. Essa contradição serviu para duas derivações do gênero: *Vanitas*, uma alusão ao vazio da vaidade humana, e *Memento Mori*, a lembrança de que todos devem morrer, a qual vem através de elementos como velas e caveiras.

A compreensão do gênero natureza-morta, portanto, passa pelo antagonismo do termo e da situação dos elementos – frutas, flores, caça – ainda vivos, mas já em declínio e em agonia, como no célebre quadro de Jean-Baptiste Chardin, *A Arraia*, no qual o animal agoniza em meio aos utensílios de cozinha.

Figura 4.40 | *A Arraia*, Jean-Baptiste Chardin, 1728. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2Nkoq7Y>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Por fim, dentro do conjunto das tipologias dos gêneros, encontramos a cena de gênero ou pintura burguesa que remonta ao final do século XVI, tem seu grande desenvolvimento na centúria seguinte e ainda aparece com ênfase no século XIX. Trata-se de representação de aspectos da vida cotidiana e da autoafirmação das classes média e alta a partir de atividades triviais. Ligam-se a tradições populares mais antigas e enfocam interiores, festas e atividades

comerciais. É, até hoje, uma obra que reflete a sociedade do tempo em que é constituída, abrigando personagens, objetos e locais paradigmáticos de sua época.

Alguns exemplos constituem registros vivos das culturas locais, como a obra do flamengo David Teniers, que retrata uma cena popular e original.

Figura 4.41 | *Fumantes no interior*, David Teniers, 1637. Óleo sobre madeira. Thyssen-Bornemisza Museum, Madri, Espanha



Fonte: <<https://bit.ly/2ChOpsw>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Outro exemplo, este mais ligado à representação de ambientes refinados, pode ser visto na tela de Gerard Ter Borch. Este pintor notabilizou-se pela representação de figuras elegantes da sociedade holandesa graças à técnica delicada e à caracterização de imagens femininas em atividades de lazer erudito.

Figura 4.42 | *Mulher tocando alaúde*, Gerard Ter Borch, 1667-1668. Óleo sobre madeira. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha



Fonte: <<https://bit.ly/2MMTX3c>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Como exemplos finais, apresentamos uma cena de gênero, de Gustave Courbet, mestre da pintura realista, e outra do holandês Jan Vermeer. Courbet foi autor de várias obras, cujo enfoque estava no retrato mais realista possível da sociedade burguesa de sua época. A obra em questão, de tema inusitado – um enterro –, provocou reações antagônicas quando foi apresentada no salão oficial de Paris, em 1850.

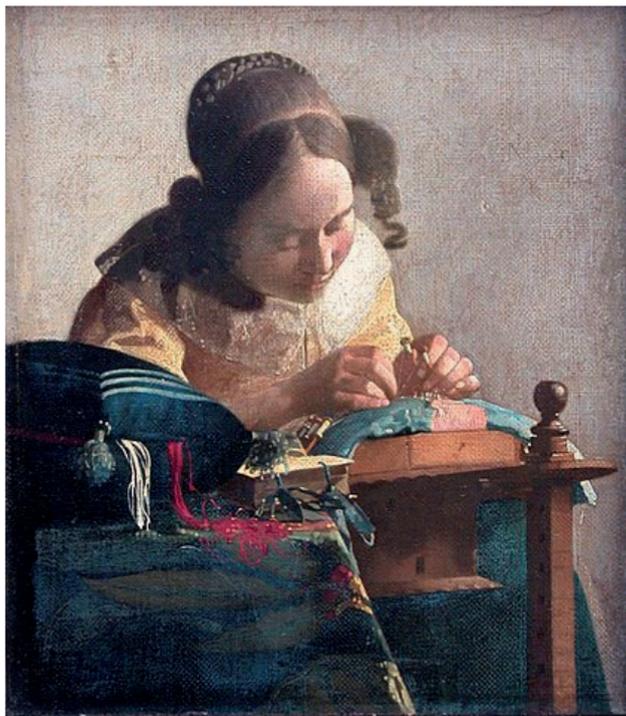
A outra cena de gênero, pintada por Vermeer, é uma das grandes obras-primas da pintura. Embora pequena em tamanho, apresenta extraordinário senso de beleza e quietude na descrição de uma jovem a fiar renda em aposento íntimo e encantador.

Figura 4.43 | *Enterro em Ornans*, Gustave Courbet, 1849-1850. Óleo sobre tela. Musée D'Orsay, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2rlg3Y8>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Figura 4.44 | *A Rendeira*, Johannes Vermeer, 1664. Óleo sobre tela. Museu Louvre, Paris, França



Fonte: <<https://bit.ly/2PAi69Q>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Desenvolvimento de um projeto pictórico poético

Um projeto autoral poético em pintura demanda vários passos e algumas possibilidades criativas que vão além dos conceitos usuais.

Para elaborar um bom trabalho, o pintor precisa saber conjugar técnica e inspiração em doses certas. A inspiração leva à seleção de motivos: um artista necessita saber que não deve apenas copiar o que está à frente, mas recriar. Já a técnica permite que o projeto modifique os elementos reais para que melhor expresse emoções e sentimentos.

A pintura não é um simples registro factual. Seja em uma paisagem, um evento ou em uma abstração; é como um poema que capta pensamentos e ideias para transformá-los em visualizações.

Nossa proposta inclui um olhar modificador sobre elementos triviais como as flores e a combinação de técnicas que não costumam

estar associadas. Por exemplo, você pode juntar pastel e aquarela, aplicando primeiramente aguadas e depois camadas de pastel, para obter novas e interessantes cintilações cromáticas. Ou você pode trabalhar com veladuras de tinta a óleo e impastos de acrílica, deixando de lado as cores prontas do óleo para alcançar outras tonalidades na combinação com os tons mais puros do acrílico.

A obra deve buscar reproduzir, primeiro, a impressão visual das flores. Depois, modificar formas e cores para, finalmente, resultar em uma composição original, na qual a unidade é conseguida pelo clima lírico e original das formas novas e das técnicas combinadas.

Esta é, certamente, uma indicação do processo de criação poético autoral.

Sem medo de errar

Para conseguir a execução do catálogo expositivo, a equipe responsável se reúne trazendo à baila todas as informações disponíveis sobre as pinturas selecionadas. São muitas, abrangem técnicas bastante diferenciadas e devem ser agrupadas segundo as mesmas.

O estudante responsável solicitou aos colegas uma catalogação por modalidades técnicas. Na reunião preparatória existe uma concordância sobre os quesitos que serão enfocados. Primeiro, o catálogo deve apresentar as produções executadas com lápis e giz pastel. Posteriormente, serão catalogadas as obras feitas com tintas à base de água, tintas mais densas, e, finalmente, procedimentos técnicos relativos às várias espécies de tintas.

Complementando o catálogo, a equipe aprovou um condensado resumido sobre as tipologias na pintura, fazendo com que, neste resumo, as informações adicionais tornassem mais fácil a apreciação do evento.

Junto à criação do processo expositivo e do cartaz elaborado anteriormente, o catálogo auxiliou na divulgação e no entendimento das pinturas.

Afinal, a exposição se destinava não só a especialistas na arte, mas também a interessados e leigos no assunto. De posse das informações constantes no catálogo e no cartaz que retratava todas as obras envolvidas, qualquer um que fosse ao espaço expositivo podia desfrutar do contato com padrões variados de técnicas e

temas, já que o aprendizado não se dá somente pelo conhecimento, mas também pela fruição da arte. E, nesta exposição, ambas eram os objetivos principais!

Faça valer a pena

1. A obra Prometeu Acorrentado, de Peter Paul Rubens, traz o drama de um herói grego condenado pelos deuses a um suplício eterno. A qual tipologia temática pertence esta pintura?

Assinale a alternativa correta.

- a) Pintura histórica.
- b) Paisagem.
- c) Pintura mitológica.
- d) Natureza-morta.
- e) Retrato.

2. No século XVII, a retratística (ou gênero retrato) foi um dos preferidos pelos artistas e também pelo público. Ele se subdividia em quatro graus de variações, destinadas a enfatizar personagens e funções sociais relevantes.

Quais eram as subdivisões?

Assinale a alternativa correta.

- a) Natureza-morta, retrato real, retrato familiar e pintura burguesa.
- b) Retrato real, pintura mitológica, paisagem e retrato de grupo.
- c) Pintura histórica, natureza morta, retrato familiar e retrato real.
- d) Autorretrato, retrato familiar, retrato de grupo e retrato real.
- e) Pintura alegórica, pintura histórica, paisagem e retrato real.

3. O historiador Seymour Slive assinalou algumas referências sobre o gênero paisagem em seus estudos sobre a arte holandesa. Em seu livro diz sobre ela que “dentro da categoria geral havia muita variedade e especializações” (SLIVE, 1998, p. 177).

Com base nesta citação, podemos afirmar que as variedades se referiam a formas de percepção da paisagem, que se constituíam principalmente em

três modalidades que abarcavam o mundo visível: marinha, vista urbana e paisagem propriamente dita (uma quarta modalidade, a atmosférica metafísica, foi explorada pelo francês Claude Lorrain e não consta deste estudo).

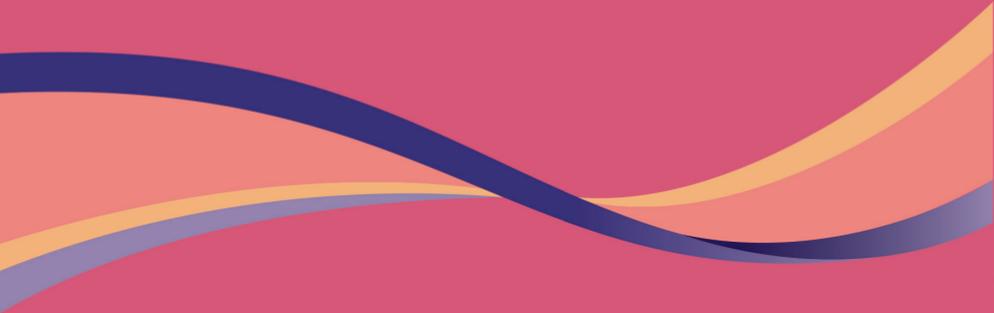
Na sua opinião, a qual categoria paisagística pertence a tela *Searas*, de Jacob van Ruisdael, mostrada no tópico em questão?

Assinale a alternativa correta.

- a) Vista urbana.
- b) Marinha.
- c) Paisagem propriamente dita.
- d) Retrato.
- e) Natureza-morta.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 1v e 2v.
- BARDI, Pietro Maria. **Pequena história da Arte**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.
- BROWN, Jonathan. **Pintura na Espanha: 1500-1700**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. 4v.
- ECO, Umberto (Org). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- FAURE, Élie. **A Arte Moderna**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- GREGGIO, Luiza Portinari. **Anita Malfatti**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.
- GRUPO Santa Helena (2000: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2PhpUgR>>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- HAUSER, Arnold. **História Social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 1v e 2v.
- JANSON, Horst Waldemar. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 2v e 3v.
- KINDERSLEY, Dorling. **Arte: 1600-1700 – Barroco**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus. 1983.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. Círculo do Livro: São Paulo, 1985.
- SCHNEIDER, Norbert. **Vermeer – A obra completa**. Köln: Taschen, 2010.
- SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa: 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- SWINGLEHURST, Edmund. **A Arte dos Surrealistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- WYNNE, Frank. **Eu fui Vermeer – A lenda do falsário que enganou os nazistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1993.



ISBN 978-85-522-1160-0



9 788552 211600 >