

Têmperas

[PINTURA 1]

Escola de Belas Artes - UFRJ

profa. Dra. Martha Werneck

Esta apostila foi construída com base em pesquisas práticas e teóricas da técnica, realizadas de 2007 a 2009, com o auxílio do prof Lício Bossolan (EBA-UFRJ).

Esse documento é de uso exclusivo do Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes, UFRJ e seu conteúdo não pode ser reproduzido sem autorização da autora.

Capa: Andrew Wyeth (1917-2009)

The Prussian, 1973 / drybrush

29,5x21,5 inches (detalhe)





Paul Cadmus
Bar Italia, 1953–1955
têmpera sobre madeira, 37 1/2 x 45 1/4 in.,
Smithsonian American Art Museum

Sumário

07	INTRODUÇÃO
07	ETIMOLOGIA
07	DEFINIÇÃO DA TÉCNICA
08	MÉDIUM OU AGLUTINANTE
08	CARGA
09	CARACTERÍSTICAS VISUAIS DA TÊMPERA
10	Diferenças entre as têmperas e a aquarela
12	Caso especial: o guache
14	POLIMENTO, VERNIZ
15	SUPORTES
17	TÊMPERA A OVO
21	TÊMPERAS COM EMULSÕES DE ÓLEO E OVO
22	TÊMPERA A CASEÍNA
25	TÊMPERA VINÍLICA
27	Vantagens e desvantagens das têmperas em geral
28	As camadas pictóricas
28	Drybrush
29	Pigmentos
29	Rachaduras
29	Imprimadura / Imprimação
31	Como remover as têmperas
33	Processos de pintura a têmpera por Fred Wessel e Dennis Harper
35	Fred Wessel (Primeiro exemplo)
36	Fred Wessel (Segundo exemplo)
45	Dennis Harper
53	Bibliografia

INTRODUÇÃO

ETIMOLOGIA

De *temperare* (latim/italiano), que quer dizer misturar, juntar (origem mesma da palavra tempero).

Assim, de certa forma, todas as tintas são tipos diferentes de têmperas.

DEFINIÇÃO DA TÉCNICA

Quando fabricamos uma tinta, há sempre um médium cujas características definem o tipo de tinta com que trabalhamos. De acordo com a nomenclatura usada atualmente, excluindo a aquarela, a pintura a têmpera engloba todos os processos de pintura em cujo médium (ou aglutinante) seja solúvel em água.

No que hoje chamamos têmpera é também obrigatório haver a utilização da lógica das opacidades - e não das transparências, como acontece na aquarela. Essa é uma das mais importantes propriedades das têmperas, que pode ser aplicada em suportes com fundos coloridos.

Assim temos têmperas diversas como a têmpera a ovo, o guache, a têmpera a caseí-

na, e também as têmperas sintéticas como a acrílica e a vinílica. Há também a têmpera mista a óleo e ovo, que não perde a característica de têmpera por seu solvente continuar sendo a água.

Nosso recorte aqui visa aprofundar as técnicas de têmperas a ovo, óleo e ovo, caseína e vinílica, assim como os processos de pintura com esses materiais. Falaremos brevemente sobre o guache e suas diferenças em relação às aquarelas. Não abordaremos a têmpera acrílica nesse momento por ser uma emulsão sintética com características particulares.

MÉDIUM OU AGLUTINANTE

Médium ou aglutinante é a substância que caracteriza a técnica (mantém propriedades adesivas, de aglutinação e de formação da película) sem a presença do pigmento.

Os médiums da têmpera são emulsões que, quando secas, formam películas transparentes e quando molhadas têm uma aparência leitosa, causada pela refração e dispersão da luz através da água que envolve os glóbulos oleosos, resinosos, gordurosos ou cerosos e pigmentos.

Emulsão: mistura estável de um líquido aquoso com substância oleosa, gordurosa, cerosa ou resinosa. As emulsões são misturas de dois ou mais líquidos imiscíveis entre si onde um é denominado fase dispersante e o outro fase dispersa (que se encontra na forma de pequenas gotas). Uma emulsão clássica é aquela na qual uma das fases é a água e a outra é um líquido oleoso.

Obs: Os aglutinantes e médiums polímeros são tipos de emulsões: na emulsão acrílica os polímeros de acril são emulsionados com água e na vinílica, polímeros de vinil estão dispersos em água (a cola vinílica, por exemplo, é a própria emulsão vinílica)

CARGA

É um elemento inerte que, adicionado à mistura do pigmento com o aglutinante torna a tinta mais espessa e diminui a concentração do pigmento.

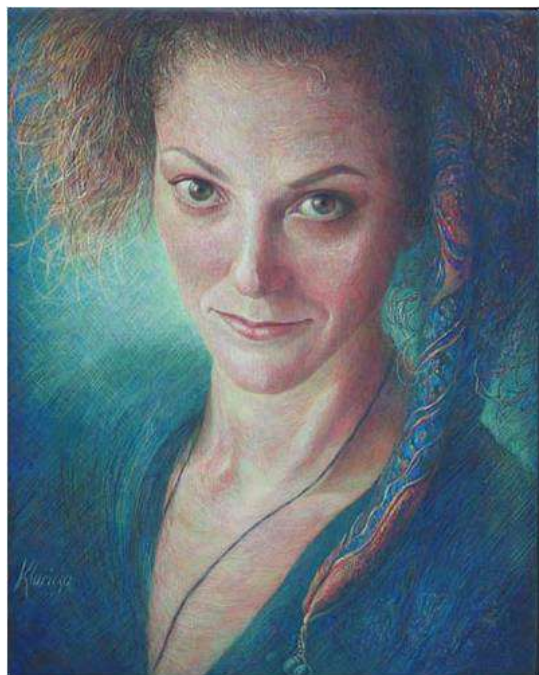
Geralmente as tintas mais baratas, como os guaches escolares e acrílicas de baixa qualidade, possuem mais carga. Elementos utilizados como carga são o carbonato de cálcio, sulfato de bário, talco, pirofilita (silicato de alumínio hidratado) etc. No caso das têmperas, temos a carga adicionada APENAS em têmperas guache e têmperas acrílicas.

CARACTERÍSTICAS VISUAIS DA TÊMPERA

A diferença visual entre a têmpera e a pintura a óleo é bastante observável: a têmpera é mais opaca, pois não conta com as velaturas (filtros de cor que contam com a transparência de alguns pigmentos) possíveis no óleo.

Nas têmperas a característica de superfície é fosca e os tons escuros, com isso, acabam sendo menos profundos: o pigmento da têmpera seca e reflete a luz em todas as direções. Já o pigmento da tinta a óleo está englobado por um ambiente de densidade diferente – o óleo – que reflete a luz de uma forma diversa, já que possui um índice de refração. Os aglutinantes das têmperas possuem índices de refração desprezíveis. Eles apenas fixam o pigmento ao suporte por meio de gotículas e, quando a água seca, os pigmentos ficam cercados pelo ar e pelo medium (que cuida apenas das propriedades adesivas). Dessa forma, a tinta tem características opacas e o acabamento de superfície pode ser bem fosco ou no máximo acetinado, como ocorre na têmpera a ovo.

REFRAÇÃO: é um fenômeno que ocorre quando a luz passa de um meio a outro. Há mudanças em sua velocidade, comprimento de onda e em sua direção de propagação. Na refração a única grandeza física que se mantém é a frequência.



Klarissa Kocsis, Elisha
Têmpera a ovo



Lucian Freud, David Hockney - 2002
óleo sobre tela (16 x 12 1/4 inches)

Diferenças entre as têmperas e a aquarela

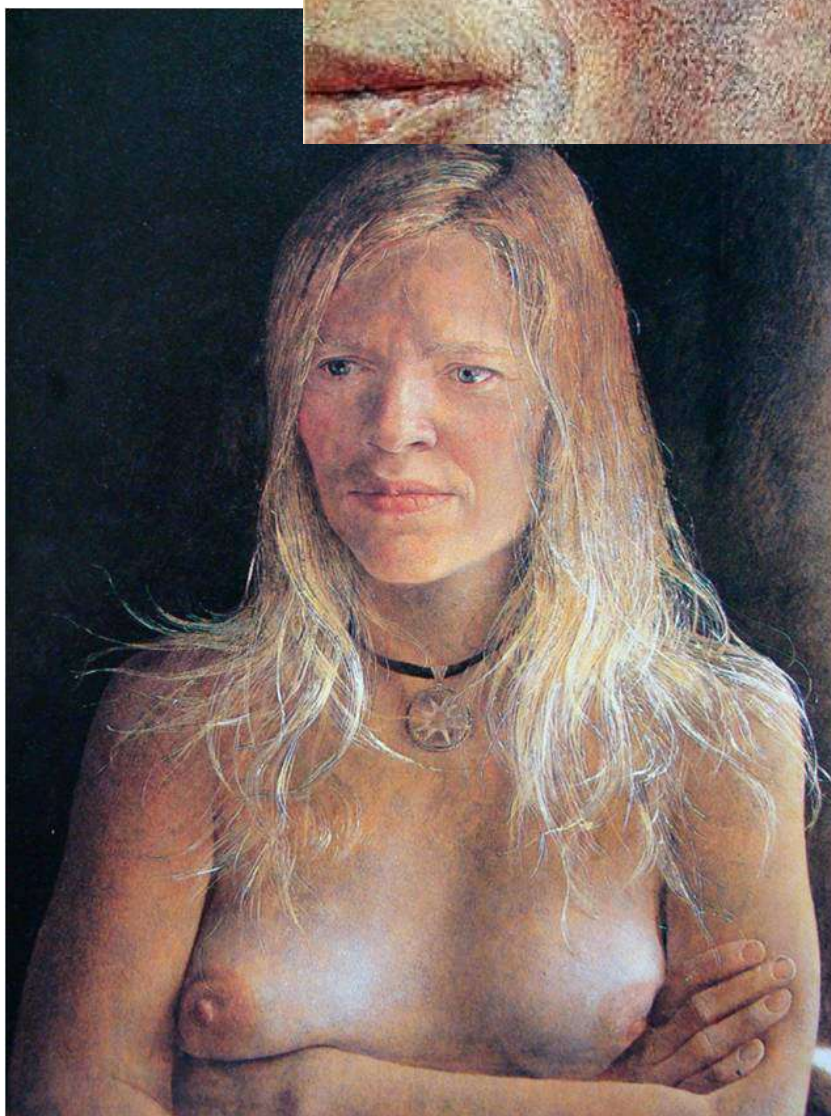
A aquarela é considerada um tipo de processo independente simplesmente porque não há a utilização do pigmento branco na mecânica e lógica de obtenção de cores, dadas pela sobreposição de camadas translúcidas, em filtros de cor, sobre um fundo - geralmente branco - que funciona como a parte mais clara e luminosa da composição.

A convenção da aquarela ser uma técnica usada exclusivamente com transparências foi criada na segunda metade do século XVIII pelo Inglêses. Contribuíram para o desenvolvimento dessa técnica Turner e Blake (1757-1827). Turner, sobretudo, explorou as possibilidades técnicas e artísticas, as superfícies de textura densa combinando opacidade e transparência.



Andrew Wyeth (1917-2009)
Sun Shield, 1982
aquarela (detalhes)
18x23 inches

Andrew Wyeth (detalhe) >



Andrew Wyeth (1917-2009)
letting her hair down, 1972
têmpera
25x28 inches

Caso especial: o guache

O guache é um exemplo comum de têmpera. Mesmo tendo a composição idêntica à aquarela, ao contrário de outras têmperas, como a têmepra a ovo, a caseína, vinílicas e acrílicas, não forma uma camada indelével. Seu méduim pode ser novamente dissolvido pela água, formando assim camadas mais sensíveis à intervenção de outras.

Composição do guache:
goma arábica,
hidromel ou glicose
agente umectante (fel de boi)
glicerina (utilizada para aumentar a plasticidade da tinta)
dextrina (em pouca quantidade para não alterar os pigmentos, suaviza a textura das pinceladas quando a tinta é usada mais espessa)
Conservante / aromatizante: fungicidas, como óleo de cravo, desempenham esse duplo papel.

O suporte mais comum para a aquarela e o guache são os papéis, mas o guache pode ser usado sobre madeira preparada com gesso crê ou mesmo sobre tela encolada em madeira, como as outras têmperas.



Edgar Degas
1875
Ballet Rehearsal
Guache e Pastel sobre tela
21-3/4" x 27"



Gustave Klimt
(1862-1918)
Auditorium in the Old Burgtheater, Vienna Gouache,
(82 x 92 cm)
Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna



Edward Burne-Jones
(1833-1898)
Sidonia von Bork
Gouache,
(84 x 43 cm)
Tate Gallery, London

POLIMENTO, VERNIZ

O polimento na pintura a têmpera pode conferir ao trabalho uma aparência de semi-brilho (acetinado) e é utilizado como um bom resultado na têmpera a ovo. Para isso é preciso polir a superfície da pintura com um pano macio, um chumaço de algodão absorvente ou uma escova macia. A pintura deve estar bem seca para isso. Pode-se também encerar a superfície com uma boneca de pano. Alguns pintores realizam esse processo antes de trabalhar com velaturas de óleo ou vernizes por cima da têmpera.

Encontramos muitas pinturas a têmpera medievais envernizadas. Porém o verniz tira da têmpera a característica de cobertura fosca, que tanto agrada a alguns pintores.

É possível também utilizar uma **técnica mista**, utilizando têmpera e tinta a óleo, trabalhando, realizando a pintura em duas camadas: a têmpera por baixo e a tinta a óleo por cima, após a secagem completa da camada inferior, buscando utilizar velaturas nessa etapa. Também é possível utilizar a têmpera a óleo e ovo (têmpera gorda) por cima da têmpera comum a ovo. O interessante seria tirar partido dessa técnica, deixando partes da pintura foscas e outras brilhantes, com tons escuros mais profundos.

Vernizes finalizadores:

Uma camada final de verniz pode ser utilizada para proteger e dar um acabamento uniforme à pintura a têmpera

Os mais recomendados:

1. Solução pura de acrílico em essência mineral (metacrilato) > aceita por museus a partir de 1930. É incolor e tem acabamento acetinado e por isso é preferida em comparação com o damar, que acaba sendo mais brilhante e escurecendo com o tempo.
2. Solução pura de keytone em essência mineral > em uso a partir de 1950. Acabamento mais parecido com o damar.
3. Solução pura de resina de damar em essência de terebintina

Obs: tanto o acrílico quanto o keytone são mais fáceis de serem removidos que o damar, mas a desvantagem é que formam películas mais macias e acabam com isso empoeirando mais facilmente.

Verniz isolante

Solução de resina insolúvel em terebintina, utilizada como isolante intermediário entre camadas pictóricas. Utilizado quando uma camada inferior começa a interferir na superior por conta de uma menor fixação do pigmento.

SUPORTES

O suporte ideal para têmpera é um suporte rígido, pois a têmpera é um material rígido e havendo pouco trabalho do suporte será mais fácil evitar rachaduras. Madeiras como o álamo e o carvalho são madeiras nobres para tal uso, porém, para estudos e mesmo profissionalmente podemos utilizar madeira compensada naval. Não recomendamos MDF nem o eucatex por soltarem vapores ácidos que constituem a encolagem do próprio material, sendo perigosos para a pintura e para o próprio meio ambiente.

O suporte rígido também pode ser revestido com uma lona fina de algodão, vendida em lojas de tecidos como lonita, ou mesmo com linho, tecido cuja elasticidade é mínima. É necessário colar o tecido no suporte para que não haja trabalho do material. Essa opção pode ser interessante para os guaches e têmpera a ovo, pois o artista pode tirar partido da textura do tecido.

O papel também pode ser uma boa escolha, especialmente os de alta gramatura para aquarela e também o cartão craft que, no caso, é utilizado mais para estudos por ter uma tonalidade neutra e por não ser um papel livre de ácidos.

TÊMPERA A OVO

A têmpera a ovo tem como veículo a gema - composta por solução de água e goma, albumina e lecitina. A cor amarelada da gema em nada prejudica as cores quando misturada aos pigmentos e à água. Alguns afirmam que ao secar a pintura pode clarear se exposta à luz do dia. O ideal é usar ovos frescos, já que esses custam mais tempo para se decompor.

Albumina: proteína que é coagulada pelo calor (quando o ovo é cozido, ele solidifica por causa da albumina). Essa propriedade é que faz com que o veículo feito com a gema também se solidifique quando esta é diluída e espalhada em uma camada fina.

Lecitina: Substância gordurosa que estabiliza a emulsão.

Secagem da têmpera a ovo

As têmperas a ovo secam por endurecimento da albumina do ovo (é um processo químico) e podem não endurecer se a pintura não for suficientemente exposta à luz e ao calor. Por isso ela não pode ser novamente diluída em água como acontece com o guache e a aquarela. É uma têmpera indelével.

Médium ou Aglutinante:

Separar na mão a gema de ovo (é importante tirar todos os traços da clara)

Passar a gema de uma mão para outra, secando as mãos alternadamente em papel absorvente para que o resíduo da clara seja mínimo

Furar a gema com uma faca, deixando que ela esorra para um recipiente limpo

Adicionar um fungicida (podem ser gotas de própolis ou de óleo de cravo)



Pigmentos:

Utilizar o pigmento em pó ou

- moer os pigmentos em água destilada para que fiquem com consistência parecida com a da tinta a óleo em tubo
- colocá-los em frascos pequenos e muito bem tampados (rolos de filme são bons, especialmente se as tampinhas forem revestidas com uma camada de papel filme)

Mistura:

- Colocar uma parte de gema para uma parte dessa mistura de pigmento moído em água ou em pó (depende da opção do artista). Pode-se medir essas quantidades com colheres.



Observação: depois de misturados à gema, a tinta dura no máximo três dias (dependendo das condições de temperatura) e não pode mais ser guardada. Por isso - e também porque fica fácil medir a mistura com a gema na hora da pintura - autores como Ralph Mayer aconselham moer o pigmento em água destilada e reservá-lo.

A têmpera a ovo deve ser fluida, porém não é recomendável fazer aguadas. O modo de proceder não é o mesmo da aquarela: a tinta deve estar mais espessa ou, quando mais aguada, deve ser aplicada sem que esorra.

O pincel deve estar sempre mergulhado em água para que não endureça e se estraguem as cerdas.

Para superfícies lisas preparadas com gesso crê, carbonato de cálcio e cola, podem ser utilizados pincéis de marta, de aquarela ou de marta vermelha misturada ao pêlo de boi, já que esses últimos são mais elásticos. Também recomendamos fortemente os pincéis sintéticos (como os das séries Sable Touch da Tigre, por exemplo). Eles devem ser redondos e com uma ponta que se afina. Os sintéticos possuem longa duração e podem ser utilizados em outras técnicas como óleo.

CARACTERÍSTICAS DA TÊMPERA A OVO

A têmpera a ovo produz uma tinta mais translúcida e fluida quando comparada ao guache, que é mais denso e opaco. Ela não é boa para películas pastosas e opacas demais, como é o guache, e espera-se que sua aplicação seja em pinceladas que seguem uma direção e não são esfregadas sobre a superfície. Além disso, devemos esperar a camada inferior secar para passar uma outra camada de tinta, evitando assim efeitos turvos (que uma camada suje a outra). Mesmo utilizando os brancos há uma translucidez nas camadas, que deve ser aproveitada como parte importante da técnica e que devemos objetivar como resultado.

As hachuras são tradicionalmente o método mais utilizado nas têmperas, mas nada impede que cada artista busque sua expressão ideal com esta técnica. Pinceladas maiores podem ser feitas, sempre respeitando o fundo, que deve estar seco o suficiente para receber a aplicação da camada.

A têmpera a ovo é uma técnica que exige meticulosidade e cuidado extremo, além de muita paciência.

TÊMPERAS COM EMULSÕES DE ÓLEO E OVO

Quando há adição do óleo stand (óleo de linhaça polimerizado) ao ovo (clara e gema), o médium começa a ter propriedades da tinta a óleo. Essa técnica é muito boa para o artista que busca pinceladas com a fatura mais definida e com um pouco de corpo, além de produzir camadas veladas. No entanto, o empaste dado por essa técnica não é eficiente e fica muito atrás do empaste conseguido com o guache.

Esse tipo de têmpera deve ser preparada com cuidado redobrado, pois muitas vezes, se isso não é feito, o médium pode se estragar facilmente.

Nesse tipo de têmpera deve-se respeitar a “lei da ancoragem”, sendo aplicadas camadas mais gordas (com mais óleo na emulsão da têmpera) sobre camadas mais magras. Isso pode ser feito adicionando gotas de óleo ao médium de ovo (clara e gema).

Ralph Mayer aconselha a utilização não só da gema, mas do ovo inteiro no preparado dessa têmpera, pois defende que os preparados apenas com as gemas apresentam maiores problemas. Segundo o autor, a gema e a clara devem ser adicionados porque a clara do ovo propicia uma emulsificação melhor com o óleo.

Medium:

1 parte de ovo inteiro

4 partes de água pura destilada

1 parte de óleo de linhaça (óleo stand)

Fungicida (gotas de própolis ou óleo de cravo)

Essa solução deve ser bem agitada após o ovo e o óleo serem misturados completamente. Recomenda-se que ela seja feita sempre em partes pequenas, para que fique bastante homogênea.

Pigmentos e mistura:

Moer e misturar os pigmentos secos nessa solução, para que a quantidade de água seja inalterada e se mantenham as proporções, pois disso depende o sucesso desse tipo de têmpera.

Solvente: há autores que aconselham a água e outros a aguarrás, faísca, ecosolv (da Acrilex - pouco agressivo e quase inodoro) ou terebintina (não indicado por ser muito tóxico). Observamos que, se o solvente deixar de ser água, a tinta deixa de ser uma têmpera. Com isso, aconselhamos o uso da água como solvente e a redução da proporção de óleo, caso o artista sinta necessidade.

Óleo de linhaça polimerizado ou óleo stand: estado condensado ou polimerizado do óleo de linhaça ("stand oil" ou "polymerized oil"). Para tornar-se um stand oil, o óleo de linhaça passa por um processo onde sofre aquecimento do óleo a 280-310 °C ao abrigo do ar, o que favorece a polimerização sem provocar o aparecimento das cetonas insaturadas. Durante o processo de secagem absorve menos oxigênio do que o óleo natural. A menor quantidade de oxigênio que fica a fazer parte da estrutura polimérica deve ser responsável pela maior longevidade do filme formado. Durante a secagem, o aumento de volume é menor, o que diminui a tendência a estalar e se rachar. (<http://ciarte.no.sapo.pt/material/ligantes/oleo.htm>)

TÊMPERA A CASEÍNA

Caseína (do latim “caseus”, queijo) é um aglutinante pouco elástico utilizado em têmperas. Caseína é uma proteína que existe no leite, muito utilizada na produção de alimentos derivados dele e também para fazer colas e plásticos.

As têmperas a caseína são mais quebradiças e inflexíveis que as têmperas a ovo. Têm o corpo bastante denso e podem ser aplicadas em camadas mais grossas que as têmperas a ovo, por exemplo.

Pode ser usada diluída em acabamento bem liso. O acabamento é fosco ou semi – fosco.

Pode ser usada com as técnicas a óleo por cima, e nesse caso, é necessário que a camada de têmpera seja isolada da camada superior com goma-laca (camada muito fina). A superfície em caseína sem essa cobertura é muito absorvente para aplicarem-se coberturas a óleo.

É um médium menos sensível e mais áspero que o guache, mas pode substituí-lo em algumas ocasiões.

A maioria das cores em tubo geralmente possui glicerina e a tinta deve ser usada sempre com muita água e pincéis umedecidos.

A têmpera a caseína é desaconselhada por alguns especialistas por a caseína ser um material que escurece com facilidade. Algumas técnicas de pintura usam a têmpera à caseína como underpaintings, como veremos a seguir em alguns processos de pintura.

As caseínas tem a limpeza fácil com acetona.

Quando a pintura é envernizada com damar ou com vernizes acrílicos, suas cores lembram as pinturas a óleo.

TÊMPERA VINÍLICA

Esse tipo de têmpera é muito resistente e de certa forma fácil de usar. Seu acabamento é mais fosco e aveludado do que a têmpera a ovo e, ao secar, ela torna-se indelével, podendo ser retocada com tintas a óleo ou têmpera a base de ovo e óleo.

Aglutinante:

Em um pote de vidro tampado colocar cola vinílica (PVA - *Cascorez) diluída em água até que fique em consistência de xarope. No mesmo recipiente entornar gotas de óleo de linhaça stand (pouca quantidade) e algumas gotas de própolis ou óleo de cravo (que funcionam como fungicidas). Agitar bastante a emulsão, para que o óleo fique nela disperso. O óleo é aqui utilizado para que a têmpera não seque depressa demais e para dar uma viscosidade maior à tinta.

Pigmentos:

Utilizar o pigmento em pó ou

- moer os pigmentos em água destilada para que fiquem com consistência parecida com a da tinta a óleo em tubo
- colocá-los em frascos pequenos e muito bem tampados

Mistura:

Na hora de utilizar, misturar os pigmentos com o aglutinante e acrescentar água para diluir mais a tinta.

Vantagens e desvantagens das têmperas em geral

Quando seca, o médium da têmpera torna a tinta praticamente insolúvel para que possa haver sobrepinturas com mais têmpera ou com médiuns de óleo ou verniz. A exceção nesse caso é o guache.

A pintura à têmpera em geral pode ser muito durável se conservada em ambiente sem umidade excessiva. Quando há umidade, as diversas partículas que compõe a pintura se movem desordenadamente, causando o fenômeno do deslocamento e da desagregação, que pode acontecer também na pintura a óleo. Isso ocorre principalmente quando o aglutinante é pouco elástico.

Suas vantagens:

Rápida secagem

Aspecto fosco

Permanência da cor: nas têmperas a película de tinta não amarelece com o tempo, como acontece com as tintas a óleo, médium que acaba dando um tom amarelado à pintura com o passar dos anos. Na pintura finalizada há quantidade insignificante de aglutinante, o que não altera a cor do pigmento.

As camadas pictóricas

Em relação às camadas de tinta, não é necessário prestar tanta atenção quanto na pintura a óleo, onde alguns pigmentos são mais oleosos que outros e podem não reagir bem caso sobrepostos. No entanto, a regra de flexibilidade das camadas deve ser respeitada: a camada de cima deve ser sempre mais flexível que a de baixo.

No caso das têmperas, a camada de cima não pode ter mais aglutinante que a camada de baixo, pois a contração da camada mais forte pode provocar o rompimento da camada inferior. Dessa forma, para que a pintura não corra o risco de descascar, é sempre melhor pecar pela menor quantidade de aglutinante do que por seu excesso.

Caso a pintura quando finalizada ainda desprenda muitos pigmentos, será sempre possível aplicar uma camada fina do mesmo aglutinante utilizado na feitura da têmpera, diluído em água.

Não se deve usar coberturas pastosas, com muito aglutinante, sobre uma camada já muito espessa.

Deve ser dada preferência às pinceladas com a tinta mais aguada sobre as camadas mais grossas ou à sobreposição de camadas finas, com a tinta mais diluída (preferível).

Drybrush

A técnica denominada drybrush (pincel seco) pode ser usada com médios oleosos e aquosos.

A tinta usada pode ser um guache, aquarela, têmperas em geral, pois o que importa aqui é o modo se proceder durante a pintura.

Para a aplicação dessa técnica o pincel deve sempre estar seco e ser empastado com a tinta em estado bem viscoso. A superfície, que pode ser papel ou suporte rígido, também não pode estar molhada.

Pigmentos

Quando os pigmentos não aceitarem muito bem a mistura com água devemos adicionar a eles algumas gotas de álcool no momento da mistura, para que tornem-se miscíveis.

Cores como o branco de chumbo, vermelhos de chumbo e os cromos devem ser evitados por terem suas cores alteradas rapidamente principalmente em locais muito poluídos, pois sofrem ação de gases sulfurosos. Já os cádmios são muito tóxicos e não aconselháveis para gestantes. Também os pigmentos artificiais, derivados do carvão de pedra ou do petróleo, chamados toluidinas, não são bons por serem muito sensíveis à luz.

Rachaduras

Caso a tinta a têmpera seja mal feita ela racha imediatamente, ao contrário do óleo. Isso geralmente acontece quando o pintor não prepara o fundo de forma adequada ou quando coloca um excesso de aglutinante na feitura da tinta.

Imprimadura / Imprimação

Tais nomes derivam do nome *primer*, usado também para designar os fundos das pinturas.

A imprimação é o chamado fundo para a pintura (pode ser branco ou de outras cores, desde que opacas).

Alguns teóricos consideram imprimatura e underpainting sinônimos. Aqui fazemos a distinção entre ambos:

A imprimadura ou imprimatura é a cobertura da superfície preparada com uma imprimação, geralmente branca, com uma tinta translúcida, que deixa aparente a luminosidade do fundo. Pode ser feita apenas usando cola (animal ou PVA) e o pigmento translúcido, em uma camada bem fina (o que, no caso do uso de PVA, funcionaria como uma têmpera vinílica). Essa camada também pode ser aplicada apenas em uma parte da pintura, ou em

estágios intermediários da pintura, após a *underpainting*, sempre respeitando os materiais e suas características quando sobrepostos.

A *underpainting* é o início da pintura, sua base, que pode definir o claro escuro e o cromatismo da camada inferior do trabalho. É aplicada no momento em que o pintor já começa a dar forma ao trabalho.

Técnicas: na têmpera a ovo, alguns pintores trabalham com aguadas de nanquim como *underpainting*, para determinar o claro-escuro da composição. Outros o fazem utilizando o verdaccio com a própria têmpera utilizada no restante do trabalho e há ainda aqueles que preferem trabalhar os grisailles com a têmpera a caseína sob a têmpera a ovo.

Imprimação em têmperas:

Para uma boa aplicação das tintas a têmpera, o fundo deve ser absorvente. Para isso é recomendável uma imprimação com gesso crê (carbonato de cálcio artificialmente preparado), óxido de zinco, cola e água. A proporção aproximada é de 2 medidas de carbonato de cálcio para uma medida de óxido de zinco, com cola ao gosto do pintor. Para obter um fundo mais absorvente, diminuir a quantidade de cola.

Fórmula básica:

200 gr de Gesso crê (que é o carbonato de cálcio artificialmente preparado)

aproximadamente 100 ml de Cola Vinílica (Cascorez)

100 gr de Óxido de zinco (que serve como fungicida e branqueador)

Acrescentar água na medida em que se faz a mistura. A consistência deve ser parecida com a de uma tinta como uma acrílica para parede.

fungicida (própolis ou óleo de cravo)

Obs: Para obter um fundo menos absorvente, aumentar a quantidade de cola em até 200 ml.

Se ao final da preparação o desejo for um fundo ainda com menor absorção, é recomendável adicionar a essa cobertura uma camada fina de cola PVA diluída em água. É interessante observar que esse procedimento pode ser feito após o traçado do desenho, para que ele não se dissolva contra o fundo no momento da aplicação das tintas. Caso haja

algum tipo de traçado, o ideal é fazê-lo de forma leve com um lápis que não fira o fundo e não borre a superfície.

É aconselhável, para imprimações coloridas, fazer uma imprimação branca com os tradicionais carbonato de cálcio, óxido de zinco, cola e água e, em uma segunda camada, adicionar à mistura inicial o pigmento com o qual se quer colorir o fundo. É necessário que a primeira camada esteja totalmente seca antes que a segunda seja aplicada.

O valor da cor de fundo deve ser pensado de acordo com o objetivo do pintor. Para aqueles que querem tirar maior partido da translucidez e das velaturas (caso estejam trabalhando com a têmpera a ovo e óleo), aconselha-se um fundo mais claro, em tom pastel.

Como remover as têmperas

Como remover a pintura a têmpera: esfregar o suporte com água e sabão neutro ou amoníaco (nesse processo, o fundo também será dissolvido).

Ao lado: detalhe de trabalho em têmpera a ovo,
de Fred Wessel



Processos de pintura a têmpera por Fred Wessel e Dennis Harper

Exporemos aqui os processos de pintura a têmpera disponibilizados pelos artistas Fred Wessel e Dennis Harper em sites na web.

Sobre Fred Wessel em: <http://home.comcast.net/~f.wessel/>

Sobre a Sociedade de pintores a têmpera em: <http://www.eggtempera.com/>

Fred Wessel

(Primeiro exemplo)



1. O retrato foi desenhado em painel com nanquim preto. Uma mão de azul ultramar foi aplicada no fundo para já estar aproximadamente perto do tom final.

2. Todos os tons de pele foram feitos com terra verde misturado a um pouco de branco de titânio.

3. Seguindo a técnica do verdaccio, um verde mais quente é aplicado a todas as áreas de sombra. Isso faz as sombras mais profundas, criando contrastes de quente e frio verdes.



4. Esta etapa era chamada pelos artistas Medievais de “colocar a maçã na bochechas”. Uma fina camada de vermelhão ou vermelho de cádmio como luz é aplicada a todas as áreas em que a carne parece rosa, como as bochechas, ponta do nariz, orelhas e queixo

5. Cinco valores de tons rosados são misturados buscando luminosidade vermelha e amarela, usando na mistura o branco de titânio.

6. Os tons rosa são aplicados mais transparentes sobre a carne, permitindo que o verde da camada inferior transpareça através de zonas onde a pele é colorida com tonalidades mais neutras.



7. Os tons rosa são aplicados pouco transparentes sobre a carne verde, em áreas que permitam mostrar mais o tom de pele. Assim o verde começa a parecer menos intenso.

8. Os tons rosa e de pele são aplicados, mostrando mais tons de carne, eliminando progressivamente a maior parte do tom verde, permitindo que apenas a influência da superfície da cor da pele.



9. Transições tonais são melhor estabelecidas com os amarelos

10. Os tons de pele estão finalizados. Os tons do cabelo são esquentados e unificados.

Fred Wessel

(Segundo exemplo)

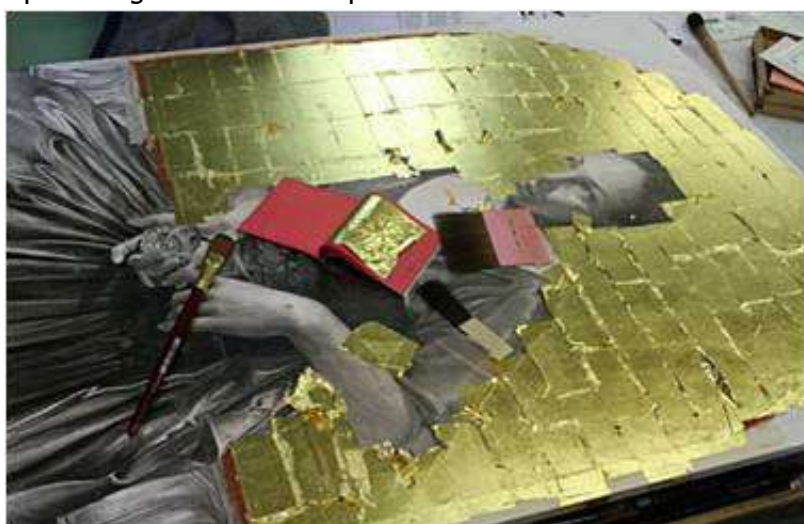


1. Desenho a ponta de prata de Becca segurando o relógio.
2. Começando as pinturas com aguadas de nanquim.



3. Continuação das aguadas.

4. Aplicação da argila vermelha para a douração em fuste (aplicação de folhas de ouro sobre argila vermelha). A argila facilita o polimento do ouro, pois é macia. O artista faz uma mistura aqui de argila com cola de pele de coelho.





6. Detalhes mostrando as áreas cobertas com terra verde e cores verde *verdaccio* (cor neutra e em tons marrons, utilizadas nas camadas inferiores de pinturas, nos contornos ou sombras; o que chamamos de *verdaccio* não não corresponde a um pigmento específico).

7. Detalhes da pintura após a aplicação de vermelhos vibrantes nas maçãs do rosto.





9. Um detalhe da cabeça com verdes e tons de pele rosados nas maçãs do rosto.

10. A têmpera aplicada é finalizada com as outras cores

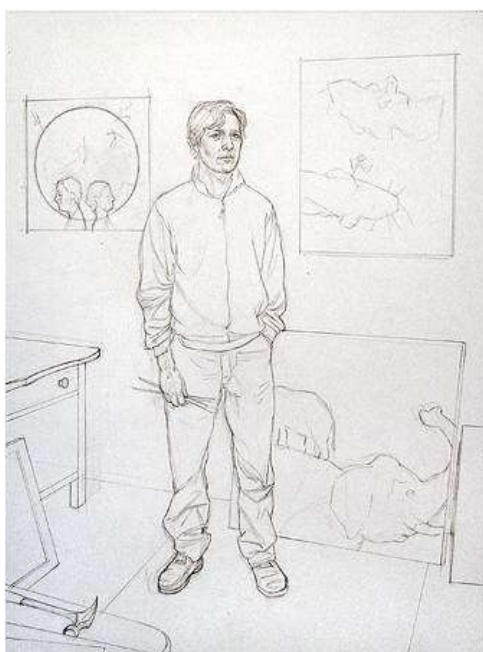


11. Wessel trabalha agora no fundo, construindo um mapa de constelações atrás da figura.



12. Becca (Sundial), 2006,
Têmpera a ovo com folhas de ouro e paládio, coleção de Dr. and Mrs. Joe Gretzula.

Dennis Harper



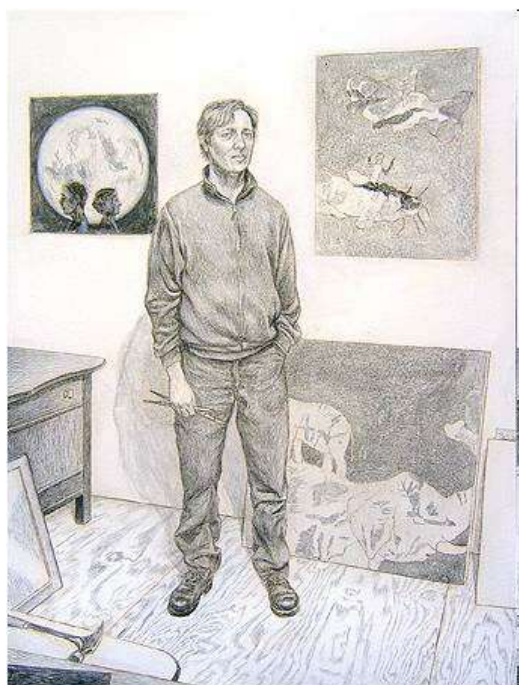
1. Jeffrey Whittle in His Studio (21 x 16 polegadas - 2006) de Dennis Harper é um trabalho recente de uma série de retratos de artistas em seus locais de produção. É executado em têmpera de gema de ovo sobre uma pintura de caseína, segundo processos tradicionais, como os descritos por Cennini ou Thompson.

O artista comprou um painel de gesso já pré-preparado e o usou como suporte.

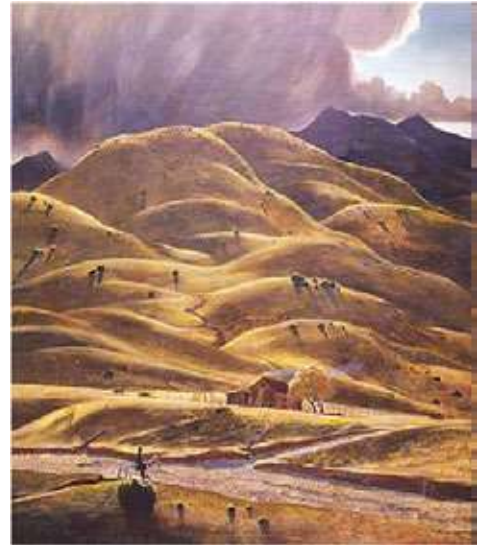
Ele inicia com um desenho do mesmo tamanho que o painel. Normalmente não fica envolvido com valores ou muitos detalhes no desenho inicial, preferindo estabelecer a composição e obter gestos e as proporções certas.



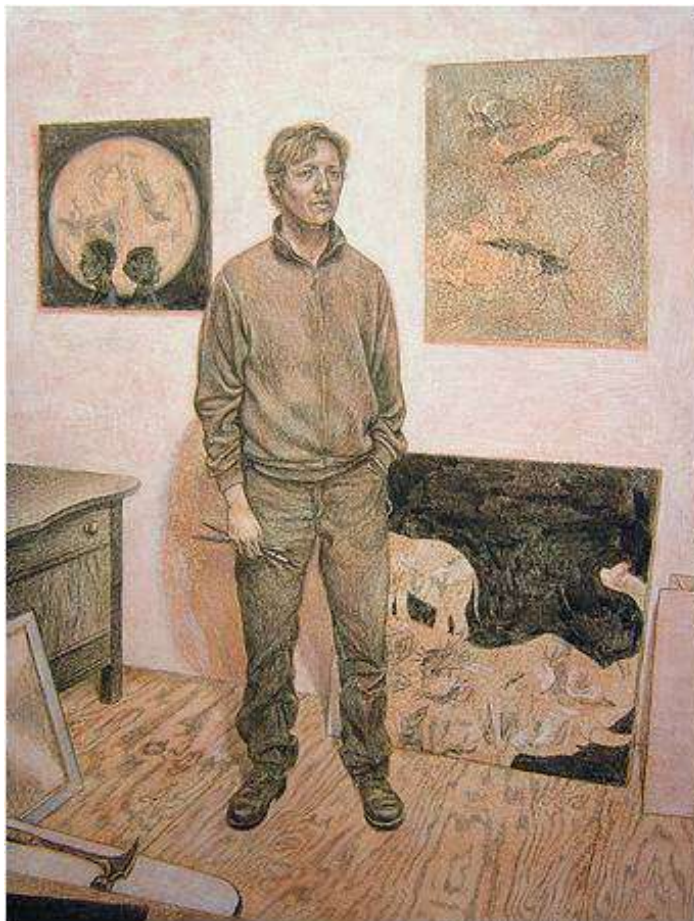
2. Os contornos são passados para uma folha de papel manteiga e riscados por trás com sanguínea para o desenho ser transferido para o suporte.
3. Depois de transferida para o painel, o artista reforça algumas linhas com tons de preto diluído em caseína.



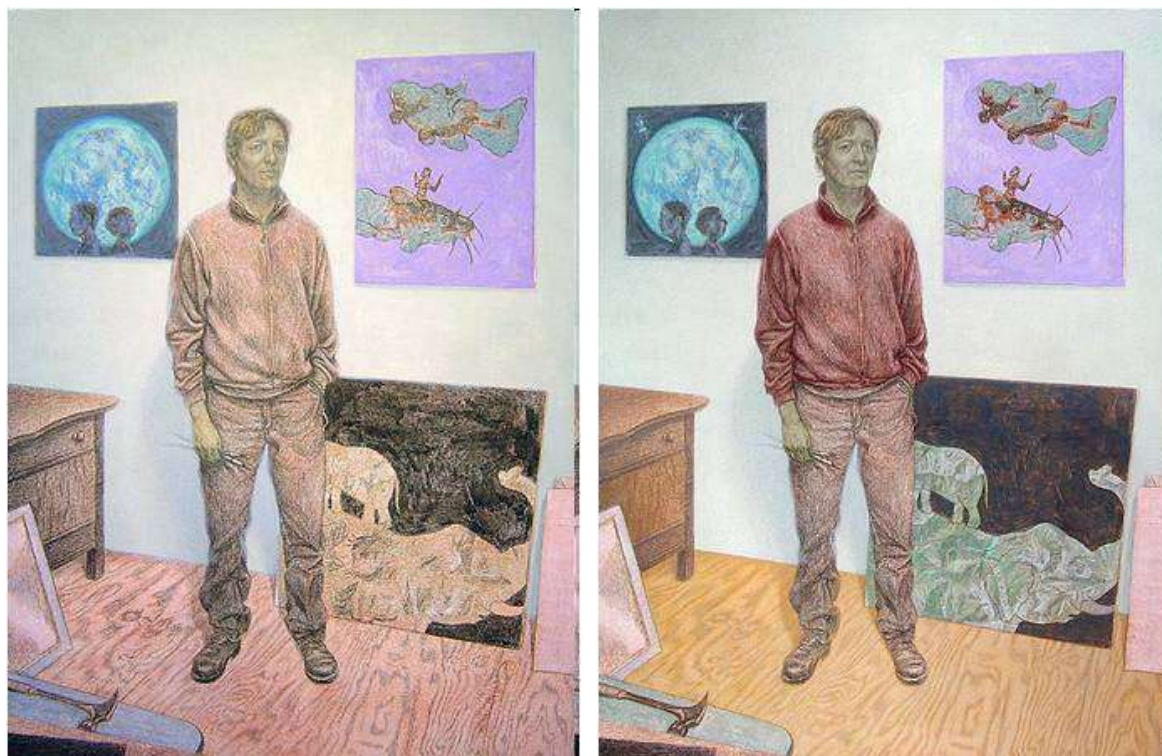
4. Trabalho de *underpainting* é feito em preto com caseína. O trabalho aqui é monocromático e o artista diz preferir a caseína ao nanquim por suas propriedades, pois é mais viscosa que o nanquim, o que dá mais controle e pode ser também retrabalhada. Deixa ainda a superfície muito fosca e absorvente, aceitando a têmpera a ovo facilmente. Apesar de a caseína não ser recomendada por escurecer com o tempo, o artista acha que nessa etapa ela não atrapalha o resultado final. Ele diz que Peter Hurd e muitos artistas americanos na década de 1940 e 1950 utilizavam caseína como *underpainting*.



5. Acima: trabalhos de Peter Hurd (1904-1984)

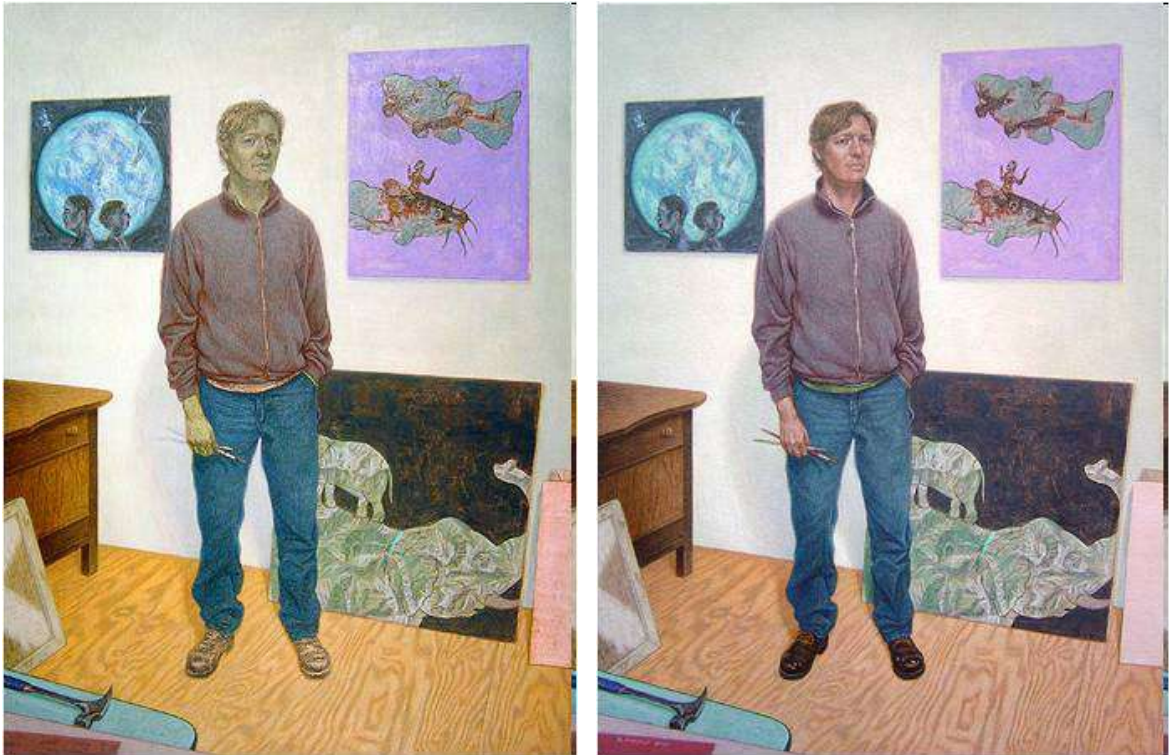


6. Muitas vezes o artista usa aguadas de vermelho veneza (ou algum outro tom quente) sobre o preto da *underpainting* para estabelecer um valor médio. Esta imagem mostra como o pintor entrou com novas camadas de caseína branca para iluminar a pintura, assim como mais negro de caseína para continuar com o modelado.



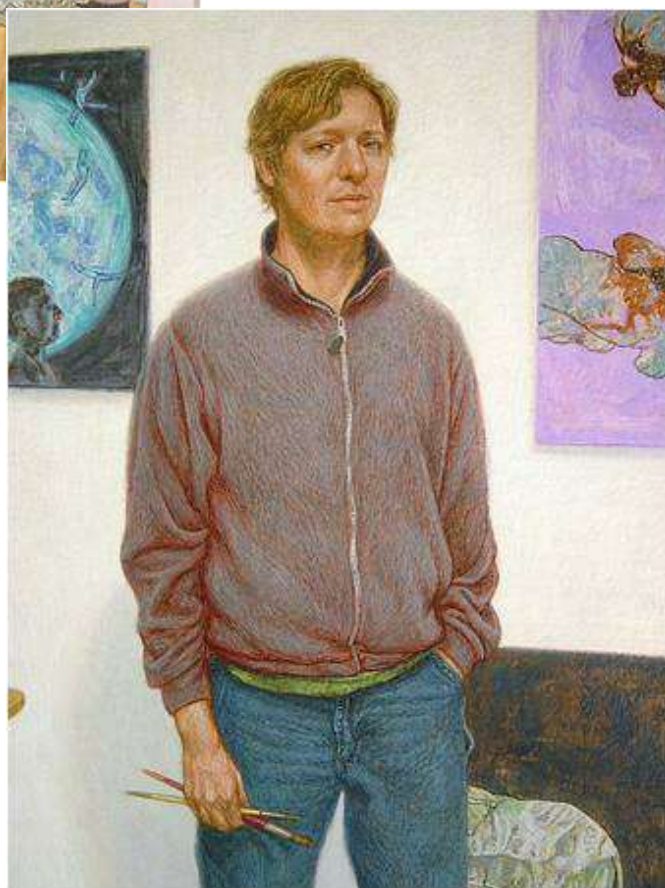
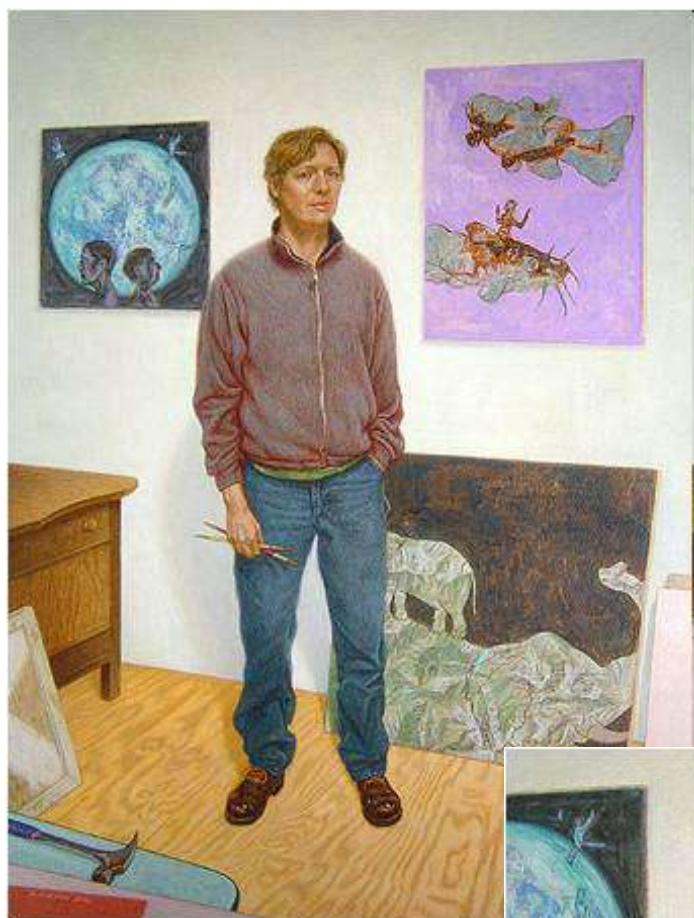
7. O autor continua com o *underpaint* e prolonga esse processo tão longe quanto possível. Antes de entrar com a parte cromática, ele diz preferir buscar definir o claro-escuro e a estrutura do trabalho da melhor forma. A imagem à esquerda mostra as primeiras camadas de cores transparentes locais, agora em têmpera a ovo. Ele coloca aguadas de terra verde na cabeça e nas mãos do retratado.

8. A imagem da direita mostra mais aguadas transparentes ou translúcidas. O *underpainting* ainda se mostra bem forte nessa fase. Posteriormente as camadas o cobrirão e tornarão a pintura toda mais opaca. Observe a cor que ele usou na jaqueta para proporcionar um vibrante contraste com a cor cinza que virá sobre essa área.



9. Nessa etapa ele estabelece bom cores do jeans, camisa, jaqueta, etc trabalhando primeiramente no fundo da composição e depois nos primeiros planos.

10. Depois de estabelecer todas as cores básicas locais na pintura, o artista demorou um bom tempo para refinar suas interrelações.





11. Nesses detalhes do trabalho concluído podemos observar que o pintor trabalha primeiro com cores mais escuras e transparentes e depois entra com as opacidades e cores mais claras.

Bibliografia

MAYER, Ralph. Manual do Artista. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOTTA, Edson. Iniciação à Pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1976

NERY, Aurélio Cardoso. Cozinha da Pintura. Apostila de setembro de 1994.

Anotações pessoais da autora

WEB: links especificados no decorrer do texto.

Esse documento é de uso exclusivo do Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes, UFRJ e seu conteúdo não pode ser reproduzido sem autorização da autora.

Quarta Capa: Andrew Wyeth (1917-2009)
Christina's World, 1948 (detalhe)
tempera on panel
Collection of the Museum of Modern Art



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
Escola de Belas Artes
Graduação em Pintura

prof Martha Werneck
2010