



OL4a

27154/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**ARQUEOLOGIA DO FAZER:  
UMA TRAJETÓRIA E O USO TECNO-EXPRESSIVO  
DOS PIGMENTOS NA FATURA DA TÊMPERA**

**DARLI REINALDA PINTO DE OLIVEIRA**

CAMPINAS

1995

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**ARQUEOLOGIA DO FAZER:  
UMA TRAJETÓRIA E O USO TECNO-EXPRESSIVO  
DOS PIGMENTOS NA FATURA DA TÊMPERA**

DARLI REINALDA PINTO DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado  
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como  
requisito parcial para a obtenção do Grau de  
Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. José  
Roberto Teixeira Leite.

CAMPINAS  
1995

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Darli Reinalda  
Pinto de Oliveira

e aprovada pela Comissão Julgadora em

29 / 02 / 96

José Roberto Teixeira Leite  
Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite



UNIDADE BC  
N.º CHAMADA:  
T | UNICAMP  
1 | DL 4 a  
V. Er.  
TOMBO BC/27154  
PROC. 667/96  
C  D   
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 29/03/96  
N.º CPD 011.000.86163.2

Oliveira, Darli Reinalda Pinto

Arqueologia do Fazer: Uma Trajetória e o uso Tecno - Expressivo dos Pigmentos na Fatura da Têmpera.

Darli Reinalda Pinto de Oliveira - Uberlândia. 1996. 157 f.

Orientador. José Roberto Teixeira Leite.

Tese (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Departamento de Artes

1. Aspectos Historiográficos. 2. Pesquisa & Arte. 3. Fazer Artístico.

**BANCA EXAMINADORA**

PROF. DR.

*Murphy*

PROF. DR.

*proff. Roberto Tishler (orientador)*

PROF. DR.

*Stylio Jounes de Foz Landos*

PROF. DR.

PROF. DR.

CAMPINAS, *29* DE *Fevereiro* DE 1996.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao orientador Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite que com suas sábias palavras sempre me estimulou no decorrer deste projeto.

Ao Prof. Azit Choudhuri do Departamento de Geociências da UNICAMP

Ao Prof. Adriano do Departamento de Geografia da UFU.

À Prof. Dra. Haydée Dourado, pela amizade.

Ao Dorneles, companheiro, pelo afeto, compreensão e força em todos os sentidos.

Aos meus filhos Terêncio, Ticiano, Jordano pelo carinho recebido.

À Lúcia, grande colaboradora do lar pela responsabilidade e presença .

Aos amigos João Francisco Duarte Júnior e Mary Otsuka pela hospitalidade, em Campinas.

Aos amigos e familiares que tanto acreditaram no meu trabalho e especialmente ao colega e artista plástico Edmar de Almeida.

Aos colegas, professores e funcionários do Departamento de Artes Plásticas da UFU.

À Wanda Lúcia M. Sampaio, pela revisão ortográfica.

A Vera Lúcia Pereira, pelo apoio técnico da informática.

Ao Carlos Magno e Ricardo Barbosa, da Copycenter pela editoração gráfica.

Ao Laborfoto pelo cuidado com as fotografias.

Ao Daniel e Marcelo Babinski, pela assistência fotográfica.

Ao Leonardo, Thomáz M. Harrel e Máгда Caparelli pelo auxílio nas traduções de línguas estrangeiras.

Ao Wilson Naves, cunhado e químico, que muito me orientou nas soluções dos métodos e materiais.

Para o meu pai e Ronaldo irmão querido, em memória. Para minha mãe e Marly, pelos momentos de saudades que eternamente vamos sentir.

## RESUMO

O tema da dissertação tem como objetivo desenvolver uma **Arqueologia do Fazer Artístico** a partir do estudo de uma técnica pictórica, que deu origem às primeiras pinturas rupestres nos primórdios da civilização, a do **Homo Sapiens**, representando a trajetória dos pigmentos como fonte de natureza cromática e como meio expressivo.

Essa abordagem se concentra na investigação dos métodos e dos processos envolvidos na **Fatura da Têmpera**, utilizando diferentes suportes como papel artesanal, madeira, tela, lona, tecidos e outros, fazendo da Têmpera um exercício de criatividade e de meta-linguagem.

A pesquisa, irá possibilitar a criação de uma sintaxe verbal e não-verbal, através da materialização de um produto artístico, criado na alquimia do **Fazer Artístico**. Representa, sobretudo, um momento de reflexão do próprio FAZER e um aprofundamento do pensamento estético-plástico-visual.

O fato de resgatar uma técnica milenar não visa repetir o que já foi feito, mas buscar a **diferença** e apresentar, enquanto produção, um conjunto de trabalhos realizados a partir de uma outra proposição metodológica no processo técnico da Têmpera.

Procuro estabelecer uma relação de afinidades da **pintura** com o **suporte**, buscando uma identidade corpórea, essência da matéria utilizada, construindo uma nova materialidade pictórica e ampliando o conceito de suporte, aqui, entendido como linguagem.

A origem deste projeto surgiu com a descoberta das minas naturais de pigmentos, terras coloridas, verdadeiras áreas pictóricas-poéticas - da região de Rio Acima - Nova Lima - Minas Gerais, e empregados "*in natura*" nas pinturas de Têmperas. Estes locais foram selecionados, por se tratarem de regiões privilegiadas em substâncias cromáticas, argilo minerais, destacando-se as terras queimadas - vermelhas - os tons ocres e os amarelos. Estas amostras foram processadas em laboratórios para a identificação de suas características mineralógicas como produção de conhecimento da natureza do material e de sua completa purificação artesanal para a pintura.

## SUMMARY

The theme of this dissertation has as its objective to develop "an Archeology of "artistic doing" beginning from the study of a pictorial technique which gave rise to the stone paintings at the dawn of civilization of *Homo Sapiens* - representing the development of pigments as a source of a natural chromatic means of expression. This method concentrates on the investigation of the methods and processes involved in the making of TEMPRA and by the use of various supports such as hand made paper, wood, cloth and other fabrics (no stones) making Tempera an exercise in creativity and metalanguage. The research will make possible the creation of a verbal and no-verbal sign-syntax through the materialization of an artistic product created through the alchemy of the artistic action. It represents above all, a moment of reflexion of the act of MAKING and a deepening of esthetic visual plastic thought. The revival of an ancient technique does not search for repetition but for "difference" and through a body of work, proposes a new methodology to the process of Temptra. I seek to establish a relationship between the affinities of painting with its support, searching a corporeal identity of the essence of the material used thereby constructing a new pictorial materiality and extending the concept of support, here assumed as *language*.

The origin of this project came about through the discovery of the mines of natural pigments, colored earth, and truly pictorial and poetic regions of the Rico Acima - Nova Lima - in the state of Minas Gerais and which were applied "*in natura*" on the Temptra paintings. These locations were chosen for being abundant in chromatic substances among which the red earth, ocre and yellow are most common. The samplings there gathered, were processed in the laboratory in order to identify their mineralogical characteristics as a means of cataloguing the nature of the materials and for their complete purification for applications in painting.

# ÍNDICE

## INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO I -

<b>I. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS DA TÊMPERA</b>	<b>16</b>
<b>1. "HOMO - SAPIENS" - IMAGINÁRIO COLORIDO</b>	<b>16</b>
A NATUREZA DA COR	20
A INVENÇÃO DA TINTA	22
<b>2. A TÊMPERA E SUA TRAJETÓRIA - HERANÇA PALEOLÍTICA</b>	<b>25</b>
ARTE PARIETAL	30
COR EM ALGUMAS CAVERNAS BRASILEIRAS.	31
<b>3. NAS TRILHAS DA TÊMPERA A OVO</b>	<b>36</b>
PINTURA MURAL - PINTURA TUMULARES	39
<b>4. RUMO AO MEDIEVAL - ARTE CRISTÃ</b>	<b>46</b>
ILUMINURAS	
TÊMPERA SOBRE PAPIROS E PERGAMINHOS	46
BIZÂNCIO - TÊMPERA SOBRE MADEIRA	53
ICONES	54
ORIGEM E CARACTERÍSTICAS	55
ESCOLAS ITALIANAS - SIENA E FLORENÇA	62
<b>5. TÊMPERA CONTEMPORÂNEA</b>	<b>72</b>
A REVOLUÇÃO DAS CORES.	72
TÊMPERA ACRÍLICA.	75
RESINAS SINTÉTICAS	76

## CAPÍTULO II

<b>II PESQUISA</b>	<b>80</b>
<b>1. "HOMO - FABER"</b>	
CONTEXTUALIZAÇÃO - MATÉRIA E MATERIALIDADE	82
<b>2. TOPOGRAFIA POÉTICA</b>	<b>85</b>
PESQUISA DE CAMPO	85
CATALOGAÇÃO DAS AMOSTRAS	85
ANÁLISES MINERALÓGICAS	88
CARACTERIZAÇÃO FÍSICA	88
IDENTIFICAÇÃO DE TIPOS ROCHOSOS	89
TABELA CROMÁTICA	92
MOAGEM - GRANULOMETRIA	96
FLUORESCÊNCIA DE RAIOS X	98
DECANTAÇÃO	98
<b>3. PIGMENTOS</b>	<b>99</b>
CLASSIFICAÇÃO	99
A COR DO PIGMENTO	101

## CAPÍTULO III

<b>III. ARQUEOLOGIA DO FAZER ARTÍSTICO -</b>	<b>106</b>
<b>"HOMO - LUDENS "</b>	
<b>1. O SIGNO ESTÉTICO</b>	
PINTURAS	108
OS SUPORTES	110
PENSAMENTO OPERACIONAL	113

<b>2 - TÊMPERA A GOMA ARÁBICA</b>	116
FÓRMULA BÁSICA	117
SOLVENTE	118
PREPARAÇÃO DA TINTA	119
<b>3 - NOVOS PARADIGMAS POÉTICOS VISUAIS</b>	121
TÊMPERAS SOBRE PAPEL ARTESANAL	121
NOVAS GRAFIAS	121
ILUMINURAS PÓS MODERNAS	125
TÊMPERA SOBRE MADEIRA	127
HEMATITA	127
TÊMPERA A OVO	129
DEUSA <i>NUT</i>	129
IMPERMEABILIZAÇÃO	130
TÊMPERA ACRÍLICA	132
SIGNOS ECOLÓGICOS	132
TÊMPERAS SOBRE LONA	134
MEMÓRIA DO TEMPO	134
PERGAMINHOS	139
<b>PESQUISA &amp; ARTE - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	143
<b>ILUSTRAÇÕES</b>	148
<b>ANEXOS</b>	152
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	153

“ Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo, ele precisa também tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, recursos, formas e convenções que a natureza - esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte”.

Ernest Ficher, 1971, p,14.

## INTRODUÇÃO

“A arte não se produz no vazio.  
Nenhum artista é independente de predecessores e modelos.  
Na realidade, a história mais do que simples sucessão de estados reais,  
é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado  
é também um ocupar-se com o presente.  
O passado não é apenas uma lembrança, mas sobrevivência como  
realidade inscrita no presente.”

Júlio Plaza, 1987, p. 2.

Este estudo representa um momento de reflexão, fundamentado no **Fazer Artístico** e um aprofundamento do trabalho plástico, que envolve diferentes processos de elaboração da técnica de Têmpera, o que me permite a construção de uma linguagem visual.

Tive como objetivo estudar aspectos práticos e teóricos desta técnica pictórica, da trajetória dos pigmentos desde a sua origem na arte rupestre, como também desenvolver uma poética de um fazer artístico.

A opção pelo tema tem bases em experimentações que envolvem a utilização de pigmentos naturais retirados do solo e empregados “*in natura*”, através do processo de pintura à Têmpera. A partir da realização de trabalhos artísticos com terras naturais e outros pigmentos, baseados nos princípios de uma **técnica milenar**, procurei uma relação com os **primeiros registros gráficos** do homem, as primeiras pinturas da arte rupestre. Essas inscrições revelaram ser verdadeiros achados arqueológicos \ gráficos que instauraram um inovador código visual, demonstrando o nascimento de uma nova era - a do “*homo-sapiens*” - e do poder mágico que essas imagens exerceram e ainda exercem sobre as pessoas pela monumentalidade e expressividade de suas pinturas policromadas.

Partindo então do pigmento e da cor, esta experiência ultrapassa a utilização de terras naturais, ou seja, seu uso, juntamente com outros pigmentos, permite uma liberdade de escala e um comprovar de utilização simultânea com outros produtos industrializados, não reduzindo o campo cromático da pintura a só um

estudo sistemático das terras, mas, principalmente, possibilita abrir espaço para novas descobertas ocasionais dentro do próprio fazer.

O fato de procurar uma pintura de origem milenar, não visa caracterizar uma repetição do que já foi feito e historicamente legitimado, mas buscar uma linguagem dentro de um fazer singular, onde o tema possa ultrapassar os limites impostos pelos dogmas da têmpera clássica. Propõe também, uma outra metodologia na sua fatura, procurando no fazer artístico e na pesquisa com os pigmentos, uma integração dessa práxis. Isso possibilita articular, inúmeras relações materiais e alternativas na pintura, não se restringindo somente, a uma representação de uma técnica tradicional.

Não viso, portanto, ressuscitar um passado para realizar um trabalho presente, mas, a partir de um passado, recriar e reconstruir um presente, partindo de uma afinidade operativa de princípios materiais \ tecno \ artísticos e pictóricos. Ao pretender realizar um aprofundamento de questões desta natureza, foi necessário estabelecer algumas metas e direcionamentos, pois a extensão do assunto e a complexidade de se aliar pesquisa\ arte\ educação , por si só daria uma polêmica e pertinente dissertação de mestrado.

Não predendo, e nem seria factível no âmbito desta dissertação, traçar uma história da arte ou da fabricação de tintas. Desenho aqui apenas um panorama, destacando alguns momentos importantes da trajetória do artista para discuti-los com relação à fatura da têmpera para contextualizar esta pesquisa.

Assim sendo, procuro na reflexão do fazer, um discurso poético da têmpera, usando da própria têmpera, da linguagem , para falar da arte da não linguagem, o verbal fundamentando o não-verbal, criar o signo do signo. Procuro estabelecer relações simbólicas do signo estético com o semiológico, linguístico, uma leitura semiótica da obra artística, enfim, estimular um exercício dialético de meta - linguagem, de um meta - fazer - arte, onde a poética visual seja a tradução das essências, da revelação das memórias - individuais - coletivas - históricas, do tempo, da ação e da fatura do próprio fazer.

A necessidade intrínseca do ser humano de buscar a forma, desde as civilizações mais antigas, é, para o artista, aquilo que Heidegger reconhece

como sendo a essência mesma do ser, ou seja, colocar na obra, a "Verdade do Ente".<sup>1</sup>

Para muitos Gregos, a "História não passava de um aspecto do processo cósmico, condicionado pela lei do vir-a-ser."<sup>2</sup>

Partindo dessa concepção histórica grega da vida, da arte, vejo o devir, como uma possibilidade para o artista de construir e desconstruir fórmulas, buscar "outros" processos, através de uma análise reflexiva da própria obra. Essa idéia de rever fórmulas técnicas, dando -lhe uma outra interpretação, é aqui abordada, acreditando -se em outras formas de trabalho, em outros caminhos e direcionamentos dentro do próprio "fazer".

Apoiada em algumas idéias de pensadores, filósofos e artistas, pude refletir o passado, o momento presente, o moderno, o pós - moderno e tentar compreender qual modos de inserção do indivíduo no contexto social. O estar no mundo, aqui - agora - no espaço - tempo - presente, ou mesmo, recorrer a forma de pensar de Ortega, onde ele coloca em um de seus ensaios, "que viver é precisamente a necessidade inexorável de tomar determinações, *ingressar num destino exclusivo*, aceitá-lo, isto é, de resolver a ser este destino".<sup>3</sup>

Diante de tais questões, esta opção de pesquisa é um desafio dentro de uma realidade vivida de uma busca pessoal, onde o pretendido não se restringe apenas à narrativa técnica da têmpera ou à repetição de fórmulas, mas, muito mais do que isso, significa a oportunidade de poder refletir o presente do ponto de vista do próprio trabalho.

O estudo da semiótica, vinculada à práxis artística, possibilitou - me uma análise mais aprofundada dos processos interpretativos das várias etapas de criação de um trabalho artístico, estabelecendo a partir da distinção entre estética e poética, uma reflexão sobre a obra de arte e seu projeto formativo que tenta responder as questões: como uma obra de arte é feita e o que é uma obra de arte?

A orientação do pensamento estético pelo prisma da semiótica permitiu-me um alargamento de questões, criando categorias de análises, ampliando a minha compreensão do universo \ pessoal\ cultural \ imagético e de uma visão mais

<sup>1</sup> Heidegger in Read, Herbert. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 197, p.83.

<sup>2</sup> Eliade, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 120.

<sup>3</sup> Ortega y Gasset in Read, Herbert. *As origens da Forma na Arte*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1981, p.186.

crítica da arte, da sua fatura, das qualidades sensíveis e dos aspectos inteligíveis de uma obra de arte.

O **primeiro capítulo** tem como objetivo apresentar um panorama da pintura à Têmpera, não de um ponto de vista linear, mas recortando alguns momentos históricos em temas definidos, com início em princípios técnicos originários na pré-história, como origem da primeira tinta, e também, levantar, através das civilizações antigas, alguns exemplares ilustrativos das têmperas clássicas até os novos conceitos de técnicas contemporâneas.

A história das artes visuais, contada através da história das técnicas empregadas, é um testemunho do desenvolvimento tecnológico do homem e demonstra o caráter investigativo de novos padrões dentro do fazer artístico na atualidade, com uma linguagem em constante reformulação, com o advento das novas tecnologias.

Citando alguns exemplos da **revolução dos suportes**, das paredes das cavernas à memória em bits, aos projetos de realidade virtual e às novas possibilidades de redes como a Internet, não temos hoje sequer a condição de deixar de perceber a influência destes fatores que, sem dúvida, estão revolucionando a percepção cotidiana do homem contemporâneo.

Esses fatores se impõem pela mídia e se refletem em nossos comportamentos. Há que se compreender que da "pedra ao píxel",<sup>4</sup> o homem passou por inúmeras fases de indagação de seu universo e sempre procurou **registrar em memória** os resultados de suas conquistas - da memória gravada em pedra à memória computadorizada. "A memória é a história dos povos".<sup>5</sup>

É incontestável hoje, a revolução das novas tecnologias, mesmo que a humanidade tenha que viver o paradoxo da coexistência da barbárie e do progresso.

O **segundo capítulo** é o relato da pesquisa com as terras naturais e da minha trajetória como artista e educadora, no caminho da pesquisa dos materiais e do inter-relacionamento com a natureza; da busca e da troca. Momento de elaboração da idéia, de levantamento das fontes e do encontro com a matéria.

---

<sup>4</sup> Plaza, Júlio. *As Imagens de Geração Digital*. Texto de conclusão da tese de Livre Docência apresentada na ECA - USP, SP, 1991. p.1.

<sup>5</sup> Dourado, Haydée. *O Gesto, o Canto e o Riso: História Viva na Memória*. ECA, USP, 1990, p. 27. \* Conceito do historiador Marc Ferro, para a tese de doutorado de Dourado, Haydée.

O estudo com as terras naturais compreende várias fases, da coleta dos pigmentos; ao conhecimento da natureza do material através de análises de identificação mineralógica. Este material, posteriormente preparado e purificado se adequa perfeitamente para a pintura.

O **terceiro capítulo** corresponde a uma reflexão do **Fazer Artístico** a partir do emprego desses materiais - pigmentos naturais e outros - dentro de um fazer arqueológico. Acredito que, através da pesquisa, da produção do conhecimento e da arte, o homem possa se elevar a um estado de ser íntegro, total e mais feliz, podendo compreender melhor o mundo e a sua realidade. O fato de **produzir arte** auxilia não só o homem a suportar a realidade, mas a transformá-la e transcendê-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade e para sua própria existência.

Durante a realização deste projeto, duas questões se interpunham de uma forma decisiva, ou seja, procurar fazer e pensar a arte dentro de um contexto histórico cultural e social, onde a minha vivência refletisse a captação de um momento. Num espaço \ tempo presente, de troca, de relações intercambiáveis, do imaginado confundindo-se com o vivido - o materializado - da transformação de matéria em fonte de expressão de um fazer artístico socializante. As terras de Minas sempre me seduziram pelas suas cores, possibilitando - me relacionar com a natureza em uma troca não predatória, mas com a estética de um olhar artístico na construção de uma forma plástica, de novos significados e simbolizações.

Uma reflexão do fazer e um fazer da reflexão. Para o artista\ educador\ pesquisador muitas são as questões que se apresentam. Tudo aflora como uma situação de confronto, pois a definição de um método - científico racional - que se coloca na base de um trabalho acadêmico e dentro deste parâmetro o indivíduo tem que se enquadrar para a realização de suas propostas. Um artista não apresenta uma dissertação teórica simplesmente, mas também a criação de um conjunto de obras, que é o resultado estético da práxis da pesquisa artística.

# CAPÍTULO I

## ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS DA TÊMPERA

### 1 - “*HOMO - SAPIENS*” - IMAGINÁRIO COLORIDO

A arte é uma produção; logo supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. Thecné chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.”

Alfredo Bosi, 1985, p.13.

Este capítulo será dedicado ao nascimento da arte, da **experiência histórica da criação artística**, da relação do homem com o seu meio, na feitura de seus equipamentos, visando as questões tecno-expressivas e as soluções por ele encontradas para os desafios, tendo como fio condutor a pintura.

Não predendo, e nem seria factível no âmbito desta dissertação, traçar uma história da arte ou da fabricação de tintas. Desenho aqui apenas um panorama, destacando alguns momentos importantes da trajetória do artista para discuti-los com relação à fatura da têmpera para contextualizar nesta pesquisa.

Perceberemos que, desde o aparecimento do “*homo-sapiens*”, durante o paleolítico superior e com ele o florescer da arte dos períodos aurignacianos e magdalenianos, a cor já se fazia presente em seu meio, pela utilização das terras naturais, como comprovam os estudos arqueológicos. Esses povos buscavam a eficiência da cor e acreditavam em sua função. A cor foi testada pelo homem da caverna, buscando dar vida aos seus mortos, pelo uso do vermelho e já percebendo a força e a magia exercida pela cor. O vermelho era bastante usado

pelos povos “primitivos” e “como essa é a cor do sangue, com ela se recobriam os cadáveres, pensando-se assim dar-lhes vida.”<sup>6</sup>

Reafirmando a utilização da cor, nos primórdios da civilização, recorreremos ao exemplo dado pelo Professor Pietro Bardi :

“O homem não fazia mais que moer e empastar de vermelho e ocre para pintar de vermelho a fronte dos mortos. O vermelho era sangue, continuava o sangue. Muitas vezes os pesquisadores encontraram crânios milenares pintados de vermelho. Os mortos eram pintados de vermelho. (...) De resto, parece provável, à luz da análise química de certos documentos pictóricos da mais antiga pré história, que o vermelho do sangue humano, foi a primeira cor usada. Mas, calcando a mão sobre ervas, o primeiro homem terá percebido que a mão se tingia de verde.”<sup>7</sup>

Por alguma razão, o homem ritualizava o seu uso e quando misturava a terra e desenhava conseguia perpetuar uma “magia” até então desconhecida pelos povos antecessores.

O presente estudo inicia-se pela pintura à **Têmpera**, envolvendo princípios técnicos originários na pré-história, período em que o homem descobre a importância da representação gráfica para as suas vidas, imprimindo seus gestos nas paredes das cavernas. Um novo ciclo se inicia na história da humanidade mediante a invenção da tinta, revelando através de seus registros visuais seus modos de vida e de seu habitat. Denomino de **Têmpera Paleolítica** esta práxis artística demonstrada pela utilização de resina vegetal e colas como meio aglutinante e os pigmentos naturais, marcando o descobrimento das tintas como veículo de expressão e de uma nova linguagem. Esses registros trouxeram contribuições de caráter narrativo, contando a história do homem do período caçador e já comprovando a eficiência da primeira **Têmpera** inventada.

“Os conceitos que os homens da idade da pedra associam as pinturas rupestres são logicamente consistentes, como toda a sua cosmologia, mas para o homem moderno as premissas básicas de sua filosofia são difíceis de entender. O homem pré-histórico tentou compreender seu meio

---

<sup>6</sup> Manduit, J. A. *Quarenta Mil Anos de Arte Moderna*. Belo Horizonte, Itatiaia Ltda, 1964.p.89.

<sup>7</sup> Bardi, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*. São Paulo, Melhoramentos, 1993, p.18.

analogicamente, em parábolas, e integrar-se, na vida que o rodeava, pela execução de ações simbólicas”.<sup>8</sup>

Isto nos faz refletir sobre os processos empregados na pintura paleolítica, das significações “mágicas” da sua estética e o impacto visual destas imagens, inimitáveis obras de arte.

O arqueólogo Gordon Childe explica que “Nossa espécie, o homem no sentido mais amplo, conseguiu sobreviver e multiplicar-se principalmente pelo aperfeiçoamento de seu equipamento”<sup>9</sup> e que a arte enriqueceu a cultura espiritual do paleolítico superior.

“Os artistas de hoje admiram a beleza dos entalhes e desenhos das cavernas francesas. Mesmo que tenham sido executados com finalidade mágica prosaicamente utilitária, isso não privou o artista da satisfação estética de tornar belo seu desenho.(...) A música, bem como a arte gráfica, deve ter sido de importância para a magia madaleniana, pois flautas e apitos de ossos foram encontrados nas cavernas.”<sup>10</sup>

A importância da evolução dos equipamentos e as descobertas dos materiais revelam que estas sociedades do paleolítico superior já ornavam seus rituais e os seus mortos eram enterrados juntamente com alimentos, ferramentas e adornos.

Fica comprovado neste período o conhecimento da cor. A utilização de terras como primeiro pigmento de substância corante, revelado através das pinturas nas paredes das cavernas, documenta a época do homem gravetense e de seus descendentes madalenianos.

A história das artes visuais contada através da história das técnicas empregadas, é o testemunho do desenvolvimento tecnológico do homem. A história da arte possibilita-nos identificar, a partir dos motivos artísticos, o que uma cultura transmite a outra, estabelecem-se elos de ligação dos “povos primitivos” de todas as épocas, criando interconexões no tempo e no espaço até a evolução do homem contemporâneo. As contribuições das “culturas primitivas” de povos e de épocas distintas fazem um percurso na história das técnicas e dos estilos

<sup>8</sup> Lommel, Andreas.. *A Arte Pré Histórica e Primitiva*. Col. O Mundo da Arte vol. I, Expressão e Cultura, 1978, p.17.

<sup>9</sup> Childe, V. Gordon. *O Que Aconteceu na História*. Rio de Janeiro, Zahar, 1966, p.14.

<sup>10</sup> Op. cit. p. 45.

ornamentais, influenciando as mentalidades de outros povos do planeta, e a coexistência dos mesmos motivos em povos tão distantes foram objetos de estudos de historiadores intrigados por estas coincidências históricas.

Todas estas manifestações artísticas, analisadas a partir dos materiais e das técnicas utilizadas, representam para a história do pensamento visual do homem um desvendar do comportamento do "homem primitivo", de suas relações sociais e da importância do meio ambiente no contexto de suas vidas, denunciando os seus estágios de desenvolvimento intelectual e artístico.

Registros históricos nos revelam que o homem, no final da Idade da Pedra, manifestava-se de forma diferente, aprimorando novas técnicas de pinturas, com vistas para a cerâmica e grandes superfícies de paredes. Durante milhares de anos, pouco foi acrescentado às descobertas iniciais da fabricação de tintas. Na Idade do Bronze, a inovação na área da pintura se estendia pela Mesopotâmia, no Egito, Índia e na China.

"O novo metal possibilitou o aprimoramento artístico de todo tipo de formas utilitárias. Armas, adereços passaram a ser reproduzidos com grande riqueza de cores e acabamentos. Seja para o revestimento e a decoração dos grandes palácios, seja para o detalhe ornamental de um pequeno objeto, as tintas foram aprimoradas em qualidades, em variedade e em beleza."<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Telles, Carlos Queiróz. *A Indústria de Tintas no Brasil. Cem Anos de Cor e História*, São Paulo, 1989, p.10.

## A NATUREZA DA COR

“Da natureza duma cor amarela que é chamada ocra”.

“Amarelo é uma cor natural que se chama ocra. Esta cor encontra-se nas montanhas, entre veios como de enxôfre, junto com terra verde, ocra vermelha sinopita e outras espécies de cores.

Achei-a, um dia, guiado por Andrea Cennini meu pai, nas terras de Colle di Valdessa, nos confins da Comuna de Casole, no começo das Selvas da Comuna de Colle, acima de uma propriedade que se chama Dometeia. E chegando a uma pequena várzea, num barranco muito agreste, raspando com a enxada as paredes, eu vi veias de muitas cores: isto é ocra, sinopita vermelha clara e escura, azul e branco; o que achei o maior milagre do mundo, que branco possa ser de natureza terrosa; eu experimentei este branco e o achei gordo e não próprios para encarnados. Ainda, naquele lugar havia veias de cor preta. E todas aquelas cores apresentavam-se na terra como se apresentam riscos em vultos de homem ou mulher.

Voltando a cor da ocra, eu fui cavocando por trás e tudo em volta com o canivete; e podes acreditar que nunca encontrei cor de ocra mais bonita e perfeita. Não tão clara como amarelinho; um pouco mais escura; mas para as cabeleiras, para os trajes, como mais adiante te explicarei, nunca encontrei cor de ocra melhor.

A ocra tem dois matizes: clara e escura. Cada cor precisa de triagem, triagem em água clara, e muita triagem, para ser perfeita. E saiba que a ocra é uma cor básica (especialmente para trabalhos de afresco) que, como te explicarei, usa-se nos encarnados, nos trajes, nas montanhas coloridas e casarios, nas cabeleiras e em muitas outras coisas. E esta cor por sua natureza é gorda”.

Il Libro Dell'arte- Cap. XLV. Cenninno Cennini. 1370

Trad. Lina Bo Bardi. Cat.de Pinturas Manoel Fernandes.1980

Antes mesmo deste relato de Cenninno Cennini ser escrito, no seu importante e primeiro tratado de arte, datado de 1370, o homem já havia se manifestado através da cor da terra e, de maneira impressionante, registrado os seus gestos nas paredes das cavernas pré-históricas, monumentais grafismos, demonstrando a grande descoberta do Período Paleolítico.

“A sensação de perenidade da obra de arte deve ter iluminado a emoção do primeiro retratista do mundo, ao perceber que seu tosco perfil de um animal tinha luz, cor e existência própria, mesmo quando ele recuava para a escuridão da caverna. De uma forma alegre e inquietante, o homem descobriu que as cores sobrevivem ao seu criador.”<sup>1</sup>

A maneira dos homens do período paleolítico se expressarem, por meio de materiais disponíveis em seu entorno, merece ser ressaltada pela relação do homem com a natureza. A descoberta da tinta, através da mistura de uma terra com uma gordura ou resina, perdurou durante milhares de anos. É importante ressaltar que antes do homem do paleolítico superior ter inventado essa mistura que originou a tinta, não foi encontrado,

“vestígio algum de arte no paleolítico médio, salvo as cores que por vezes se encontram nos locais onde habitou o homem.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Telles, Carlos Queiróz., Op. Cit. p. 8.

<sup>2</sup> J. A. Manduit., Op.Cit. p. 86 . (O grifo em cores é de minha autoria.)

## INVENÇÃO DA TINTA

“O homem indica a conquista da cor ao iniciar a própria conquista da condição humana”.

Israel Pedrosa, 1982, p. 37.

Quando o homem do Paleolítico Superior desperta para a pintura misturando terras com gorduras, resinas e colas e pinta as paredes das cavernas, preocupando-se em guardar os restos de tintas em algum recipiente com uma tampa para proteger contra o endurecimento causado pela ação do ar, pode-se considerar o momento mágico da invenção da tinta.

“ As cores eram o preto, fornecido pelo carvão e o bióxido de manganês, o branco e o ocre vermelho, o qual dominava amplamente as outras cores. O ocre vermelho tinha matizes variados, indo do amarelo ao vermelho, e por vezes violeta. Era usado como lápis ou aplicado com a mão ou pincel.”<sup>3</sup>

A aplicação dessas tintas e a forma de prepará-las constitui também um aspecto curioso:

“Colhidas nas vizinhanças estas tonalidades eram cuidadosamente levadas para os locais de moradia; encontraram-se vários quilos delas na gruta das Rochas (Indre) e na de Eyzies (Dordonha). O homem consumia o ocre em grande quantidade, o qual era muito procurado. Constatou-se mesmo na região de Nortron (Dordonha), nas areias terciárias, os vestígios de uma verdadeira exploração.”<sup>4</sup>

Já havia naquela época a preocupação do “mago-artista” com a conservação da tinta preparada para evitar o ressecamento. Segundo o mesmo autor:

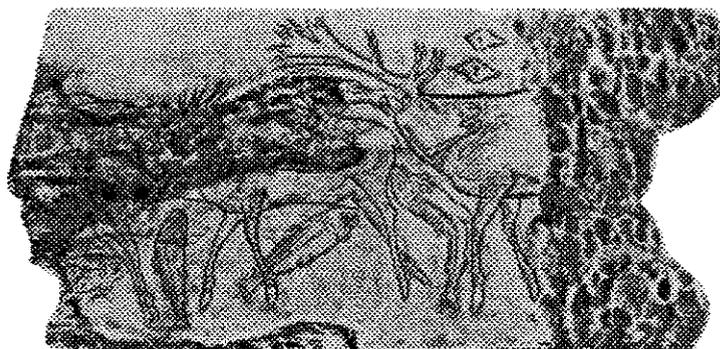
---

<sup>3</sup> Telles, Carlos Queiróz., Op. Cit. p. 8.

<sup>4</sup> Manduit, J. A. Op. Cit. 89.

(...) “as tintas eram às vezes conservadas em recipientes de osso, alguns dos quais, formados de ossos ocos tampados nas extremidades, ainda continham tintas. Mas, a maior parte desses recipientes devia ser constituída de pequenos sacos de pele, levava à cintura um dos últimos artistas boximanes morto pelos Boers no fim do século XIX, na África do Sul.”<sup>5</sup>

Na preparação da tinta, o pó era amassado com uma espátula e depois “misturado com tutano, gordura, até mesmo urina, como acontece ainda entre certos povos primitivos.”<sup>6</sup> Registra-se também que as cores não eram utilizadas somente na Arte Parietal, mas foram encontrados muitos objetos da Arte Móvel, realçados pelos traços coloridos. No entanto, esses pequenos objetos não tiveram a mesma sorte das grandes pinturas das cavernas, pois as condições de conservação eram diferentes e a cor desses pequenos objetos encontrados, enterrados no solo das grutas, desapareceu. Num exemplar proveniente de Gourdan, em Baixo Pirineus, “encontraram-se traços de cor de uma foca gravada em chifre de rena apresentava conjuntos muito regulares de pontos negros feitos a pincel, imitando as pintas da pele do animal.”<sup>7</sup> (ilust. 1)



---

<sup>5</sup> Op. Cit., p. 89.

<sup>6</sup> Op. Cit., p. 92.

<sup>7</sup> Op. Cit., p.17.

Pode-se constatar, dessa forma, que o homem daquela época conhecia as cores e as utilizava em seu meio por intermédio de uma tinta, materializando uma nova linguagem.

O fato de querer reproduzir o seu universo e da utilização de recursos cromáticos nos leva a pensar que essa ação, tem em si o germe de uma insipiente indústria química e que a observação leva esses homens a utilizarem matérias calcinadas para tingir de preto, o que revela uma elevação do nível técnico e já determina o grau de espírito científico. "Até hoje o preto usado pelos pintores é conseguido da mesma forma, pela calcinação de matérias orgânicas".<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Pedrosa, Israel. *Da cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda, co-editado, FENAME- MEC, 1982, p. 37.

## 2 - A TÊMPERA E SUA TRAJETÓRIA

### HERANÇA PALEOLÍTICA

Ao observar a etimologia da palavra Têmpera, pode-se constatar que ela tem origem no verbo latino *temperare*, que significa juntar ou misturar. Portanto, a têmpera resulta em múltiplas interpretações, transcendendo um simples conceito de técnica fechada, o que faz dela um exercício de pura criatividade.

A têmpera é uma das tintas mais antigas que o homem conhece, como nos revelam os autores da obra **Iniciação à Pintura**:

“A história da têmpera vem de longa data. Os pintores do Período Paleolítico teriam empregado, na feitura de suas tintas, colas vegetais ou cartilaginosas, como o fazemos ainda hoje, e os pigmentos usados teriam sido calcários e terras coloridas na região por eles habitada.”<sup>9</sup> ^ (ilust.2)



Como toda tinta, a têmpera é composta de dois elementos básicos: o pigmento e o aglutinante. O pigmento é responsável pela cor da tinta e o aglutinante é o

---

<sup>9</sup>Motta, Edson . Salgado, M. Luiza. *Iniciação à Pintura*. Op. Cit., p.14.

agente responsável pela liga, isto é, pela sua mistura. “A pintura a óleo em seus primórdios, também era conhecida como têmpera a óleo”,<sup>10</sup>. Mas é importante considerar que, segundo a atual nomenclatura

“a pintura a têmpera engloba em sua definição todos os processos de pintar cujo aglutinante seja solúvel em água, excetuando-se da aquarela, que difere da têmpera por seu aspecto ótico e sua transparência, constituindo por si só, um processo independente.”<sup>11</sup>

A história da têmpera nos relaciona vários tipos de fórmulas utilizadas em seu preparo e sua denominação depende de seus componentes: têmpera a cola, têmpera a ovo, têmpera a caseína, têmpera a albumina, têmpera acrílica. Nesses casos, usa-se os solventes de acordo com as fórmulas empregadas, podendo ser vinagre, água ou terebintina.

A grande diferença da pintura de aquarela e da têmpera está na utilização do branco, pois enquanto a aquarela consegue a transparência, fazendo do suporte branco do papel o seu recurso, a têmpera, ao contrário, conta com o branco em sua palheta e a sua característica opaca não depende da cor do fundo, podendo ser aplicada sobre qualquer cor.

Fazer uma retrospectiva da história da pintura à Têmpera é tentar buscar e resgatar do passado tudo o que já foi dito e documentado para começar a entender toda a complexidade que envolve este milenar e primeiro processo de pintar.

Procurarei mostrar a trajetória da arte da têmpera a partir dos textos mais antigos da Literatura Artística, fonte das primeiras narrativas deixadas pelos tratadistas e, portanto, de grande valor histórico. Esses textos constituem o acervo da memória escrita sobre a arte do “homem primitivo” e da Idade Média. São relatos fiéis dos processos de trabalhos, de suas técnicas, sem julgamentos de caráter estético, sendo importantes do ponto de vista cronológico, dos recursos, equipamentos e materiais empregados. Representam uma leitura do universo da época, vista pelos próprios artistas, colocando suas experiências de atelier, de filósofos, literatos e historiadores que participavam desse universo artístico.

---

<sup>10</sup> Op. Cit., p. 13.

<sup>11</sup> Op. Cit., p. 13.

Fazendo a cronologia destes tratados de arte, comprovamos que a arte, desde os tempos mais remotos, se fazia presente, sendo considerada, na antiguidade, elemento essencial no desenvolvimento das sociedades.

A arte é um dos elementos mais caracterizadores de uma cultura e, através da arqueologia artística, pode-se determinar os estágios de evolução do homem e de sua arte. Os textos mais antigos foram Tratados de História Geral, cujas abordagens eram de diferentes pontos de vista : ordem militar, geográfica, social e também esportiva, como exemplo, a obra **Histórias** do primeiro historiador Heródoto de Halicarnasso, um relato das Olimpíadas, em Olímpia, 467 a. C.

Há também a **Histórias Naturais** de Plínio, "o velho", que segundo alguns historiadores, morreu na destruição de Pompéia, 79 d.c, e a visão fenomenológica de Aristóteles, do seu método do geral para o particular, com verbetes enciclopédicos que abrange também Astronomia, Artes e História Natural.

Do mundo antigo, a história da pintura é contada através das cerâmicas e das pinturas murais das tumbas encontradas em escavações que até recentemente têm nos revelado importantes descobertas.

O Renascimento Carolíngio destaca-se como um período rico em copilação de textos, abordagens sobre o mundo Grego, arte da Encáustica, o Afresco, a **Têmpera** e os Mosaicos.

Um dos mais importantes e primeiros relatos do processo técnico da Têmpera encontra-se na obra do Monge Teófilo, do século XII, "*Diversarum Artium Schedula*" que nos ensina o processo de pintura a Têmpera, usando como aglutinante a cola vegetal.

" Se você quiser acelerar seu trabalho, tome a cola ou goma que escorre da cerejeira ou ameixeira e, cortando-a em pequenas porções, coloque-as num vaso de barro; ponha bastante água, depois coloque-o ao sol, ou então, sendo inverno, sobre um fogo bem brando, até que a goma se liquefaça. Misture suavemente numa vasilha, coe em pano fino, peneire as cores misturando-as com o líquido e pode aplicar a tinta."<sup>12</sup>

Monge Teófilo aborda também sobre os cuidados que se deve ter ao misturar determinados pigmentos, limitando-se a restringir a aplicação dos derivados de

---

<sup>12</sup> Op. Cit. p. 13.

chumbo, em têmpera à cola, mas não oferece nenhuma explicação dos motivos de suas conclusões.

“Todas as cores e suas combinações podem ser misturadas e aplicadas com esta cola diluída, à exceção do mímio\* ( óxido vermelho de chumbo), da cerusa, (carbonato de chumbo) e do carmim, que devem misturar e aplicar apenas com clara de ovo.”<sup>13</sup>

Pode-se concluir que os ensinamentos do Monge Teófilo e sua preocupação em não se misturar derivados de chumbo com cola foram comprovados posteriormente por outros pesquisadores. Essa têmpera descrita assemelha-se a têmpera à goma arábica e que será a base de minhas primeiras investigações no capítulo referente ao fazer artístico.

Os **veículos da têmpera** possuem características distintas pelo fato delas serem emulsões. Uma emulsão é uma mistura estável de um líquido aquoso e um gorduroso, ou de substâncias resinosas. O leite é por exemplo uma emulsão, a manteiga extraída dele se torna um ingrediente, porém é insolúvel em água. As emulsões da têmpera secam formando películas transparentes; a sua aparência láctea quando seca é causada pela refração e dispersão da luz, provenientes de incontáveis blocos metálicos de óleo que se formam. A maior parte de veículos e médiuns são emulsões. O ovo é considerado uma emulsão de grande valor pela suas propriedades que contêm uma solução rica; água de substância viscosa, albumina, um óleo insecável, chamado óleo de ovo e lecitina, um lipídio, substância gordurosa que é um dos mais eficientes estabilizantes e emulsores naturais. Portanto, a gema de ovo é um exemplo de veículo de uma tinta que contém, ao mesmo tempo, uma substância impermeável com uma substância de secagem rápida.

A albumina pertence a uma classe de proteínas que tem a propriedade de ser coagulada pelo calor. Ao se estender num condutor fino e exposto à luz do dia, torna-se um película adequadamente insolúvel, fina, dura e permanente.

Uma descrição feita pelo artista brasileiro Alfredo Volpi, ( 1896 - 1988 ), sobre a sua pintura, nos informa sobre a técnica de pintura à têmpera, por ele utilizada,

---

<sup>13</sup> Op. Cit. p.14 . \* As informações entre parênteses foram acrescentados por mim.

desde a preparação do suporte, até as camadas de tinta e a emulsão por ele empregada. A preocupação com a qualidade técnica era uma marca constante de seu trabalho e que constitui hoje, um importante acervo do grande mestre da pintura tradicional de têmpera. Até 8 camadas ele utilizava no preparo do suporte, também feito por ele, o que lhe dava um fundo homogêneo e acetinado pela substituição do gesso pelo carbonato de cálcio misturado com gelatina.

“Antigamente, os ingredientes eram outros: em lugar da gelatina uma cola feita de pele de coelho, importada de Paris, e gesso, ao invés do carbonato. Mas a cola já não se consegue obter - talvez nem a fabriquem - e o gesso anda de má qualidade: amarela logo. A dosagem é feita a olho, e a superfície resultante assegurará permanência a têmpera (o mesmo processo era utilizado na Idade Média sobre madeira), bem como o efeito translúcido que o pintor deseja obter”<sup>14</sup>

O solvente utilizado por Volpi era preparado com antecedência e todas as tardes, findo o trabalho, a emulsão vai para a geladeira. A sua fórmula é composta de ovo de galinha, água e um verniz especial a base de resina Damar. “Para uma parte de resina entram duas de terebintina. A solução resultante é juntada ao ovo e a água, usando a própria casca como medida, na proporção de uma, e duas partes.”<sup>15</sup> Volpi acrescentava ainda na emulsão, para lhe garantir a durabilidade, algumas gotas de essência - óleo de cravo. O artista utilizava também em suas pinturas alguns pigmentos castanhos da terra, em que ele fazia questão de prepará-los artesanalmente.

Sobre os veículos da têmpera podemos dizer que eles variam de acordo com a técnica empregada. Na obra de Volpi a descrição é típica da têmpera a ovo, mas os veículos da têmpera possuem características distintas por serem emulsões.

---

<sup>14</sup> Volpi, Alfredo in *Revista Arte*. Ano 2, N. 13, p.16, 1978.

<sup>15</sup> Op. Cit, p. 47.

## ARTE PARIETAL

“A pintura, de onde vem? vem da parede, vem da caverna, vem da magia, do ritual, da iniciação mágica do inconsciente ou do subconsciente. A pintura sempre esteve grudada na parede, a tela é uma invenção da Idade Média; os caras inventaram o produto, e inventaram o produto tela, daí ficou o afresco como técnica, meio sem ter para onde ir. Com o grafite é como se a gente pegasse o tempo e virasse do avesso. É como se a gente estivesse vivendo uma pré-história. A arte Rupestre tem uma ligação muito grande com o grafite, a gente até revelou isso descaradamente fazendo no começo, imagens de bizontes. No grupo eu falava muito de Lévi - Strauss, principalmente do conceito de Bricolage, que é um dos conceitos básicos do estruturalismo dele, que é a ordem que se dá pelo fato de você juntar fragmentos e que é muito presente nas obras de Paul Klee e, principalmente Jean Dubuffet, que foi o primeiro grande grafiteiro que influenciou os outros artistas de rua.”

Jaime Prades, in Célia Maria A. Ramos, 1995, p.p. 113.114.

O marco do nascimento da arte vem com a utilização da cor nas paredes das cavernas e a descoberta da arte rupestre franco-cantábrica vem apresentar dois aspectos diferentes, conforme nos apresenta J. A. Mauduit: o primeiro aspecto com os exemplares da Arte Móvel e o segundo da Arte Parietal. (Ilust.3)

A Arte Móvel é formada por objetos de pedra e osso encontrados nas escavações arqueológicas e a **Arte Parietal**



encontrada nas paredes das grutas.

Esta descoberta refletiu para a história da humanidade e marcou o descobrimento da primeira tinta. A mistura de um pigmento com um veículo aglutinante é ainda,

até os dias atuais, a fórmula básica que persiste, ainda que transformada pela química moderna e o uso de novas tecnologias.

“Nas cavernas pré-históricas as principais substâncias corantes eram o ocre amarelo, a manganita preta, o óxido de ferro vermelho e a cal branca. Pode parecer pouco, mas era tudo o que a humanidade precisava para registrar seus primeiros passos: o amarelo, o preto, o branco e o vermelho. As substâncias primárias misturadas a um pouco de sebo ou resina vegetal, foram o bastante para execução de pinturas rupestres que ainda hoje brilham com inapagado vigor.”<sup>1</sup>

## **COR EM ALGUMAS CAVERNAS BRASILEIRAS**

É interessante notar que essa forma de expressão - o grafismo - desde os tempos de Altamira e Lascaux, até as urbes capitalistas, tem nos surpreendido pela ousadia de suas mensagens e pelos processos inter-semióticos do recriar e\ou re-formar as linguagens. Fomos surpreendidos, desde a década de 60, com o retorno do mais antigo registro de linguagem - O Grafite. Nesse retorno, alguns artistas retomam alguns princípios básicos de mistura de tintas que, preparadas artesanalmente, se assemelha a uma têmpera caseira de pigmentos industriais com cola, o que lhe acrescenta durabilidade contra as intempéries, principalmente por serem produzidos nos muros.

Conhecemos pouco da nossa pré-história e desconhecemos quase completamente a arte dos grafismos rupestres do Brasil. Por isto, tentarei, mesmo de uma forma breve, buscar a origem da nossa pintura na arte das cavernas que, com certeza, constitui um patrimônio nacional correndo o risco de desfigurar-se por razões diversas. Julguei necessário ressaltar alguns exemplos, a título de ilustração e também de levantar algumas questões sobre estudos arqueológicos no Brasil, citando alguns sítios em Minas Gerais, Piauí e Rio Grande do Norte, pela importância de seus estilos gráficos e cromáticos.

---

<sup>1</sup>Telles, Carlos Queiróz. Op.Cit, p.8.

Para pintar as paredes das cavernas, esse “homem primitivo” preparava uma mistura de cola, resinas com terras coloridas da região onde vivia, conseguindo uma têmpera, assim como outros grupos “primitivos” de várias partes do mundo. As pesquisas desenvolvidas em terras brasileiras têm nos surpreendido pela importância de suas descobertas arqueológicas. Esses estudos, iniciados no século passado, já contemplavam a arte rupestre do antigo “Homem de Lagoa Santa” em Minas Gerais. A arte das cavernas, encontrada em várias regiões do Brasil, era conhecida desde o século XVI, como atesta o “Diálogo das Grandezas do Brasil, atribuído a Ambrósio Feliciano Brandão.”<sup>2</sup>

A publicação do livro sobre arqueologia brasileira, pela empresa de produtos químicos Dow, ao completar 25 anos de atividades, em 1981, documentando os mais importantes sítios arqueológicos de várias regiões do país, merece destaque pela importância e seriedade com que o assunto foi tratado. Com o título “Heranças”, a obra é constituída de uma coletânea de textos, de diversos autores e estudiosos da arte rupestre brasileira.

Com a instalação da corte de D. João VI no Brasil, no século XIX, e a chegada de grupos naturalistas europeus, começaram os estudos de observação da fauna, da flora, das populações indígenas e de toda a natureza. Destacando-se a chegada do botânico e dinamarquês Peter William Lund, e dos estudiosos Saint Hilaire e Von Martius. Em 1834, Lund fixa residência na aldeia de Lagoa Santa, Minas Gerais, onde permanece até sua morte em 1880. Neste período,

“foram constantes os seus trabalhos, tendo pesquisado mais de 800 grutas na região, onde coletou ossos de animais fossilizados que ali foram conservados por milhares de anos. Nessa época, porém, a existência de uma humanidade tão antiga a ponto de ter coexistido com uma fauna extinta ainda não era aceita pelo público.”<sup>3</sup>

Outro importante registro, datado de 1834, dos primeiros vestígios da arte rupestre, encontra-se no livro “Viagem Pitoresca e História do Brasil”, do artista francês Jean Baptiste Debret, exímio desenhista da Missão Artística Francesa de 1816, nascido em 1768. Nesta obra há duas pranchas com desenhos feitos por ele, retratando as inscrições gravadas pelos “selvagens”, em um rochedo, nas

---

<sup>2</sup> Lins, Marcelo. *Heranças*. Op.Cit. p.15.

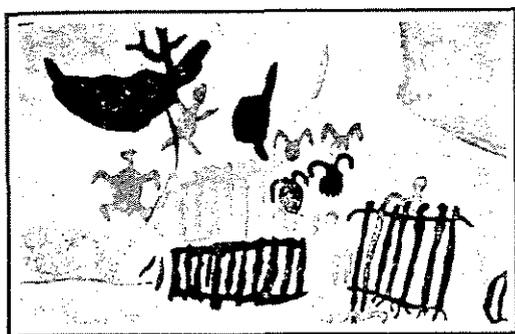
<sup>3</sup> Op. Cit. p.12.

do Anastábia. Descrevendo o local e as dificuldades do acesso às inscrições ele diz:

“Este monumento testemunha a propensão inata dos indígenas pelas belas artes, acha-se a pequena distância das margens do Rio Iapurá, na província do Pará, habitada por selvagens cujos adornos de plumas, de grande perfeição, são realmente admiráveis.”<sup>4</sup>

As pesquisas arqueológicas no Brasil estenderam-se por mais de quinze estados. No período de 1971 a 1976, a ilustre cientista, Dra. Annette L. Emperaire, de nacionalidade francesa, desenvolveu pesquisas nos estados do Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Minas Gerais. Descrevendo a região de Lagoa Santa e de Montalvânia, no norte do estado de Minas Gerais, regiões ricas de um passado arqueológico, documentado por essa equipe, foram recensadas mais de 70 estações. O aspecto que mais nos interessa desses sítios arqueológicos é a sua pintura e as cores predominantes. Sobre isto é declarado que são:

“...realizadas com corantes minerais, e apresentam grande gama de ocre, indo do claro ao marrom escuro, e de amarelos. O preto é muito abundante na região de Montalvânia. O branco, menos utilizado, colore-se às vezes em cinza. E finalmente, algumas figuras são de um rosa delicado.”<sup>5</sup> (ilust. 4 - 5)



É importante destacar que a grande quantidade de pigmentos coloridos, próximos destes locais, podem ter sido um dos fatores determinantes na escolha das cores representadas.

<sup>4</sup>Debret, Jean Baptiste . *Viagem Pitoresca e História do Brasil*. Vol. 1. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte, Itatiaia Limitada, São Paulo, USP, 1978, p. 118.

<sup>5</sup>Colombel, Pierre. “A Arte Forjada sobre a Pedra”. *Revista Arte* . Ano 2, 1978, p. 13.

A importante exposição, organizada por Pierre Colombel, realizada na galeria Debret da Embaixada Brasileira e no Museu do Homem em Paris, demonstra os estágios dessas culturas e datam esses sítios arqueológicos, incluindo o de Lapa Vermelha, próximos à Lagoa Santa, um grupo de pinturas e gravações de 3.800 a 4.000 anos.

Os sítios arqueológicos da região de São Raimundo Nonato, no Piauí, foram considerados os mais antigos do Brasil. Os grafismos encontrados nessas cavernas revolucionaram as teorias da idade do homem das cavernas brasileiras que dataram em até 17 000 anos. Foram feitas análises utilizando carbono 14, com carvão provenientes de camadas escavadas ao pé de paredes rochosas com pinturas rupestres, conforme constatou a Missão Franco-Brasileira em suas pesquisas.

Baseado nas pesquisas de Niède Guidon,\*<sup>6</sup> pode-se encontrar manifestações de 5 000 a 12 000 anos de idade, em São Raimundo Nonato. Os arqueólogos classificam como expressões visuais, denominadas “Tradição Nordeste.”

“As cores mais presentes são o vermelho e, em menor escala, o amarelo, o preto, o branco e o cinza. As tintas são de origem mineral e os desenhos são feitos com pincéis de origem vegetal ou com os próprios dedos.”<sup>7</sup>

Em Sete Cidades do Piauí, encontram-se figuras mais geométricas e bastante estilizadas e a única cor utilizada é o vermelho.

“Para executar as obras de arte por ele concebida, o homem paleolítico dispunha de cores diversas, do buril (instrumento de pedra que lhe permitia esculpir e gravar) e de seus dedos para traçar figuras na argila e modelar estátuas.”<sup>8</sup>

Estas informações de caráter técnico-instrumental denunciam a coexistência dos métodos empregados pelos povos primitivos de vários lugares do planeta.

Outro estilo inconfundível pelo aspecto de movimentação e pela quantidade de figuras empregadas nas pinturas é o da arte rupestre do Rio Grande do Norte, chamado “Estilo Seridó.” O texto Amor, Violência e Solidariedade no Testemunho da Arte Rupestre Brasileira de Gabriela Martin nos relata que as

<sup>6</sup>Lins, Marcelo. “Heranças”. Op. Cit., p. 25.

<sup>7</sup>Op. Cit. p. 25

<sup>8</sup>Manduit. J. A.Op. Cit. p. 88.

figuras, as cores que aparecem nas pinturas do vale do rio Seridó, ao longo de seus afluentes Acauã e Carnaúba, no Rio Grande do Norte, é o cotidiano da pré-história.

“Elas foram feitas numa série de abrigos de pouca profundidade, debaixo de rochas, com pincéis às vezes finíssimos, e se caracterizam pelo traço firme e o tamanho reduzido das figuras, nunca superiores a quinze centímetros.

Sua riqueza é tal que, em apenas cinco abrigos, exaustivamente pesquisados, foram copiadas e fotografadas mais de três mil figuras.”<sup>9</sup>

O artigo “Pigmentos Minerais e Corantes Pré-Históricos”,<sup>10</sup> relata os estudos realizados por um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais e do Museu de História Natural, UFMG, Belo Horizonte. Encontram-se dados arqueológicos, obtidos através de escavações feitas em sítios de vários municípios de Minas Gerais, que complementam dados de minha pesquisa com as terras naturais, contribui desta forma, para ampliar as informações sobre os pigmentos encontrados naqueles sítios. São citados estudos mais recentes de autores como N.Guidon ou P. Mentz Ribeiro que “escavando abrigos, consideram que pigmentos enterrados devem ser contemporâneos das pinturas rupestres existentes nos paredões, tentando assim datar grafismos pré-históricos.”<sup>11</sup>

A grande quantidade de pigmento (preparado ou não) encontrado em Santana do Riacho, por exemplo, devido às suas características físico-químicas, desencadeou significativo estudo, realizado também por esse mesmo grupo de pesquisadores:

“precisávamos saber para que tinham sido usados os pigmentos e por quem, o que permitiria eventualmente associar certos materiais a determinadas pinturas, saber se tinha havido modificações na escolha das matérias primas na preparação das tintas e se os pigmentos tinham se alterado durante sua estadia nos sedimentos.”<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Lins, Marcelo. Op. Cit. p. 33.

<sup>10</sup> Costa, M. Filho, J. F. Moura, M.T. Prous, André. “Artigo Pigmentos Minerais e Corantes Pré-Históricos” in *Dédalo*. São Paulo, Public. Avulsa, I: 362- 373, 1989, p. 362. Anais IV R.C. da S.B.A.B.

<sup>11</sup> Op. Cit. p. 362.

<sup>12</sup> Op. Cit. p.362.

### 3 - TRILHAS DA TÊMPERA A OVO

“As condições de permanência da pintura a têmpera fizeram chegar até nossos dias, não só os exemplares do período paleolítico, como já foi dito, como também exemplares chineses, persas, hindus, e inúmeras obras do medievo”.

Edson Motta, Maria Luiza G. Salgado 1976, p.15.

Tenho encontrado várias definições que caracterizam a têmpera, no sentido literal do termo, ou seja, como qualquer substância usada para aglutinar um pigmento pulverizado, mas, a técnica de têmpera é conhecida principalmente pelo seu processo mais tradicional que é o da têmpera de ovo pela sua extraordinária resistência comprovada durante vários séculos.

As antigas civilizações empregaram essa técnica nos papiros, miniaturas, murais e seu uso é bastante conhecido durante a Idade Média chegando ao florescimento no século XIV, como pode ser comprovado pelos exemplares da época executados principalmente pela tradicional têmpera a ovo.

A história do homem, de seus processos técnicos e dos materiais, começa a ser registrada, a partir de vários suportes, representando aspectos formais idealizados - como podemos ver nos pergaminhos e nas imagens dos sarcófagos egípcios, uma das raras pinturas de têmpera ovo, sobre madeira da 20a-21a.Dinastia. **(ilust. 6)**



Partindo destes registros, podemos verificar que já no "séc 15 a.C., no Egito, novos aglutinantes são desenvolvidos: goma arábica, clara de ovos, gelatina, cera de abelha."<sup>1</sup>

É comum ver nesta fase quadros representando uma divindade, uma deusa, misturada com inscrições no alto, em forma de uma mensagem. Essa ilustração representa um dos raros exemplos de pintura Egípcia sobre suporte de madeira. Povos antigos do Egito, Anatólia, da Mesopotâmia até o sul da Península Arábica constituíram o início da história com suas realizações culturais, político-religiosas e artísticas. O avanço de suas descobertas e o intercâmbio com outras civilizações do

mediterrâneo demonstraram com suas produções, as mútuas influências.

Nas primeiras **pinturas em têmperas** encontradas nos primórdios da Pintura Grega e no Egito - entendendo a têmpera como o ato de preparar, juntar e misturar pigmentos, aglutinantes e solventes - podemos comprovar, através de alguns exemplares clássicos, que esta era a **fórmula básica** empregadas nestas pinturas. Procurar na história esses exemplares de pintura à têmpera é penetrar em uma viagem surpreendente na origem das primeiras pinturas murais e em outros suportes. Algumas fontes historiográficas trazem referências de pinturas de afresco sobre gesso e algumas vezes, às técnicas de têmpera e afresco juntas. Pouca coisa restou de pintura mural da Civilização Grega depois da destruição dos Impérios. Mas, pode-se ter acesso a sua história nas pinturas de cerâmicas e nas pinturas tumulares.

Tanto o monge Teófilo quanto Cennini descrevem processos de mesclar a têmpera com o afresco em seus tratados técnicos de pintura.

Os monges beneditinos, século VI e VII em diante, usaram têmpera a ovo para pintar sobre gesso, seguindo receita do padre Paulinus, conforme nos informa J. Boncté.

<sup>1</sup>Telles, Carlos Quiróz. Op. Cit. p. 14.

Os monges beneditinos, século VI e VII em diante, usaram t mpera a ovo para pintar sobre gesso, seguindo receita do padre Paulinus, conforme nos informa J. Boncté. "Las paredes de yeso en los interiores sólo pueden ser pintadas con temple a la cola...", e informa também "el temple de yema de huevo con la cal forma na superfície muy resistente y por ello fue muy empleada esta técnica en la antiguedad "<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Boncté, J. A. p.136.

## PINTURA MURAL - PINTURAS TUMULARES

"Todas as técnicas têm sido empregadas na realização de murais. No período paleolítico, o pensamento dirige-se para a têmpera, cujo aglutinante terá sido alguma goma, resina ou qualquer produto cartilagíneo, e como corantes os artistas empregavam pigmentos minerais e anilinas vegetais em estado natural, simplesmente macerados, encontrados nas respectivas regiões geográficas. Entre as civilizações estáveis, as técnicas de execução aplicadas diversificam-se no baixo-relevo colorido e esmaltado dos mesopotâmicos e presumivelmente no mesmo período, os egípcios praticavam a têmpera como técnica de colorir, usando os vários processos gregos, como o afresco, a encáustica e o mosaico".

Edson Motta. Maria Luiza G. Salgado. 1976, p.108.

A técnica do mural chegou à Creta, do Egito e do Mediterrâneo Oriental. As pinturas de 1.600 e 1.400, são bem diferentes das obras egípcias.

"As técnicas usadas incluem estuques pintados em relevo e verdadeiros Afrescos, ou seja, a aplicação de cor à argamassa da parede enquanto úmida. As cores são limitadas: vermelhos, azuis, verdes e amarelos."<sup>3</sup>

"No século 16 a. C., em Creta, o palácio é decorado com estuque sobre murais pintados a têmpera."<sup>4</sup>

Com a destruição do palácio de Cnossos, por volta de 1.400 a.C., pode-se falar do surgimento de uma cultura grega em Micena.

As pinturas da cultura micênica, com certeza, beberam na fonte dos palácios cretenses. Enquanto os Gregos buscavam uma pintura idealizada, os Cretenses

---

<sup>3</sup> Strong, Donald E. *Antiguidade Clássica*. Col. O Mundo da Arte. p.13.

<sup>4</sup> Telles, Carlos Queiróz. Op. Cit. p.13.

micênica, a não ser os relatos nos poemas de Homero. Após o declínio do mundo micênico vamos para a chamada idade das trevas gregas.

Com o surgimento das cidades-estados gregas, no século VII a.C. estabeleceram-se novos costumes. Transformações advindas do contato com os povos dóricos (de língua grega), como consta a tradição grega, foram os responsáveis pela queda de Micenas, introduzindo o uso do ferro e estabelecendo novos costumes. A invasão dos dóricos contribuiu para a migração de gregos para as costas asiáticas, formando as bases de um **Mundo Grego Oriental**.

“A invasão não parece ter trazido nenhum novo estímulo artístico, e é em Atenas que firmava não ter sido tocada pela invasão, que melhor se evidencia o surgimento de um novo espírito no séc.XI. Aqueles que consideram a arte grega em termos de suas realizações do séc.V, ficam surpreendidos ao saber que esta começou com uma fase inteiramente abstrata em que nem a figura humana nem a natureza tinham lugar. Nessa idade de pobreza e obscuridade, o único documento da história de arte são os **vasos pintados** que tinham utilidade doméstica e fúnebre.”<sup>10</sup>

Um novo padrão geometrizar do **estilo Proto-geométrico** é característico da Arte, até o século VIII a.C, estilo que parece ter surgido em Atenas. A rigidez formal deste estilo proto-geométrico diferencia bastante do naturalismo dos vasos micênicos tardios.

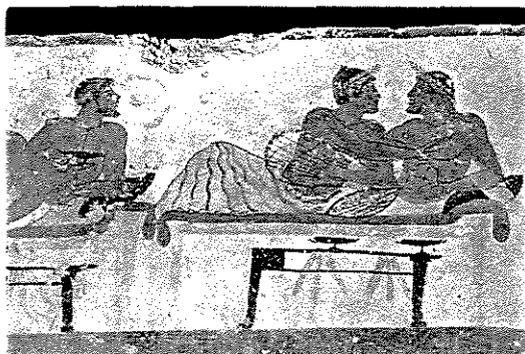
Importante referência foi encontrada em um vaso de cerâmica de fundo vermelho vivo de barro cozido, vasos conhecidos como a **técnica da figura negra**, sendo que o universo cromático para pinturas murais ou painéis contava com uma variação maior de cores. A evolução da pintura grega só pode ser estudada a partir dos vasos de cerâmica e de seus estilos, pois, da pintura propriamente dita é quase desconhecida.

Depois das guerras persas, no sec. V, retornamos a um importante período na **pintura grega**. Polignoto de Thasos pintou obras inspiradas em temas históricos e

---

<sup>10</sup> Strong, Donald E. Op. Cit. p. 35.

criativa e de sua força dramática são encontradas em fragmentos ou cópias de vasos. Uma descoberta feita em “1968, em **Pesto**, Itália, de pinturas tumulares, representando uma cena de banquete e uma procissão fúnebre numa sepultura chamada o **Mergulhador** (490.480), revelou-nos a única pintura grega”<sup>6</sup> que se conhece do período clássico. Sabe-se também que no séc V a.C. ( **ilust. 7 e 8** )



“ Na Grécia clássica são realizadas **pinturas murais** e cenográficas. Pela primeira vez são **pintados quadros, móveis, em tábuas revestidas com giz e técnica de têmpera a pincel**. Surgem as molduras e o cavalete. Desenvolve-se a técnica da pintura com espátula sobre mármore.”<sup>7</sup>

Plínio, o Velho, ressaltou as fontes da pintura ilusionística grega com Apolodoro, pintor ateniense do final do séc. V., “(...) abriu as portas da arte, sendo o primeiro a usar **tonalidades de cor** para modelar e dar consistência as suas figuras.”<sup>8</sup>

Os críticos antigos já faziam distinção da arte da pintura e do desenho colorido e Apolodoro dá os primeiros passos em direção ao modelado em cor. Novos pigmentos “passam a ser utilizados a partir do séc. IV a.C., **litargírio, mímio, alvaiade, vermelho rúpia e azul índigo natural**.”<sup>9</sup>

Do **período helenístico** sobraram muitas cópias e originais de escultura e quase nada de pintura. Temos a história deste período através das magníficas pinturas

<sup>6</sup>Luc.Benoist. *História da Pintura*, Trad. Hermano Neves, Coleção Saber, 1973, p.15.

<sup>7</sup>Telles, Carlos Queiróz . Op. Cit. p.14.

<sup>8</sup> Strong. Donald E.Op.Cit. p. 72.

<sup>9</sup>Telles, Carlos Queiróz . Op. Cit. p.14.

ilusionística de vasos, das fontes literárias e do requinte dos mosaicos de Alexandre. Uma das fontes literária a esboçar a primeira teoria das cores foi a de Aristóteles.

Os exemplos de pinturas no interior de residências em **Pompéia e Herculano**, duraram até 80 a.C. No primeiro Estilo Pompeano, a pintura era combinada com estuco em relevo para dar a impressão de alvenaria real. Posteriormente este estilo é substituído pela pintura simplesmente, criando efeitos ilusionistas. Outro exemplo de **Mural em Pompéia é a Villa dos Mistérios** - com barrados - estilo marcante da época. (ilust. 9)



Não podemos deixar de mencionar a forte influência dos patrocinadores Romanos que, nos últimos dois séculos a. C, haviam tornado colecionadores de obras de arte gregas. No séc. I a.C., "A pintura Romana, a serviço da arquitetura **desenvolve técnicas de têmpera e afresco**. Tintas especiais tingem revestimentos de

mármore.”<sup>10</sup> Durante todo o Império Romano constata-se uma forte influência da escola Neo-ática.

A **Arte Etrusca** com sua peculiaridade contribui com alguns exemplos de pintura mural. **Os Músicos da Tumba dos Leopardos**, em Tarquínia, 480-470 a.C., (**ilust.10**) representa uma cena característica das pinturas primitivas das tumbas num estilo grego arcaico. Outro exemplo notável de pintura de ritual fúnebre é o **Banquete Fúnebre Etrusco**, Séc.III a.C., Tumba dos Escudos. Tarquínia. Segundo **Plínio**, estas pinturas foram em sua maioria pintadas por artistas Gregos.



Os Romanos cultuaram os ideais gregos e perpetuaram a sua arte, a partir da difusão da arte greco-romana. Com os contatos, cada vez mais crescentes dos

---

<sup>10</sup>Op. Cit. p.14.

Romanos, com as cidades gregas do sul da península, Roma foi abastecida com uma enorme quantidade de **objetos de arte grega**.

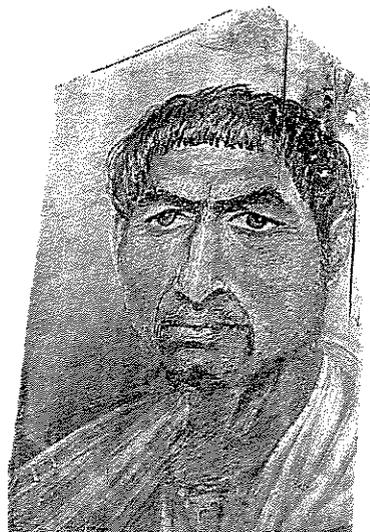
Começa uma nova fase, após conquistas e saqueamentos das cidades conquistadas pelos generais Romanos. Artistas gregos eram convocados, retratos e esculturas eram por vezes encomendados. Desenvolve-se a partir do período republicano uma **nova estética retratística**.

A tradição dos Romanos em conservar as feições dos mortos, sob a forma de máscara argila ou cera, também herdado dos Etruscos. Os retratos comemorativos, eram posteriormente utilizados nas pinturas murais das tumbas. O primeiro exemplo encontrado de pintura sobre madeira, retrato pintado com cera colorida e um dos mais belos exemplos que sobreviveu do mundo antigo é o **Retrato Romano de Homem, de Múmia**. (ilust. 11)

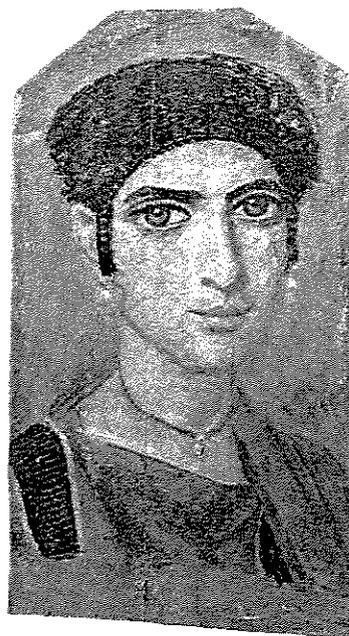
A partir destes exemplos, há uma fase de maior produção na pintura de **Têmpera sobre madeira**, inaugurando um novo pensamento estético da arte de pintar retratos.(Ilust. 12).

Na antiguidade clássica ocidental a grande revolução das tintas ficou por conta da técnica do Afresco, ocupando os grandes espaços.

Descobertas arqueológicas vêm, a partir do século XIX, desvendar um mundo mágico, subterrâneo, encontrado nos fragmentos de pinturas em recentes escavações. As pinturas murais, encontradas nas tumbas, revelam que os seus mortos eram homenageados com belíssimas e representativas cenas vivas de uma passagem alegre de suas vidas. Detalhes narrativos compunham o cenário dos pintores antigos, que representavam, entre os diversos temas retratados, o fantástico mundo da mitologia. Esses fragmentos de pinturas encontrados nas escavações, após restaurados, nos dão uma idéia das cores utilizadas naquele período e dos motivos gráficos representados. Diante das cenas das cerâmicas pintadas podemos conhecer os temas das pinturas murais, que destruídas por incêndios, restaram apenas cenas típicas dos rituais fúnebres, achadas nas catacumbas. Desse período, podemos destacar a ilha de Creta, com as mais antigas pinturas encontradas. A Creta minóica, primeira civilização da idade do bronze, representa um marco da evolução da arte. As referências encontradas sobre as primeiras



(ilust 11)



(ilust. 12)

pinturas policromadas, recaem nos tempos áureos da construção de grandes palácios, destacando-se o majestoso palácio de Cnossos.

O domínio dos metais, adquiridos pelos contatos com povos vindos do Oriente Próximo, possibilitou a estas civilizações um aprimorado desenvolvimento artístico e cultural. Os relevos de argamassa pintados, constituem uma das técnicas mais antigas usadas pelos pintores murais da antiguidade, revelam um naturalismo nas formas de representação pictórica da Arte Minóica. Uma antiga pintura mural, datada de 1.450 a.C, ilustra este período, é um afresco-miniatura de Olivais e Dançarinos de Cnossos.

Há uma certa influência Egípcia e de outros povos do mediterrâneo Oriental, neste período da Idade do Bronze, no mar Egeu.

O trabalho de reconstrução do Palácio de Cnossos e a reconstituição das pinturas das paredes, a partir de fragmentos encontrados nas escavações, foi uma preocupação desde 1.650 a.C., pela exuberância de suas pinturas danificadas.

## 4- RUMO AO MEDIEVAL - ARTE CRISTÃ

### ILUMINURAS - TÊMPERA SOBRE PAPIRO E PERGAMINHOS

“A Idade Média aceitou o desenvolvimento mais do que estudou a herança do passado clássico. Copiou as obras de artes clássicas e usou Aristóteles e Ovídio, do mesmo modo que copiou as obras dos contemporâneos. Não fez nenhuma tentativa de interpretá-las de um ponto de vista arqueológico, filosófico ou crítico, em suma, de um ponto de vista histórico”.

Panofsky, Erwin. 1979, p.22.

Podemos considerar a **Idade Média Cristã** a partir do século VI, período constantino, no qual o paganismo cede espaço ao cristianismo emergente como religião oficial do **Ocidente Europeu**.

Destaca-se, no período medieval, uma grande produção de **iluminuras** muito elaboradas, que constituem - se por si só numa linguagem suntuosa de uma estética rica de nuances cromáticas, em uma apurada técnica de guache e têmpera, construída com grande valor simbólico, muitas delas adornadas com folhas de ouro.

A arte da **Iluminura** trazida pelos cenobitas, vindos do Egito e da Gália, foi a arte de ilustração dos Evangelhos, sacramentos, bíblias cuja finalidade educativa era a de contar histórias, ilustrar livros, romances ou, conforme concepção da época, a arte de iluminar os livros sagrados, cuja iconografia, essencialmente sacra de caráter ornamental.

Foi principalmente a partir do cristianismo que esta arte encontra terreno fértil para se desenvolver. Pode-se considerar que o cristianismo é uma religião do livro.

O cristianismo revoluciona o mundo, os valores, a moral, a arte e o homem. Procura, através da representação artística, maneiras de expressar as suas convicções e sua influência começa a ser notada com as obras de arquitetura, com as pinturas das catacumbas e afrescos, segundo princípios de uma arte romano-helenística, nas iluminuras e nos mosaicos. O Cristianismo, vindo do Oriente, traz um certo número de artistas, artesãos cristãos, procedentes da Ásia e África que vão para Roma. A exemplo da bela arte mural, eleva-se uma delicada arte de ilustrações dos manuscritos, que, como vimos, se alastrou nas oficinas dos mosteiros, pelos monges, arte de eruditos e de letrados, em consonância com as mensagens dos livros.

A imaginação quimérica dos bárbaros leva-os a conceber formas fantásticas, com as quais misturam uma com as outras originando uma trama denominada "entrançado"<sup>1</sup>

No meio de tantos resplendores artísticos, emerge esta arte delicada de inestimável valor histórico desses raros "lampejos de gênio"<sup>2</sup> que representava uma iconografia complexa de arabescos, animais e figuras simbólicas.

As técnicas de iluminação de manuscritos consistia de uma técnica mixta compreendida de uma mistura de aglutinantes e pigmentos, cultivada por gregos e romanos culminando na Idade Média.

As cores eram moídas bem finas com água clara e misturadas a goma arábica pura, e como solvente empregavam também o vinagre, costume dos mestres antigos, em que as cores resultam de um brilho intenso. As mais utilizadas segundo Boncté eram: "Carmin laca de Venecia, cinábrio, mímio, pardo rojo, amarelo stil de grain, oropimente, gutagamba, amarillo de Nápoles, óxido de plomo, ultramar, añil, tierra de sombra, tierra verde, blanco e negro de marfim"<sup>3</sup>.

Os **suportes** utilizados eram **papiros, pergaminhos ou vitela**, preparados cuidadosamente, primeiro com fel de vaca diluído, depois esfregando com uma esponja molhada com goma coada limpando toda a superfície.

---

<sup>1</sup> Valsecchi, Marco. *Galeria Delta da Pintura Universal*. Vol. I, Trad. Elias Davidovich, Rio de Janeiro, Editora Delta S.A, 1974, p.67.

<sup>2</sup> Op. Cit p, 117.

<sup>3</sup> Boncté, J. *Técnicas y Secretos de la Pintura*. Barcelona, L.E.D.A Las Ediciones de Arte. 1971, p. 105.

Pode-se constatar que:

“nesses tempos de cultura monástica, o verdadeiro domínio da arte é o livro iluminado. De resto podia-se resumir, por alto, as grandes etapas da pintura medieval dizendo que a pintura pré - romana ( século VIII - X) encontrou a sua expressão suprema na Iluminura; a pintura romana ( século XI - XII ) no Afresco; a pintura gótica do século XII, no vitral e a do século XVI na tapeçaria, então a sua idade dourada. Por último surge no século XV o quadro de altar, origem do nosso quadro moderno.”<sup>4</sup>

A herança artística, deixada pelos povos bárbaros no ocidente, a partir do século IV e V, que fundaram estados na **Espanha** - os Visigodos - e na **Itália** - os Ostragodos - colheu ensinamentos em **Roma** e em **Bizâncio**. Os francos instalados na Gália e os Lombardos no Norte da Itália, receberam as tradições orientais por intermédio dos monges gregos e dos mercadores sírios e judeus que lhes traziam objetos bizantinos e sassânidas que maravilhavam pelo gosto e pelo luxo. “O afluxo destes povos asiáticos despertou tendências ornamentais e abstratas, que se tinham já manifestado na arte dos Celtas e que a conquista romana fizera recuar”.<sup>5</sup> Cada um dos quatro Evangelhos era precedido por um retrato do evangelista, uma página inteira, de pura decoração e uma inicial inacreditavelmente elaborada para a primeira letra do texto.

Espirais célticas, gregas e animais entrelaçados de origem teutônica acham-se dispostos dentro de suas misteriosas molduras, com um virtuosismo que desafia a análise. Com exceção dos rudimentares esboços de cruzes, não restam vestígios do simbolismo cristão tradicional. Os motivos decorativos tornaram um fim de si mesmos e adquiriram um significado que talvez beirasse a magia.

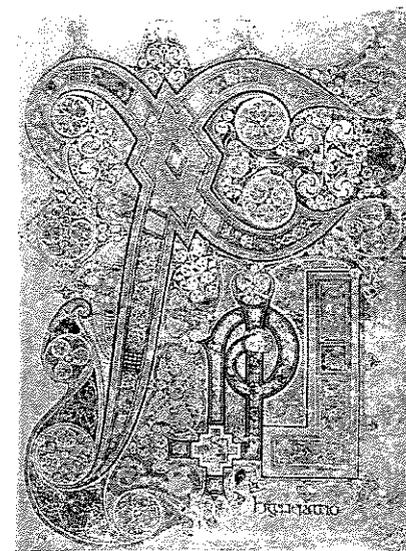
É importante citar o raríssimo exemplar transcrito de um mosteiro na **Mesopotâmia**, em 586, o Evangelário de Rabula, hoje em Florença, cuja iconografia representa uma das mais antigas tipologias de Cristo, irrefutável em toda história da arte do ocidente, trazendo uma representação inocente e imberbe das antigas figurações Romanas.

<sup>4</sup>Benoist, Luc. Op. cit , p. 37.

<sup>5</sup>Bazin, Germain. *História da Arte*. Lisboa, Martins Fontes, 1980, p. 116.

lembra a iconografia das *ampullae* da Terra Santa. A mesma disposição é encontrada em toda a arte cristã ocidental.

Esse contato com as solicitações da civilização mediterrânea, “produziu hibridações originalíssimas, que podemos acompanhar na miniatura, sobretudo a Irlandesa e a anglo-saxônia, onde motivos do folclore bárbaro se engendra em complicados desenvolvimentos ornamentais de uma doida e colorida geometria”.<sup>6</sup> Há uma difusão de miniaturas **pré-carolíngia**, ou, mais precisamente, anglo-irlandesa, para o sul europeu até a Itália, entre os séculos VI e VII e, depois para a Espanha, acompanhando a rota dos monges miniaturistas iluminadores em direção aos conventos famosos. **O Livro de Kells**, (Dublim), ( **ilust. 14**), Bíblia de Ceolfrido (Florença ), Evangeliário de São Godeberto (British Museum), todos do séc. VII - VIII, demonstram a extraordinária riqueza inventiva destes ilustradores, cujo fantástico repertório permanecerá notadamente claro nos motivos decorativos da miniatura do Ocidente ainda por muitos séculos, nas épocas carolíngias otôniana, e, além disso, até o máximo do florescimento da miniatura gótica. O século VIII chega ao seu final em glória com o notável movimento estético figurativo, reconhecido como movimento carolíngio. O reinado de Carlos Magno e seus sucessores se estendeu aos territórios renanos e franceses, mas refletiu-se prodigiosamente através dos livros iluminados em outras regiões mais remotas, como a Itália.



<sup>6</sup> Valsecchi, Marco. Op. Cit., p. 69.

A cultura **Carolíngia**, a princípio floresceu na corte de Carlos Magno. A escola palatina, com uma inédita e transformadora vitalidade gráfica, ostenta, nos motivos escriturais e miniaturais a fantasia decorativa e hermética dos irlandeses, temas áulicos e os esplendorosos materiais Bizantinos. As escolas de **Tours** e de **Reims** celebram uma pintura verdadeiramente nova e poeticamente liberta da herança clássica. A partir do **Evangelário de Ebbo**, este exemplo de **São Mateus** (antes de 823), (**ilust. 15**) é ilustrado num estilo que, embora claramente influenciado pelo impressionismo clássico tardio, revela também o interesse do artista carolíngio em expressar intensidade espiritual através de uma caligrafia dinâmica, ou a “grafia sublime, como a de um mestre do Extremo Oriente, convertido aos sonhos do Apocalipse, do mestre extremamente semelhante do **Saltério de Utrecht**, são relíquias que fizeram da escola de **Reims** a capital pictórica da Alta Idade Média”,<sup>7</sup> e que mais tarde se fundirá na arte apaixonada de Cimabue. Esses dois eventos, embora separados por cinco séculos, constituem em pintura, os dois momentos de inauguração e de encerramento da alma pictórica medieval. A arte medieval se transforma com os confrontos das civilizações e, depois dos estetas carolíngios, destacam-se os mestres da época otoniana, produzindo o milagre da renovação figurativa.

Na Inglaterra, na escola de **Winchester** e depois na oficina de Cantuária, a iluminação do Evangelário de Utrecht, com seus ornamentos, vem produzir delírios narrativos. Em **Trier** e incomparavelmente em **Reichenau**, em contato com o clima ardente do cristianismo nórdico, faz reluzir-se em uma arte de neologismo sígnico, imaginoso e alucinante. Mediante a esse confronto de civilizações e da coexistência do novo e do antigo, floresce um ambiente fértil para conexões e momentos criativos. Registra-se deste período a ilustração do Liber Vitae, de Newminster (séc. XII) “As figuras desenhadas com tintas acastanhadas representam São Pedro recebendo os



<sup>7</sup>Op. Cit., p. 69.

nórdico, faz reluzir-se em uma arte de neologismo sígnico, imaginoso e alucinante. Mediante a esse confronto de civilizações e da coexistência do novo e do antigo, floresce um ambiente fértil para conexões e momentos criativos.

Registra-se deste período a ilustração do *Liber Vitae*, de Newminster (séc. XII) “As figuras desenhadas com tintas acastanhadas representam São Pedro recebendo os eleitos e arrancando uma alma ao demônio, enquanto um anjo fecha as portas do inferno sobre os condenados.”<sup>8</sup>

O repertório da **Espanha** moçárabe e o Sudeste da **França** vão inspirar-se nas fantásticas e monstruosas imagens de inspiração árabe. “Os contornos fortes e as cores vivias das miniaturas moçarabes aliam-se a uma imaginação transbordante.”<sup>9</sup>

Na Biblioteca Nacional de Madri existe um belíssimo exemplar, consagrado ao comentário do Apocalipse, redigido pelo monge espanhol Beatus e, na mesma época, uma outra versão é produzida pelos monges da Abadia de São Severo, do século XI e figura entre uma das obras primas em miniatura.

Em **Portugal**, no Mosteiro de Lorvão, final do séc. XII, dois manuscritos constituem preciosos documentos da iluminura Românica, de influência bizantina : O Livro das Aves (1183) e o Apocalipse - dito de Lorvão, de 1189. O Livro das Aves é um compêndio de história natural, mais “aperfeiçoado que o Apocalipse, cujo colorido se reduz aos fundos vermelhos e amarelos.”<sup>10</sup>

Os manuscritos românicos distinguem-se de seus antecessores pelo traço firme e contínuo de seu desenho. As famosas **Iluminuras** foram, tanto na arte **Bizantina** e **Românica**, uma parte rica na história da pintura com importantes registros que sobreviveram até o século XV. Com o auge da pintura naturalística, decaiu o uso das folhas de ouro tão marcante do período Bizantino.

O pensamento estético dos artistas italianos do século XII, estava alicerçado no entrecruzamento do sacro e do profano, de um renascimento a princípio italiano e depois estendendo por todo o continente europeu.

Os primeiros **tratadistas italianos** que se dedicaram a história da arte, **Ghilberti**, **Alberti** e **George Vasari** pensavam que a arte clássica fora derrubada no começo da

---

<sup>8</sup>Upjohn, Everard M. *História Mundial da Arte*. Vol 2, São Paulo, Enciclopédia de Bolso, 1958, p. 191.

<sup>9</sup>Op. Cit. p. 191.

<sup>10</sup>Op. cit., p. 191.

era cristã, como também não revivera para servir de fundamento para o estilo da renascença, ou ainda, segundo esses escritores, as razões para a derrubada seriam "as invasões dos povos bárbaros e a hostilidade dos primeiros padres e eruditos cristãos."<sup>11</sup>

Pode-se constatar que não houve uma quebra de tradições clássicas, durante o período medievo, mas muitas dessas concepções clássicas sobreviveram através dos séculos, principalmente, por terem sidas reavivadas nos tempos de Carlos Magno e de seus susessores. "Entretanto, esses primeiros escritos estavam certos na medida em que a atitude geral para com a antiguidade se modificou fundamentalmente, quando o movimento renascentista apareceu".<sup>12</sup>

Panofsky diz que a Idade Média, não foi de forma alguma "cega aos valores visuais da arte clássica e interessava-se, profundamente, pelos valores intelectuais e poéticos da literatura clássica."<sup>13</sup>



(ilust. 16)

---

<sup>11</sup> Panofsky, Erwin. p. 65

<sup>12</sup> Op. cit. p. 65

<sup>13</sup> Op. Cit. p. 65

## BIZÂNCIO

### TÊMPERA SOBRE MADEIRA

No séc.VI, os símbolos da **Arte Cristã**: peixe, pomba, pavão, cruz, pastor, que representavam Cristo, se emergem das paredes das catatumbas para outros espaços e são transportados para os esplêndidos mosaicos de Santa Constança e de Santa Prudenciana. A arte triunfal de **Bizâncio**, elevada a capital, no séc. VI, vai ultrapassar sobre o governo de Justiniano à arte da Europa bárbara. Costuma qualificar-se esta arte bizantina de Oriental, o que só é verdadeiro no aspecto geográfico. Na realidade, em **Bizâncio**, é a cultura grega que vai sobreviver, no Bósforo e sob o pavilhão cristão, mil anos após o esmagamento do Império Romano. Os palácios imperiais desapareceram, como também seus mosaicos, ficando reservado só o das Igrejas. O mosaico da igreja de **Santa Sofia** é um símbolo onde se vê o Imperador Leão IV prosternar-se perante Cristo. Outro fator que contribuiu para o desaparecimento dessas obras foi o Iconoclastismo do séc. VII e VIII, seguido pelo saqueamento dos invasores, das cruzadas árabes, búlgaros e turcos. Isto, contribuiu para que a Grécia e a Itália fossem mais ricas em mosaico Bizantino do que a própria Constantinopla. Algumas raras **têmperas sobre madeira** e manuscritos permitem seguir as transformações de um estilo que começa no séc. III, na Síria, nas catatumbas de Palmira, para se prolongar até o séc. XIV nas Igrejas eslavas do Balcãs.

Do outro lado, temos a capital do **Império Bizantino**, no **Ocidente - Ravena** - onde se conserva um terço de seus tesouros artísticos, como por exemplo o mosaico do Bom Pastor, séc. V e VI., que "decora a oratória a que chamaram de mausoléu de Gala Placídia."<sup>1</sup>

A **Querela das Imagens**, séc. VII e VIII, representou um momento de discórdias com guerras que fragmentaram metade do território Imperial e como conseqüências,

---

<sup>1</sup> Luc, Benoist, Op. Cit , p. 34.

a perda e a destruição de obras primas - Ícones \ têmperas - mais a perturbação de consciências, lançando Roma contra Bizâncio.

Artistas gregos \ bizantinos transportavam sua arte por vários pontos. Na Grécia vieram artistas de Bizâncio decorar a Igreja de São Demétrio, em Salonica. Esta cultura grega vai ser difundida no Ocidente pelos **Benedítnos do Monte Cassino**, visto que, em 1065, o abade Desidério, no regresso de uma peregrinação, acolheu artistas gregos no seu mosteiro. Foi ainda em **Bizâncio** que, quatro séculos mais tarde, redescobriu a verdadeira cultura **Helênica** no Ocidente, quando em 1453, os Bizantinos, expulsos pelos turcos, foram recebidos em **Florença** como príncipes no exílio. Muito raro na época de Bizâncio, estes ícones espalharam-se tardiamente pelas Igrejas do Monte Sinai e do Monte Athos.

## ÍCONES

A importância dos **Ícones** para a pintura de **têmpera**, se faz notar a partir da Era Cristã. Os **Ícones** são simbolizações de personagens do Antigo e Novo Testamento, cuja temática é de representação do sagrado com muitas interpretações de anjos. A pintura dos ícones tenta transferir uma atividade espiritual, precisamente a de adoração a Deus, como um comprovante material.

Seus trabalhos desenvolvidos em uma apurada **técnica de têmpera**, passam pelo mundo dos vegetais, dos minerais e dos animais. O efeito do gesso, as cores minerais, a madeira, a gema do ovo são os materiais de que os **Ícones** são feitos. A deificação do processo de representação das imagens sagradas se materializa com a pintura de **têmpera**. Com estes materiais os pintores, rezando e jejuando, criavam a imagem de Deus. O **Ícone** era colocado no altar, durante as celebrações da liturgia, porque a essência do **Ícone** é inseparável dele.

O momento do nascimento de **Cristo** coincide com o nascimento do **Ícone**. O próprio **Cristo é um Ícone**, primeira imagem de Deus, do invisível, do inatingível. Já que Deus se fez homem, é permitido representar sua humanidade. Não devemos falar de uma arte de **Ícone**, pois, a pintura de **Ícone** é serviço divino. O monge pintor era objeto de consagração particular: com o jejum, a prece e a leitura das Santas

Escrituras, ele exercia longamente, até não ser mais que um médium da realidade sobrenatural. O ícone não é uma imagem, mas uma parte da realidade transcendente, se comunicando com a sensibilidade humana por intermédio do monge pintor. Na imagem de **Cristo Pantocrator**, não é venerada a imagem, mas a divindade manifestada sob a forma humana. No Ícone de um Santo não se venera a visão subjetiva de um artista, mas a espiritualidade objetiva do santo transparecendo na sua imagem. Observar o detalhe de São Miguel de Andrei Rublev, ( **ilust. 17** ) e a Virgem de Vladimir - Constantinopla. (**ilust. 18**)



## ORIGEM E CARACTERÍSTICAS

O **Ícone** tem sua origem no **leste do mediterrâneo**, numa região que, na época do nascimento de Cristo, estiveram as mais diferentes civilizações: Cultura Egípcia, Grega, Romana e Persa. O início do Cristianismo está presente na história iconográfica. As velhas civilizações pagãs se encontravam em tal estado de decadência que não ofereceram resistência a este novo movimento.

O Cristianismo absorve grande parte da Cultura e dos ideais da antiguidade, suas múltiplas conquistas, sobre todos os domínios, principalmente na arte têm um mérito marcante sobre os Ícones.

No início da Arte Cristã subsistem numerosos detalhes do estilo influenciado pela Antiguidade. Mas, a essência do jovem cristianismo é justamente renunciar a toda superficialidade, podendo considerar o conteúdo do paganismo agonizante, eliminando o figurativa da estética pagã. À solicitação de uma simplificação radical, o cristianismo prepara para dar uma expressão artística de acordo com a demanda espiritual cristã. Esta contradição exprime bem o grafismo geométrico espacial, ricamente simbólico, algumas vezes até abstrato.

Nas catacumbas, por exemplo, encontramos como símbolo de Cristo, no lugar do retrato, formas de peixe, carneiro ou águia. O Cristianismo primitivo se opõe a representação figurativa no domínio religioso.

Os cristãos do primeiro século ressentem ainda a presença de seu Deus, por ter a bênção de sua figuração. Houve a interdição das imagens no Antigo Testamento na dura forma: Não farás imagens talhadas, nem qualquer representação que é do céu e da terra ou do que é debaixo da terra. Há certo temor que o culto das imagens determine numa idolatria. Logo, no séc. III e V, os monges começam a pintar têmpera, os retratos de Cristo e da Virgem, mas, a igreja descarta. Toda adoração de imagens é condenável, pois, teme-se o retorno do paganismo.

Segundo a tradição, São Lucas não é somente médico, mas pintor e fazia os retratos da Virgem, entre outros o original de **Hodigitria** - ou seja, aquele que mostra o caminho. Neste Ícone, Cristo está a direita como um pequeno adulto nos braços da virgem. Sobre este ícone, há uma variação muito apreciada: a **Virgem de Smolensk**, nomeada pela cidade, onde é conservado o original. Uma variação de Hodigitria é a "Virgem Tichuin". Nela vemos o Menino inclinado a direita e a virgem inclina seu rosto ligeiramente para o Menino, com uma expressão de grande piedade. Por volta de 700, a querela do culto das imagens aumenta e se dá uma disputa teológica. A Igreja se divide em dois campos. Os defensores de Ícones viram na atitude dos Iconoclastas uma negação dos mistérios da Encarnação - pode-se interpretar este termo no sentido lato, ou seja, pintar imagens de santo, que pareçam tão reais - é uma ameaça para a ortodoxia de sua substância.

O imperador Romano do Leste, Leon III, toma partido dos adversários de imagens e promulga a interdição dos ícones, com as seguintes consequências: as igrejas foram arrombadas e os ídolos destruídos - muitas têmperas desta época foram destruídas.

Os adeptos das imagens foram executados e a perseguição foi realizada com meios radicais. Os filhos de Leon III, o Imperador Constantino, perseguem a obra do pai. Enfim, Leon IV reina num sentido mais moderado e sua esposa, Imperatriz Irene, protege os adeptos das imagens e consegue mais tolerância para os **pintores de ícones**. Ele atende a convocação do Concílio de Nicéia, onde, em 787, uma decisão foi adotada em favor do culto das imagens. Em 843, a imperatriz de Bizâncio corta definitivamente a querela, a favor dos defensores de ícones. O humano não tem importância e não é digno de ser representado, na medida que transparece o outro lado de lá, **o Divino**.

Através dos séculos, os Ícones têm sido restaurados mais de uma vez. Quanto às datas, serão consequentemente ilusórias e nós nos contentaremos em distinguir as obras Bizantinas e Eslavas antigas, anteriores a queda de Bizâncio, em **1453** e as **obras Gregas e Russas**, posteriormente a estas datas. No início, os ícones eram produzidos para uso das igrejas e para transportar nas procissões, sendo mais tarde **pintados em ambos os lados**.

No começo, os Ícones eram geralmente grandes, mas com a introdução do esmerado Iconostase, que foi quase certo uma inovação Russa, no século XIV, eles vieram a ser menores.

Em Moscou, no final do séc. XIV, a demanda surge por Ícones pequenos, por melhor se adaptar às capelas privadas. Eram feitos em maior escala por toda a capital. O crescimento da prosperidade dos Moscovitas também favorece a posse de Ícones individuais e trouxe o uso para o canto de cada sala, como na cabeceira da cama. Eles tinham a função de causar na vida cotidiana o brilho da Santa Liturgia.

Os Russos pintavam os rostos de alguma forma mais natural, oval, a expressão mais severa do que a dos Gregos. Os corpos eram mais atarracados e mais elegantes, com muito encanto, possuindo ausência do modelado, que era característica da arte Bizantina. Por outro lado, os contornos eram mais definidos, mais linear, mais suscinto e o impacto criava a ilusão de possuir a eliminação de todo o detalhe desnecessário. Sendo a forma oval mais pronunciada do que a Bizantina e a cor usada mais viva, essas tendências, com o passar do tempo, tornavam mais marcantes quando ocorreu o esplendor das cores e tonalidades fortíssimas. A maioria dos ícones Novgorodianos pertenceram ao século XIV. O estilo nativo era

uma tentativa muitas vezes hierática, mas a luz e sombra eram indicadas para diminuir o drapeamento e, algumas vezes, conduzidas em branco ou em algumas vezes em azul pálido, verde ou púrpura. As figuras eram mais atarracadas do que a da arte de Constantinopla. As cores estavam em toda parte e frequentemente esplêndidas: um vermelho magnificente provido de um forte contraste, azul esverdeado, branco perolado e um particularmente amarelo limão. A pele era colorida com ocre, entre os quais o modelado, produzido por tons pálidos da mesma tonalidade, realçando os pontos de luz, muitas vezes tomando a forma de minúsculos pontos brancos em movimentos paralelos.

No século XIV, com a consolidação do estilo nacional Russo, a mudança do ponto de vista e as Cruzadas trouxeram, desde o início, um modo mais espiritual, mais ascéticos de expressão nos Ícones. Com estilo marcadamente linear, ainda destituído de detalhes desnecessário, esta pintura causou impacto. Agora as figuras tornam-se estranhamente alongadas, na intensidade do desejo de alcançar até o céu. Às vezes ficam na ponta dos pés estreitados e suas roupagens são, daqui em diante, habilmente modeladas, expressando um forte realismo.

Mas, apesar de todo alongamento e delicadeza e inclinação dos ombros, estas imagens possuem uma forma de robusta camponesa. O nariz ainda se mantém fino como os protótipos Bizantinos, embora a sua cabeça seja arredondada e suas feições parecidas com os Eslovenos.

As cores são delicadas, intensas, extremamente variadas e iluminadas, produzindo um esplendor de tons e sombras que nem na Idade Média foram suplantadas. Sua maior importância, está na maneira como as cenas são colocadas no fundo. Essas características se encaixam admiravelmente no chassi e o fundo é sempre proporcional para a cena.

Já os **Ícones do séc. XVII** são de cores marcantes. Preferem **tintas escuras e utilizam largamente o ouro**. O desenho retorna ao esquema Bizantino, embora em alguns ícones seja encontrado também, sob a influência Ocidental dos retratos dos mecenas. As inscrições eclesiásticas são Gregas e Eslavas.

Uma outra originalidade consiste nos diversos ornamentos nas auréolas dos Santos, sobretudo a parte posterior. Não há elevação da base de gesso sob as partes douradas. No séc. XVIII, a arte monacal busca particularmente mais ornamentação.

O Cristo Pantocrator e a Virgem Platytera sobre cadeira, ricamente decorados como nos outros ícones, serão encontradas a partir do século XIX. Os ícones tornaram artigos de exportação e, durante os séculos XVIII e XIX, a Romênia era neste domínio a mais importante dos países Balcânicos.

A procura gigantesca por ícones explica a quantidade enorme de ícones populares encontrados. Estes ícones, de arte popular, são primitivos pelo seu desenho e marcam uma preferência pelas cores escuras. As características particulares são certas cores que defrontamos sobre um fundo verde de uma cortina ou de um tecido. Os rostos são estereotipados, nariz muito pontudo, cabelos muitas vezes negros. O rosto de Cristo quase sempre com uma expressão severa. As auréolas são muitas vezes pintadas com simples cores à base de argila. O dourado é raro. Outra forma especial, produzida na Romênia, é a pintura de ícone no verso de uma placa de vidro. Ela vem da Transilvânia. Somente no fim do XIX, com a multiplicação dos pequenos ícones, cessa lentamente a pintura popular de ícones. A mais conhecida é a **Virgem de Vladimir**, (ilust. 18) assim chamada por causa de um ícone milagroso encontrado na catedral de Vladimir.

Embora permaneça um critério geral anônimo entre os pintores de ícones, três artistas sobreviveram a isto, por possuírem renome entre os seus contemporâneos.

O primeiro deles é **Theophanes**, conhecido como o Grego, porque ele veio de Bizâncio para Novogorod. Ele chegou na Rússia provavelmente na metade do século XIV, mas já era bastante conhecido em Novogorod. Seus murais já eram famosos no Ocidente Católico Romano ou na Ortodoxa Grega Oriental. Alguns admiráveis ícones, hoje, são atribuídos a ele: o drapeado das roupas é magnificamente moldado e suas cenas austeras e sofisticados esquemas de cores do mundo Bizantino.

**Andrei Rublev** é o segundo destes artistas. Nasceu na Rússia, em 1370. Pela primeira vez seu nome foi mencionado na redecoração da Catedral da Anunciação de Vladimir, quando Rublev teve oportunidade de estudar antigos mestres. Pouco se conhece de sua vida e não se sabe com certeza se ele esteve com Teophanes. Por volta de 1405, todavia, ele trabalhou na decoração como assistente no mural da Catedral da Anunciação de Moscou. Ele é considerado o maior pintor Russo, comparado com os melhores pintores primitivos Italianos. Entre os seus trabalhos conhecidos, podemos destacar o ícone da **Santíssima Trindade**, (ilust. 19) - antigo

este sentimento nas pinturas, onde se expressa de forma marcadamente sensível. O desenho flui, delicadamente com grande harmonia de cor.

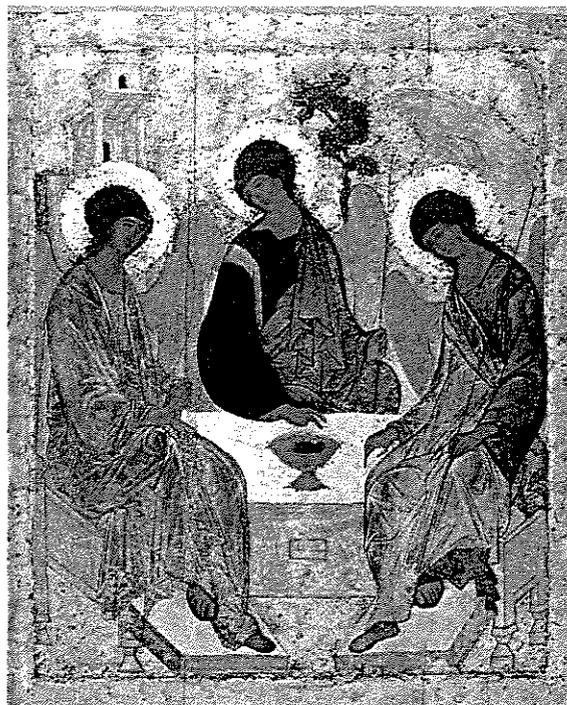
A influência de **Rublev** é marcadamente notável neste período e seu registro, em alguns livros da época, comprovam o eficiente trabalho estabelecido na oficina que empregava assistentes, o que dificulta determinar com exatidão a autoria dos ícones de Rublev.

**Dionísios** é o terceiro grande nome da pintura de ícone na Rússia. Também tinha uma oficina, onde trabalhavam assistentes e sua prática igualmente conquistou muito seguidores. Dionísios, mais

novo que Rublev, manifestou no início de sua carreira, certa influência do mestre. Ele nasceu em 1440 e morreu em 1505. Sua pintura reflete sua agitação, informando um espírito de maior turbulência. Suas cores são menos brilhantes e o rostos das imagens menos viva e mais individualista do que os ícones do séc. XIV de Novogorod. No entanto, sua apresentação é mais elaborada, refletindo claramente o interesse em dar um aspecto técnico à pintura, considerando particularmente a composição e perspectiva. Ele dá mais ênfase ao gesto e à emoção, diferente do que havia representado anteriormente. Mas, nota-se uma determinada diminuição da intensidade espiritual, contrariando a antiga tradição iconográfica. O descontentamento com a pintura se faz sentir em Moscou. No passado, Moscou produziu artistas de grandes qualidades, onde era respeitado, sinceramente, a existência de uma tradição.

Com a queda de Constantinopla pelos turcos, em 1453, a nova capital investiu-se de importante produção artística. Estabeleceu-se um tempo de prosperidade, despertando uma rica classe capaz e pronta a patrocinar a arte.

(ilust. 19)



Com a queda de Constantinopla pelos turcos, em 1453, a nova capital investiu-se de importante produção artística. Estabeleceu-se um tempo de prosperidade, despertando uma rica classe capaz e pronta a patrocinar a arte.

Com a presença da princesa Bizantina Czarina, de educação italiana e com a chegada do grupo de arquitetos italianos, para os quais o czar incumbiu muitos trabalhos importantes na cidade, criou-se uma nova forma de arte despertando totalmente uma nova relação de beleza. Mercadores e nobres agora estavam ansiosos para ter o mérito de possuir um ícone artístico. Os pintores de ícones estavam imbuídos emocional e espiritualmente a produzirem com uma especial qualidade pictórica suas **têmperas**. O resultado é refletido nos ícones deste período, que os tornam mais agradáveis e decorativos, se bem que menos intensos e espirituais do que os de Novgorod.

Com o passar dos anos, as tendências eram muitas. Os artistas eram empregados pelo Czar, nas oficinas reais, instaladas no Palácio das Armas. Vários pintores marcavam no reverso dos painéis das **têmperas** o nome dos patronos que os comissionavam. Desses trabalhos, pode-se citar os de Strogonovs, uma família de príncipes mercadores, que eram amantes e patronos dos pintores de ícones. Eram mais inclinados e favoráveis a um naturalismo estilizado, o que muito combina com o amor exagerado pelos detalhes. A imagem humana é alongada, os traços arquiteturais cortados, reduzido o floral e as imagens de animais que animavam o fundo. Embora a força espiritual fora diminuída em relação aos primeiros pintores de ícones, a alta qualidade técnica das obras foi mantida. Esses artistas eram devotados e seu estilo atrai especialmente os conhecedores da arte.

## ESCOLAS DE SIENA E DE FLORENÇA

“ Dante Alighieri na poesia, Giotto na pintura encerram toda uma época da história e iniciaram outra. E até mesmo a história da crítica de arte tem de tê-los em conta: Giotto porque inspirou novas idéias aos escritores; Dante porque as suas idéias sobre a arte, embora movimentando-se no mundo tradicional, apontaram novas necessidades”.

Lionello Venturi, 1984, p.68.

Uma das primeiras fontes a registrar a importância da pintura italiana anunciando o proto - renascimento neste período foi através da obra de Filippo Villani, 1381\82, que descreve o universo dos pintores florentinos, ressaltando os valores de sua cidade **Florença**, em sua obra “Vidas de Artista”. Nesta primeira teoria, Villani parte do pressuposto de Plínio, quando ele considera a pintura fazendo parte do primeiro grau das artes liberais. Ele afirma a superioridade da pintura sobre as outras artes dizendo: “Estes, basta que tenham aprendido os princípios científicos nos escritos; os pintores, porém, têm de traduzir aquilo que sentem com alto engenho e memória tenaz”.<sup>1</sup>

Mais tarde esta superioridade, citada por Villani, vem a ser repetida e considerada, principalmente, no final do século XIV, isto é, para fazer arte, “era necessária uma energia feita de gênio, que consistia no traduzir um sentimento em engenho e memória, diríamos nós, em valores teóricos.”<sup>2</sup>

Encontrar em determinados períodos da arte, significativas representações de pintura de **têmpera**, é com certeza uma tarefa difícil, pois como podemos constatar com exemplos, aqui mencionados, a abrangência de seu significado, de sua histórica e quantitativa produção é incomparável com qualquer outra técnica até este momento descrito, uma vez que a **têmpera** era misturada as **outras técnicas**, formando assim, um híbrido de técnicas mixtas, muitas vezes como uma base de fundo para

---

<sup>1</sup>Venturi, Lionello. Op. Cit., p. 71.

<sup>2</sup>Op. Cit., p. 71.

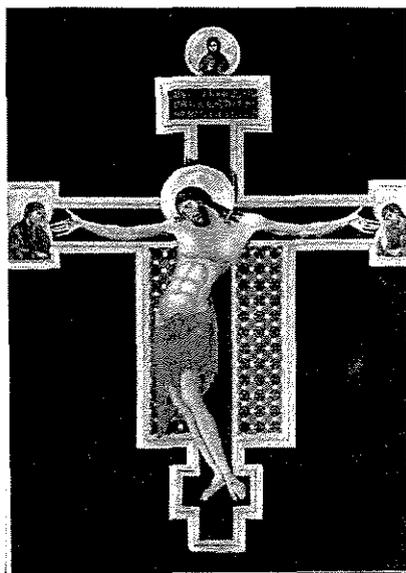
outras técnicas. Acredita-se que a transição para a pintura a óleo se desenvolveu em partes por uma modificação do processo técnico da **têmpera**.

Do Gótico à Renascença, o campo da expressão pictórica se evidencia nas obras de grandes mestres da pintura, muitas delas elaboradas em uma aprimorada pintura à têmpera sobre madeira, registrando acontecimentos e documentando a técnica e o pensamento estético de uma época.

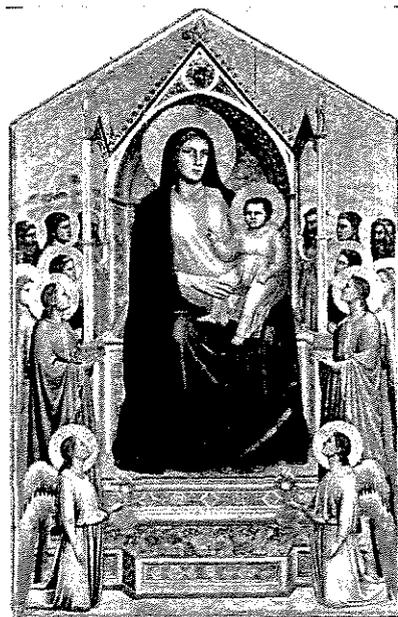
É atribuído a **Cimabue**, (1240 - 1302) Florença, valores de grande artista que consegue encerrar um ciclo de tradição Bizantina e de ter iniciado, segundo **Vasari**, uma nova fase da pintura italiana. Iniciado por Cimabue e completado por **Giotto**, (1236 - 1336), Colle di Vespegnano - Florença, eles extinguem resquícios do estilo grego e revolucionam o olhar pictórico na Itália.

Um símbolo desta renovação é o **Crucifixo de Arezzo**, (**ilust. 20**) de Cimabue, esta pintura de altíssimo valor do espírito do “duecento”, é digna de figurar ao lado dos grandes escultores romanos e dos iluminadores carolíngios e otomanos. “A fórmula monumental do Cristo dilacerado por uma dor desmedida, e alçada simbolicamente a sigla de toda meditação religiosa.”<sup>3</sup>

(ilust. 21)



(ilust. 20)



<sup>3</sup>Valsecchi, Marco . Valsecchi, Marco . *Galeria Delta da Pintura Universal*. Vol. I, Trad. Elias Davidovich , Rio de Janeiro, Editora Delta S.A , 1974, p. 95.

Assim como Dante ressuscitou a poesia, Villani acreditava que os pintores florentinos também haviam ressuscitado a arte da pintura. Cita Cimabue como o precursor de uma nova estética, quando para isso utilizava como recurso pictórico a imitação da natureza. E também citado por Dante, como o maior pintor, antes de Giotto.

Villani diz, que se, pela fama, Giotto pode ser comparado aos pintores antigos, pela sua arte e engenho, foi até superior e afirma o seu valor absoluto. “Com Giotto a pintura atingiu de novo a dignidade antiga e uma celebridade que não poderia ter sido maior”.<sup>4</sup> Embora não sejam especificadas as qualidades na obra de Giotto, estas são indicadas nas obras de seus discípulos, destacando - se **Taddeo Gaddi**. Segundo **Cenninno Cennini**, em seu livro *dell’Arte*, do final do século XIV, sua intenção era de copilar os ensinamentos de seus mestres e da doutrina recebida de **Agnolo Gaddi**, filho de **Taddeo** e discípulo de Giotto.

Os preceituários de cores segue a tradição medieval, porém com um novo significado.

O livro de Villani, constitui um documento significativo do pensamento da época e coloca Giotto como um transformador da arte pictórica, que de grega passou a latina, abrindo caminho para a época moderna.

Pode-se ver com Giotto, uma nova aparência no cenário composto pelas suas figuras, tem se a **ruptura das fórmulas bizantinas** e surge uma outra maneira de olhar e de representar o mundo. Falar sobre Giotto não é muito difícil, pois é um artista citado em diversas fontes - livros, monografias, ensaios críticos, ou mesmo, “análises de toda sorte esmiuçaram a fundo as minúcias dos quadros e afrescos do pintor, em busca de qualidades, defeitos, significados e consequências”.<sup>5</sup>

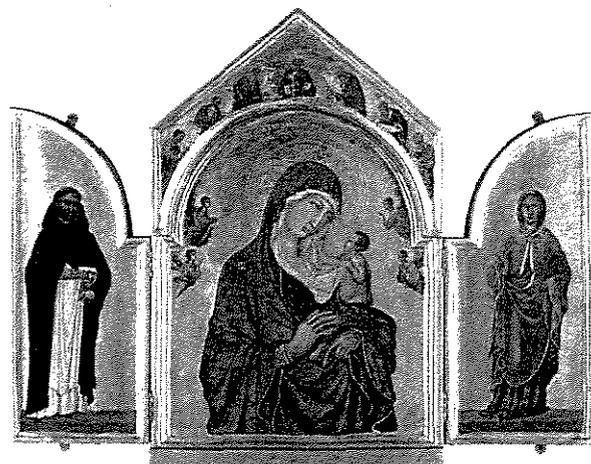
Uma grandiosa pintura à **têmpera**, **Majestade**, (**ilust. 21**) de todos os santos, considerada obra prima de **Giotto** neste gênero, é tão citada e copiada por incontáveis artistas de gerações posteriores. Representa um bem acabado e atento trabalho em **têmpera sobre madeira**, com os mesmos ideais poéticos do afresco de Pádua, cuja iconografia representa o argumento dos retábulos, dos altares toscanos, entre os séculos XIII e XIV a qual os florentinos irão imitar ainda, por muitos decênios.

---

<sup>4</sup>Op. cit . p.72.

<sup>5</sup>Giotto in *Gênios da Pintura* . p. 2

“A pintura florentina da segunda metade do século XIV pecava às vezes por ecletismo : não era apenas Giotto e os seus continuadores de maior importância, que influenciavam os mestres florentinos, mas também os **pintores de Siena**”.<sup>6</sup>



Tão importante quanto Giotto foi seu contemporâneo **Duccio da**

**Buonisegna** (1255-1319), pintor da **Escola de Siena**, exercendo sobre esta profunda influência. “Duccio constitui o primeiro protótipo da arte narrativa que o gótico sienense iria explorar”.<sup>7</sup>

Na sua obra **Madona com o Menino**, (ilust. 22) temos uma típica pintura de têmpera com base de gesso, o que a faz luminosa pela brancura do fundo em gesso, ressaltando ainda mais, as cores pela aplicação da folha de ouro.

Com sua visão peculiar, reforma o passado de tradição Bizantina ortodoxa do hieratismo esquematizante das formas derivadas de Constantinopla. A técnica de têmpera trabalhada por ele “era sensível e trabalhosa com utilização de folha de ouro, ele esboçava o desenho e pintava diretamente por cima”.<sup>8</sup> De algumas obras primas de Duccio, reunidas pela crítica moderna, somente serão mencionadas as de maior interesse por serem pintadas em têmpera, como a Madona, a pequena e sublime Majestade, o Crucifixo e a minúscula têmpera Madona no Trono Adorada por Tres Franciscanos, da pinacoteca de Siena. Minúscula têmpera por não utrapassar uma página de iluminura, mas de uma grandiosidade iconográfica. Nesta apreciadíssima obra se concentra a arte dos primeiros tempos de Duccio, unindo a graça esvoaçante do gótico com uma tônica de abstração do oriente, que Duccio humaniza nas suas fúlgidas e impecáveis técnicas.

<sup>6</sup>Venturi, Leonello. Op. Cit. p, 74.

<sup>7</sup> *Cem Obras Primas da Pintura Européia*. Editorial Verbo, Op. Cit. p. 10

<sup>8</sup>Hayes, Colin. *Guia Completa de Pintura y Dibujo*. Op. Cit. p, 80.

A execução de sua grande obra para o altar - mor do Duomo de Siena - **A Maestà**, durou de 9 de outubro de 1308 a 9 de junho de 1311 . Era um grande frontal, composto, além da imagem da Virgem, de uma fileira de anjos e de santos, de um coronamento que se repetia na parte posterior, onde o espaço maior é ocupado por vinte e seis histórias que narram a paixão de Cristo, e a entrada em Jerusalém.

“O fugor dos ouros recém - temperados e das tintas esplendentes, foi solenemente levada entre a admiração e grande festa do povo, do atelier de Duccio até ao altar do Duomo ”,<sup>9</sup>

Bazin, coloca que Siena, uma cidade escondida entre as montanhas, continua a ser no século XV, uma cidade ainda da Idade Média.

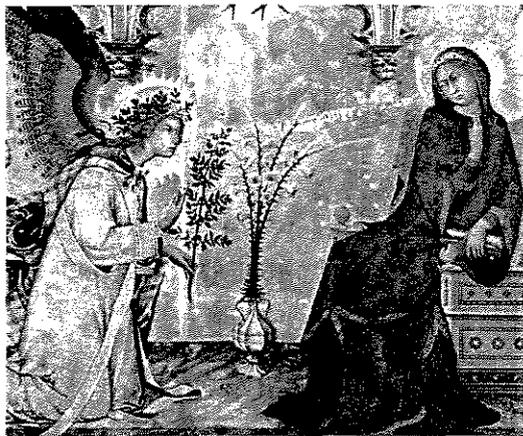
Outro grande artista da **Escola de Siena** foi **Simoni Martini** ( 1284 -1344) que vai enriquecer a situação cultural de Siena, quando começa a esvair -se a arte de Duccio. A originalidade de sua obra exala uma sensação de ser poética e de plena e delicada fantasia. Acredita-se que ele tenha sido discípulo de Duccio. Após a morte deste, Simoni Martini assume a direção da **Escola de Siena**. Verifica-se a sua influência mais tarde, após a sua transfêrencia para Avinhão, a convite de Bento XII, para a decoração do palácio pontifício. A sua pintura transmite uma calma, misturada aos efeitos cromáticos reluzentes dos fundos dourados e dos azuis de lápis - lázuli do manto da Virgem da sua obra **Anunciação** (ilust. 23 ) O nome de Simoni Martini é citado por ser considerado um dos maiores coloristas de todos os tempos, porque conseguia uma perfeição absoluta pelas suas harmonias cromáticas. Pode - se ler a obra deste grande colorista a partir de suas harmonias, pois suas cores eram trabalhadas para conseguirem um brilho intenso. O fundo dourado - de ouro - demonstrava o amarelo mais intenso da natureza e as cores das imagens entram em harmonia com o dourado do fundo. Do rosto, resplandecia um brilho intenso de porcelana como se fosse uma jóia rara. Um leve contorno de claro-escuro no rosto e nas mãos comprimindo levemente um efeito de luz e sombra. Simoni Martini, foi contemporâneo de Giotto, porém mais novo do que ele, veio de Siena e Giotto veio de Florença. Embora próximos, cada um segue trilhas diferentes.

A cena da **Anunciação** representa o momento em que o arcanjo Gabriel anuncia a Maria que ela seria a mãe de um Deus. A imagem do anjo na representação de

---

<sup>9</sup>Valsecchi, Marco . *Galeria Delta da Pintura Universal*. Op. Cit . p. 99.

Simoni Martini, é a pura docilidade de um jovem com funções de príncipe e de poeta. O Divino, o sagrado, na obra de Simoni Martini, era o requinte aristocrático, fugindo de uma simples relação do humano. Enquanto na obra de Giotto podemos contemplar o contrário, o humano era a aproximação do homem com o simples, o comum, o singelo.



(ilust. 23)

Uma outra têmpera de grande beleza da **Escola de Siena** é do artista **Pietro Lorenzetti**, (1280 - 1348) **Madona com o Menino**. (Arezo). (ilust. 24) Esta obra, como



(ilust. 24)

atesta o documento da encomenda, até hoje continua no local, praticamente íntegra em suas formas originais e se destaca por pertencer a um retábulo do princípio do século XIV, com cores aplicadas sobre desenho. Ela é comparada a uma sintonia mental de desenvolvimento pictórico passível de confronto ao grande mestre Giotto, às douradas cadências de Duccio e à escultura de Giovanni Pisano. Um outro exemplo da pintura de **Lorenzetti** é a admirável página pintada - uma miniatura do frontispício do Virgílio - que pertenceu ao seu amigo e poeta Petrarca e hoje se encontra na Pinacoteca Ambrosiana de Milão .

**Ambrogio Lorenzetti**, irmão de Pietro, na suas pinturas Alegorias do Mau e do Bom Governo, no palácio de **Siena**, apresenta um compêndio de toda a acuidade descritiva que a pintura gótica toscana podia concentrar.

**Ambrogio Lorenzetti**, irmão de Pietro, na suas pinturas Alegorias do Mau e do Bom Governo, no palácio de Siena, apresenta um compêndio de toda a acuidade descritiva que a pintura gótica toscana podia concentrar.

A **descoberta da natureza** na primeira metade do século XIV, vai refletir profundamente, em uma representação naturalística de imaginação formal zoológica e botânica pelo interesse crescente do estudo mais elaborado do mundo natural.

Este lirismo naturalista propaga pela Itália, e reflete nas obras de vários artistas como Paulo Uccello, sensível às belezas naturais, promove o encontro da fantasia fantástica medieval com o naturalismo Renascentista.

**Fra Angelico**, ( 1387- 1455) surge como um elo entre a arte cristã de tradição medieval e a cultura humanista emergente na Itália e antecipa Botticelli. Considerado como um dos fundadores da escola florentina juntamente com **Masaccio**, chega mais tarde a pintura, e sua serena abstração estilística, “faz dele já um clássico, entre Giotto e Rafael.”<sup>10</sup>

Suas obras “se incorporan dorados como base, Y tambien en las primeras obras de Piero della Francesca ( 1410 - 1492)”.<sup>11</sup>

**Fra Angélico** chega mais tarde a pintura desligando-se lentamente do goticismo de suas iluminuras. Sua obra **Nossa Senhora Protetora dos Dominicanos (ilust.25)** de 1430 aproximadamente, denota sensibilidade cromática e ingênuo naturalismo e que caracteriza uma das miniaturas do Missal 558. “Embora Fra Angélico seja cristão, ao contrário de Masaccio que inaugurou o humanismo pagão, petencem ambos, plasticamente, ao Renascimento.”<sup>12</sup> **Masaccio**, (401-1428) esse grande artista define o ideal plástico e humanístico do Renascimento, morre muito jovem, mas deixando obras de grande importância, como o afresco da Vida de São Pedro, na capella Brancacci, nos carmelitas em Florença. Ele antecipa a monumentalidade encontrada no século XVI que seus contemporâneos não conseguem ultrapassar. Sua obra **Nossa Senhora com o Menino e os Anjos Músicos, (ilust. 26)** “atêm-se a uma representação realista, em dimensões humanas da Santidade Cristã”, sendo para Piero della Francesca, uma fértil fonte de pesquisa.

<sup>10</sup> Bazin, Germain. Op. Cit. p. 190.

<sup>11</sup> Hayes, Colin. *Guia Completa de Pintura y Dibujo* . Op. Cit., p. 83.

<sup>12</sup>Bazin, Germain. Op. Cit. p.190.

“Esta alma mística dividida entre o paganismo e o cristianismo, seduzida pela harmonia e possuída pelo domínio da inteligência foi condenada a jamais reconhecer o repouso”.<sup>14</sup> Suas Madonas são de um triste encantamento e uma leveza surpreendente. Na sua obra de têmpera sobre madeira **A Adoração dos Reis Magos**, (1475) temos as ruínas como fundo e como elemento simbólico da natividade, certamente ele procurou com o simbolismo de sua obra representar de uma forma clássica assuntos humanistas. Encontramos ainda na grande arte florentina, Sasseta, (1392-1450) que contribui com a candura de suas delicadas pinturas como o Encontro de São Francisco e das Três Virtudes.



(ilust. 25)

Um representante sublime que estabelece um diálogo solene entre o homem e o divino foi sem dúvida **Piero della Francesca**, (1410-1492), ele “exprime o desejo de aproximar-se do conhecimento de Deus, mediante a sacralização da vida humana”.<sup>15</sup>

Em sua obra **Natividade**, já não se usa mais o ouro e se pinta com uma emulsão de **têmpera** pura sobre uma base de gesso. Nesta obra, ele desenha com terra verde e depois aplica lavados suaves da mesma cor, como se evidencia no vestido da figura a esquerda. Depois pinta-se quase toda a área somente com uma camada de cor.

Usa-se para essas obras um médio de clara de ovo, mas provavelmente para pinturas de maiores superfícies eram utilizados os médios normais de gema de ovo e água.



(ilust. 26)

<sup>14</sup> Bazin, Gemain. Op. Cit p. 193.

<sup>15</sup> Francesca, Piero della. “Do Gótico à Renascença”. *Gênios da Pintura* .p. 2

A importância dos artistas Renascentistas se faz notar pelas suas belas **têmperas** produzidas no "quatrocento". A obra de **Ghilberti** ( 1378- 1455) ilustra a importância desses seus contemporâneos, ressaltando os pintores florentinos, retomando a ordem indicada por Villani, ampliando o seu campo de visão para outros mestres de Siena e de Roma.

**Leon Batista Alberti** ( 1402 - 1472), com sua sensibilidade artística e a intuição de quem absorve conhecimentos gerais, científicos e filosóficos, anuncia com um novo tratado de arte - **Da Pintura** - ( 1436) a revolução do pensamento estético do início do século V. Esse tratado exprime o ideal do Renascimento e pretende ditar as novas bases da arte florentina. Pintor e Arquiteto, **Alberti** reúne em sua obra conhecimentos humanísticos de sua formação na Universidade de Bolonha, e consegue manter forte influência nos pintores até ao final do século XV.

**Alberti** cria essas novas bases e amplia a visão da arte, enquanto pensamento estético, mas, valoriza em demasia o método racionalista de inteligência científica. Cultua um ideal de beleza, admira as cores claras e rejeita o uso do ouro que Cennini tanto adorava. Para isso, ele tinha suas razões, o uso de matéria preciosa em pintura já desprezado por Petracca, encontra, no pensamento Albertiano, eco propício para as suas manifestações contrárias. "Preferível ao ouro é a cor que imita o ouro, que é obra do Homem e, portanto, intelectual".<sup>16</sup> Justificando o seu argumento, ele coloca que a questão do claro e escuro não combina com os reflexos do ouro, pois além de seu uso ser arbitrário, não se obtém os efeitos de relevo, considerados por ele, importantes na visão perspéctica. Dessa forma, a influência de suas idéias faz desaparecer os fundos de ouro das pinturas. Assumindo a nova estética, o ouro vai sendo substituído por cores mais terrenas e naturais, o azul do céu e o cinzento de uma parede iriam expulsar definitivamente os fundos dourados das pinturas anteriores. Considerava essencial a delimitação dos contornos de zonas, a distribuição do claro e do escuro pelas cores e pelas formas das zonas, reforçando a definição da forma plástica. Esta descrição ilustra de certa maneira, a pintura Florentina do século XV.

---

<sup>16</sup> Op. Cit. p. 83

Percebe -se a partir destas reflexões, que os artistas podem ser considerados as antenas sensíveis da história que com sua percepção de mundo e através de seus registros visuais, nos relata variados aspectos da criatividade humana.

## 5 - TÊMPERA CONTEMPORÂNEA

### REVOLUÇÃO DAS CORES

Durante séculos, os únicos aglutinantes conhecidos eram as ceras, a água e a mistura com gema de ovo. A partir do século XV, em Flandres, começa a ser utilizado o óleo-vegetal como aglutinante. Surge assim, a tinta a óleo que começa a ser utilizada em toda a Europa.

A técnica do óleo foi, até o início deste século, utilizada pela maioria dos artistas, como o principal aglutinante. A partir de 1920, foi descoberta as tintas acrílicas, através da utilização de uma resina sintética.

Nos laboratórios dos países mais avançados, químicos e cientistas trabalhavam com a preocupação específica de desenvolver novos produtos para a indústria de tintas : pigmentos, secantes, solventes. O primeiro capítulo da história das tintas tinha durado 40 000 anos. O segundo ficou pronto em poucas décadas. O terceiro começou com o século XX, o petróleo e a petroquímica".<sup>17</sup>

A primeira revolução tecnológica das cores que se tem conhecimento foi introduzida pelos Egípcios no segundo milênio, a.C. A descoberta do primeiro pigmento sintético denominado Azul Egípcio, abriu precedentes para posteriores descobertas. Essa evolução se sucedeu lentamente durante séculos, até a disseminação de uma diversidade de produtos químicos oriundos do avanço provocado pela Revolução Industrial:

A partir do século XVI, começaram a ser produzidas tintas para aplicações técnicas bastantes específicas. Na Inglaterra as quilhas dos navios passaram a ser revestidas com zarcão ou alvaiade de chumbo, para protegê-las contra o apodrecimento e a incrustação de animais. Na área de construção, a tinta entra

---

<sup>17</sup>Telles, Carlos Queiróz Op. Cit. p. 13

como ingrediente novo em antigas especialidades. Os estucadores passaram a pintar seus revestimentos para torná-los mais duráveis.”<sup>18</sup>

A revolução que se deu no campo das tintas industriais afetou o comportamento do homem contemporâneo, à medida que novas opções foram acrescentadas nos diversos setores do mundo comercial e artístico. Este fato contribuiu para a diversificação e manipulação dos materiais, democratizando a sua utilização, ficando as velhas fórmulas artesanais absoletas e esquecidas e não atendendo mais às exigências da vida moderna.

Surge, então, uma nova mentalidade, a partir do século XX, ou seja, a substituição do antigo pelo novo, do perene pelo descartável, do artesanal pelo industrializado, das substâncias naturais pelos materiais sintéticos e as novas paletas ganharam um acréscimo de milhões de tonalidades, revolucionando as teorias cromáticas, calcadas nos séculos predecessores.

O desenvolvimento da Química Orgânica revolucionou o mercado industrial com as novas descobertas dos materiais sintéticos, direcionando a pesquisa principalmente para a indústria. A modificação das substâncias naturais proporcionou uma mudança nos meios de produção, propiciando um aumento significativo na oferta de variados produtos, refletindo economicamente nos investimentos. A partir do século XX, exigiu-se uma nova conduta por parte dos fabricantes de tintas para atender o ritmo imposto pelo consumidor, uma vez que a utilização das tintas não se restringia mais só a um determinado fim, e sim, a uma rápida demanda que crescia vertiginosamente em diversos setores da sociedade industrial.

As cores acompanham o homem desde os tempos mais remotos. A conquista das novas tecnologias transforma e amplia o universo cromático, gerando um outro padrão de comportamento, voltado para o consumo. Há um estímulo nas pesquisas dos laboratórios industriais, abrindo novos horizontes com a utilização dos derivados do petróleo e do desenvolvimento da petroquímica.

Esta mudança de mentalidade nas indústrias de tintas veio enriquecer o mundo das cores, aumentando a escala cromática e revolucionando os conceitos da ação produtiva. Qualidade e quantidade entraram na pauta das discussões, vislumbrando

---

<sup>18</sup>Op. Cit., p. 13

um campo enorme de ação. É difícil imaginar um mundo sem cor. A cor está presente no mundo natural e é transformada pela mão do homem na criação dos novos equipamentos, tanto por uma questão estética, como também no sentido da proteção de agentes externos, como ferrugem, umidade, calor etc. O grau de penetração das tintas se expandiu a tantos setores e atividades da vida humana que numerá-los seria uma tarefa à parte. As pesquisas, realizadas no campo da aplicação imobiliária e de construção, apresentaram a grande conquista do século com a produção das tintas solúveis em água.

A partir desse momento, uma nova terminologia será utilizada para identificar os ciclos de produção: Geração. Esta nomenclatura determina estágios de evolução .

## TÊMPERA ACRÍLICA

“A primeira geração de tintas solúveis em água lançadas no mercado eram pastas formadas por caseína e óleo, além de pigmentos inertes, umectantes, emulsionantes e dispersantes.”

Telles, Carlos Queiróz , 1989, p.14.

As resinas acrílicas desenvolveram principalmente após a primeira guerra mundial e quimicamente podem ser relacionadas com as vinílicas chegando a pensar que tinta acrílica é qualquer tinta que contenha resinas sintéticas, mesmo resinas que não sejam verdadeiramente acrílicas, a exemplo do acetato de polivinil.

Elas possuem grande capacidade de adesão às superfícies e foram desenvolvidas a partir da década de 20, por alguns artistas muralistas mexicanos com a intenção de conquistarem os grandes espaços com a resistência de uma tinta capaz de suportar o clima do México, e também de resistir a exposição de luz direta, de calor e de umidade. Artistas como **Siqueiros** (1896- 1974), **Orozco** ( 1883 - 1949) e **Rivera** ( 1886 - 1957). pesquisaram essas resinas plásticas como aglutinantes, empregados em obras de grande dimensões. **Siqueiros** em sua obra **A Marcha da Humanidade** de 1966, ( **ilust. 27**) utiliza resinas sintéticas sobre cimento. Essas resinas são fabricadas a partir de ácidos



ácidos acrílicos com materiais e melacrílicos adicionando outros materiais para que se tornem solúveis em água contribuindo para uma secagem rápida após a evaporação da água.

As tintas acrílicas são de fácil aplicação e influenciaram a mente do consumidor de vários setores: imobiliários, artísticos, decorativos, criando outras alternativas nos métodos de atuação. Nas artes, os métodos antes artesanais, onde cada artista preparava as suas próprias tintas com as complicadas fórmulas caseiras, foram automaticamente substituídas pelas linhas modernas de produção dos novos lançamentos. Surgiram, então, uma nova geração de tintas sintéticas a base de látex, desaparecendo desta forma os últimos artesãos e com eles, os segredos de suas alquimias.

## RESINAS SINTÉTICAS

“Os antigos eram obrigados a pintar murais em lugares recônditos, no interior de igrejas e castelos. Mas hoje existem novas tintas, tão resistentes quanto a dos automóveis, e os prédios são revestidos de materiais vitrificados. Esse raciocínio é que levou **Siqueiros** a pesquisar as propriedades dos novos colorantes de nitrocelulose, adaptando-se às necessidades do moderno afresco sobre cimento, pois o afresco clássico se fazia em paredes cobertas de argamassa e cal. Sua obsessão com as tintas foi tamanha, que ele próprio passou a fabricá-las. Para as obras de Cuernavaca, montou um laboratório onde trabalhou com um grupo de químicos e obteve pigmentos e bases mais duráveis”.

Pietro Bardi in *Gênios da Pintura*. “Siqueiros”. vol. VIII.

Fruto das pesquisas petroquímicas, as resinas sintéticas possibilitaram a produção da tinta perfeita: “durável, lavável, inodora e de fácil aplicação. A velha mania de enfeitar a própria caverna (...) encontrou sua universalização nas prosaicas latas e

prateleiras dos revendedores das grandes indústrias.”<sup>19</sup> A introdução, a médio prazo, desses elementos, como a caseína e depois o látex foram definitivas.

Essas inovações, tanto na linha imobiliária, quanto no campo industrial vieram para ficar, marcando uma nova era. Junto ao desenvolvimento das tintas, as técnicas de revestimentos seguiram o mesmo ritmo. Foram introduzidas sucessivas gerações de revestimentos, substituindo os outros sistemas tradicionais de óleos e de resinas, a partir da década de 20. A grande vantagem destes novos produtos é a de proporcionar uma secagem rápida, retoque fácil e uma maior durabilidade. Com a petroquímica, deu-se o aprimoramento das resinas sintéticas e um maior cuidado com a questão da qualidade, motivada principalmente pela concorrência do mercado atual.

“Algumas tintas à base de resinas sintéticas passaram a ser aplicadas, por processos de eletrodeposição anódica ou catódica. O ancestral estilete de pedra, o pincel, a pistola revolucionária e até mesmo a pintura por emersão foram substituídos pela anaforese e cataforese, palavras aptas para designar processamentos elétricos de atração e deposição das partículas da própria tinta sobre a superfície a ser revestida.”<sup>20</sup>

O advento de novos materiais, a evolução química e as novas técnicas mecânicas abriram caminho a diferentes formas artísticas. Os efeitos inusitados das tintas, vernizes acrílicos, esmaltes, resinas, matérias plásticas causaram impacto no pensamento filosófico e científico do início do século.

Este momento de inovação técnica foi fator determinante na expressão de novas formas artísticas.

“Vai longe o tempo em que a estética idealista fazia a conhecida distinção entre <técnica interna> e <técnica externa> e desvalorizava a relação da técnica com a arte, a favor de um hipotético momento intuitivo da mesma. Só tendo em conta o fator técnico, de fato, poderemos compreender, por exemplo, o verificar-se de novas formas, não só na pintura e escultura (*ready-made*, arte pop,

---

<sup>19</sup>Telles, Carlos Queiróz . P.14

<sup>20</sup>Op. Cit. p. 15

*combine-painting*, e história aos quadradinhos: todos os aspectos inéditos relativamente à arte do passado, mas não mais do que foram no seu tempo inéditos a pintura a óleo, os mosaicos, as gravuras, as estampas) mas também no teatro, na dança e nas artes cinéticas.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>Dorfles, Gillo. *Oscilações do Gosto*. Lisboa, Livros Horizonte, 1974, p. 146.

# CAPÍTULO II

## II - PESQUISA

### 1 - "HOMO - FABER"

"A arte é doação de forma e é só a forma que pode transformar um produto em arte. A forma não é algo accidental, arbitário ou inessencial (...). As leis e convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do homem sôbre a matéria: nelas a experiência se transmite, se preserva e as realizações são salvaguardadas".

Ernest Fischer, 1971, p.174.

O homem percebeu que ele era capaz de transformar a natureza, dando-lhe forma e fazendo dela um substituto - uma outra natureza. Percebeu, também, que era capaz não só de criar objetos similares aos da natureza, mas de domar a matéria, de confeccionar os seus equipamentos e de modificar o seu meio ambiente. Assim, o homem estava descobrindo e criando a arte.

Essa determinação de transformar coisas em similares está latente na categoria do ato criativo, o homem é magicamente impulsionado na construção de um segundo mundo, de uma outra unidade, um segundo signo. Esta magia só é conseguida pelo prazer de ver nascer um novo engenho, uma invenção, pois é no ato da invenção que a fantasia se manifesta determinando o ser criativo que existe em cada um de nós.

É neste ato de criar substitutos, que o ser se realiza, enquanto potencial de energia canalizada para a criação de novos produtos. Usar da sutil força de criar similares e de elaborar objetos, de fazer e ver surgir uma relação de sujeito que cria e de objeto criado - homem e trabalho, sujeito e objeto. Essa estranha força de dominar a natureza demonstra que a arte exerce um enorme poder sobre as coisas e um estímulo para a produção do novo.

A descoberta do fogo foi um destes estímulos na evolução da vida do homem e na mudança de seus hábitos. Posteriormente, o homem introduz elementos de pintura nos objetos de seu uso cotidiano. Com a introdução de elementos pictóricos nos objetos e com a fabricação de novos artefatos, o homem se afirma como um ser produtor. Aquele que gosta de fabricar, de inventar e de dar a esses objetos não só uma forma funcional, mas também estética. O *Homo-Faber*, aquele que evolui fabricando utensílios para o seu mundo e transformando a sua realidade.

“Um elemento essencial nas artes, finalmente, é a capacidade da arte de inspirar medo, fazer-se reverenciar, a sua pretensa capacidade de conferir poder sobre o inimigo”.<sup>1</sup> Basta lembrar que nos primórdios, a arte foi inequivocamente uma relação de poder sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre o parceiro das relações sexuais, sobre a realidade, como também um poder exercido no sentido de um fortalecimento do coletivo e de união das espécies.

Deslumbrado pela imensa importância da semelhança e da imitação, o homem deduziu: “desde que todas as coisas semelhantes eram idênticas, o poder sobre a natureza que lhe podia ser proporcionado pelo “tornar semelhante” poderia ser ilimitado”.<sup>2</sup> É bom ressaltar também que nos primórdios da civilização humana, a arte não era vista com a dimensão que a vemos hoje, pois a arte tinha pouco a ver com a beleza ou com contemplação estética, ela era um poderoso instrumento de magia, poder, ou mais profundamente “uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência”.<sup>3</sup>

Esta descoberta que criando a arte o homem encontrou para si uma maneira diferente de enfrentar o mundo e de aumentar as suas possibilidades de enriquecer a

---

<sup>1</sup>Fischer, Ernest . *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar editora, 1971, p. 44.

<sup>2</sup>Op. Cit. p, 43.

<sup>3</sup>Op. Cit. p. 45.

sua vida, significou para a história da civilizações uma revolução de princípios, modificando os caminhos da humanidade e de suas relações sociais.

Se no início da civilização humana a arte exerceu um poder de magia sobre as coisas, hoje sabemos que a sua dimensão é muito maior, que transcende a própria magia das coisas, ela é elemento fundamental para o desenvolvimento da capacidade humana.

Nas sociedades medievais a arte tinha uma função educativa, a de narrar fatos através de imagens, carregada de simbologia, voltada a uma icografia religiosa, sacra, profana dos signos ilustrativos. A arte exercia um poder de persuasão, de imitar mensagens, não só estética mas que progressivamente ela vai sendo incorporada nas relações sociais de produção. Em sociedade que se tornaram opacas a arte vem como uma alternativa de "iluminação" para ampliar a compreensão do homem e ajudar a reconhecer a realidade social. A arte deixa de ser anônima para se inserir num contexto de relações sociais, passa a uma nova valorização da figura do artista, implementadas pelos sistemas emergentes de produção, prenúncio da entrada da Idade Moderna.

## CONTEXTUALIZAÇÃO : MATÉRIA E MATERIALIDADE

"O Homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio um mágico".

Ernest Ficher, 1971, p. 21.

Marx em sua conhecida obra, **O Capital**, definiu o trabalho nos seguintes termos: "O processo do trabalho é ...atividade deliberada...para a adaptação das substâncias

naturais aos desejos humanos; e como a "condição geral necessária para que se efetue um intercâmbio entre o homem e a natureza".<sup>4</sup> Neste intercâmbio é que o homem opera e se inicia na fabricação de seus instrumentos.

A relação natural da descoberta se dá na construção das formas e essas formas revestidas de significações determina o homem como um ser capaz de criar, e a cada elemento criado uma estética formal é impressa neste gesto. A arte, então nasce paralela ao trabalho ou na essência do próprio trabalho. Produzir artefatos, ou na definição de Aristóteles, *techne*<sup>5</sup> traduzido como "arte" no sentido mais profundo de um fazer, cuja capacidade de produzir e de um fazer com uma correta compreensão dos princípios envolvidos.

O processo de pesquisa contido nesse trabalho de dissertação, acerca da matéria prima, se deu próximo a Belo Horizonte-M.G, no município de Rio Acima e Nova Lima. Esses locais foram selecionados para a coleta de terras argilosas coloridas, por se tratar de uma região privilegiada pelo seu solo rico em substâncias avermelhadas e amarelo ocre, as quais se adequam tão bem aos objetivos da pintura.

Estas terras ricas em tonalidades diversas podem conter além de argilo - minerais, feldspato, quartzo, clorita, caulim e óxidos de ferro. Recobrem uma grande dimensão, passando por gradações de diversos tons; à medida que se percorrem as estradas do município de Chucrute e Rio Acima, chega-se à antiga Fábrica de Pigmentos dos Ingleses, assim como é conhecida. Em época de plena atividade, essa fábrica fornecia matéria prima para a Indústria Brasileira de Pó Xadrez. Fabricantes Globo S/A. Tintas e Pigmentos. Mauá. São Paulo. Há uma predominância do tons de amarelo, do ocre, dos marrons avermelhados das terras queimadas e do branco.

Em uma região mais distante de Belo Horizonte, próximo a Campos Altos, voltando para Araxá, encontramos elevações rochosas ricas em terras verdes, material que,

---

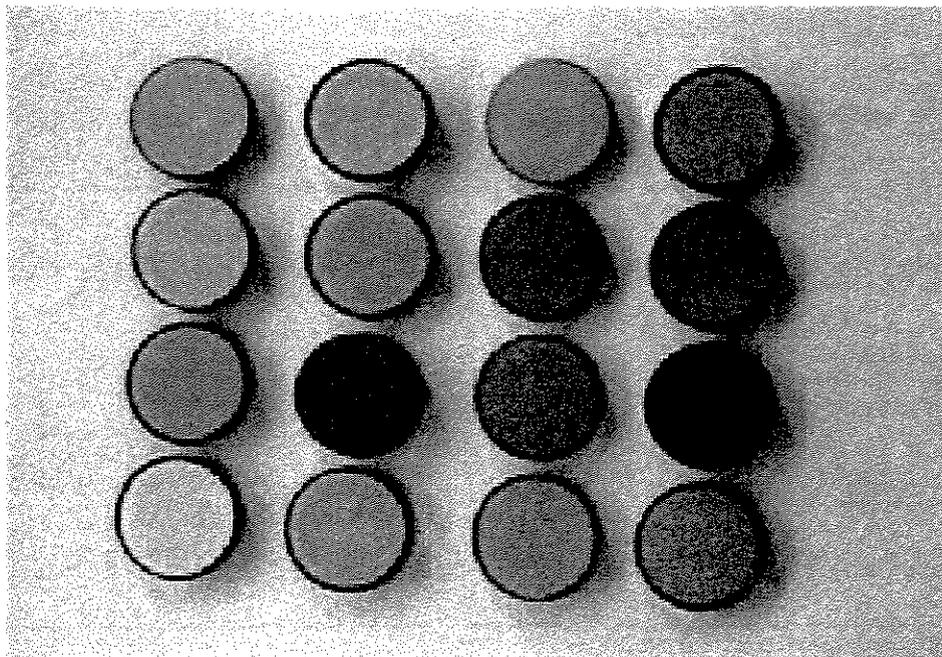
<sup>4</sup>Op.Cit., p. 21

<sup>5</sup>A palavra grega *techne* (da qual derivamos "técnica") denota uma habilidade um ofício. Mas os gregos não a consideravam apenas como habilidade manual cultivada segundo regras não especificáveis de tradição oficial, senão como um ramo do conhecimento, uma forma de ciência prática. Osborne, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo, Editora Cultrix, 1968. p. 35

Estas amostras foram submetidas a análises no Laboratório de Geologia da Universidade Federal de Uberlândia, sob a supervisão do Professor Adriano Rodrigues dos Santos. Após a caracterização física e identificação dos elementos mineralógicos e selecionadas, mediante suas qualidades cromáticas, parte do material coletado passou por um processo de preparação e purificação até a sua completa adequação para a pintura.

Posteriormente, iniciei, conforme plano de trabalho traçado pelo colaborador desta pesquisa, Professor Azit Choudhuri, da área de Geologia do Departamento de Geociências da Unicamp, uma série de estudos para a realização de análises químicas, cujo objetivo foi o de identificação dos elementos químicos que determinam as cores das amostras.

O material foi preparado em pastilhas para a análise de Fluorescência de Raio X,



## 2 - TOPOGRAFIA POETICA

## PESQUISA DE CAMPO

"A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte é também necessária em virtude da magia que lhe é inerente".

Ernest Fischer, 1971, p.20

## CATALOGAÇÃO DAS AMOSTRAS.

Mapa de Minas Gerais com as principais rodovias, situando o trajeto das minas de pigmentos. Uberlândia - Campos Altos - (BR 494) - Belo Horizonte.

Belo Horizonte - Rio de Janeiro (BR 040). Belo Horizonte - Nova Lima (BR 030)



1- LOCAL : Fábrica de Pigmentos dos Ingleses



1- LOCAL : Fábrica de Pigmentos dos Ingleses  
Município de Nova Lima

Neste local foram recolhidas as seguintes amostras: No. 14 e 19.

AMOSTRAS

No. 14 - ( Ocre natural)

No. 19 - ( Terra queimada)

2 -LOCAL : Região de Rio Acima

AMOSTRAS

No.01 (Amarelo)

No.02. (Rosa)

No.03. (Rosa)

No.06. (Rosa)

3- LOCAL: Entre as cidades de Nova Lima e Rio Acima

AMOSTRAS

No. 10. (Branco)

No. 11. (Amarelo)

No. 04. 05. (Terras naturais)

No. 07 (Terra queimada)

4- LOCAL: Próximo à Mineração Copisa

AMOSTRAS

No. 12 (Cinzas)

No. 13 (Hematitas)

5 - LOCAL: Belo Horizonte (saída para Uberlândia)

#### AMOSTRAS

No. 08. 09. 18 (Verde)

## ANÁLISES MINERALÓGICAS

### CARACTERIZAÇÃO FÍSICA

“Todas as artes nasceram como manuseio da matéria e, reciprocamente, em toda a intervenção do homem sobre a matéria existe uma parte de adaptação que depende da estética, isto é, de uma intenção ou de uma finalidade distinta da simples feitura”.

Pierre Francastel in Laurentiz, Paulo. 1991, p. 122.

Nesta etapa, as amostras foram encaminhadas ao Laboratório de Geologia, para análise de suas características morfológicas e identificação técnica-científica. Foram encaminhadas o total de 15 amostras com o código numérico de controle. As amostras foram enumeradas na seguinte sequência:

Amostras no. 01- 02 - 03 -04 - 06  
07 - 08 - 09 - 10 - 11  
12 - 13 - 14 - 18 - 19



Foram encontrados 5 grupos rochosos com diferentes características e que receberam a seguinte denominação:

Filito

Quartzo- Clorita- Xisto

Itabirito-Anfibolítico

Itabirito (Minério de Ferro)

Caulim (Argilo Mineral)

Seguindo esta nomenclatura, as amostras foram separadas pelas afinidades cromáticas, recebendo o código das Cores. Há uma gama de tonalidades ampliando a Escala de Tons das amostras coletadas.

Ex: Do Amarelo claro ao Ocre aproximando ao Terra de Siena

Do Rosa mais claro ao Salmão

Uma variação na escala do verde

Abaixo a relação dos grupos por afinidades cromáticas:

1- Ocre Natural

2- Terra Queimada

3- Amarelo

4- Branco (creme)

5- Rosas

6- Verdes

## **IDENTIFICAÇÃO DE TIPOS ROCHOSOS**

Nesta etapa do Projeto, as amostras foram submetidas a uma identificação macroscópica para determinação das suas principais características texturais e estruturais.

## AMOSTRAS

No: 01. 02. 03. 04. 05. 06. 07. 08. 11.

Trata-se de um FILITO, rocha metamórfica com baixo grau de metamorfismo, com estruturas plano-paralelas típico deste tipo rochoso. A sua granulação é com a predominância das seguintes mineralogias: Argilo-minerais, sericita, cloritas, quartzos etc.

O aspecto sedoso ao tato é em função da presença de minerais como a sericita e argilo minerais. A variação na coloração é devido à existência de elementos secundários na sua composição mineralógica.

## AMOSTRAS

No. 09. 15. 16. 18.

Trata-se de um QUARTZO- CLORITA- XISTO pertencente à Formação Sabará do Grupo Piracicaba. Também é um tipo metamórfico de baixo grau, com estrutura foleada típica (xistosidade). A sua constituição mineralógica é a seguinte:

Quartzo, Cloritas, muscovita e feldespato.

Os cristais são finos, macios ao tato e de coloração esverdeada, devido as cloritas presentes.

## AMOSTRAS

No.14. 19.

Trata-se provavelmente de um ITABIRITO- ANFIBOLÍTICO pertencente ao grupo ITABIRA. O seu elevado grau de alteração não permite uma identificação mais precisa. Com o auxílio de uma lupa foi possível identificar somente pequenos cristais de quartzos imersos numa matriz de óxido de ferro. Esta aproximação foi feita

tomando-se como base os seguintes recursos bibliográficos: (Esboço Geológico do Quadrilátero Ferrífero de Minas Gerais, esc. 1:500.000 ).

#### AMOSTRAS

No. 12. 13.

Tata-se de um ITABIRITO (Minério de Ferro) de origem metamórfica , pertencente ao Grupo Itabira. A sua estrutura também é foliada, com alternâncias quase que imperceptíveis, de leitos quartzosos e hematíticos. A sua mineralogia é composta basicamente por quartzo e hematita finamente dispersos. É um material muito friável , esboroando-se facilmente ao contato com as mãos.

#### AMOSTRA

No. 10.

Trata-se de um CAULIM argilo-mineral resultante da decomposição de rochas que contêm o mineral Feldspato na sua composição mineralógica. É macio ao tato, e sua coloração branco creme denota uma ausência de elementos contaminantes. (Fe. e Mn.)

AMOSTRAS : 09- 16- 18

Denomina-se QUARTZO-CLORITA XISTO.

Pertencente à Formação Sabará do Grupo Piracicaba.

Constituição Mineralógica:

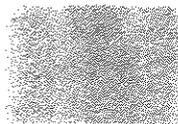
Quartzo

Clorita

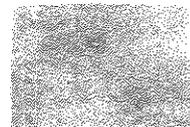
Muscovita

Feldspato

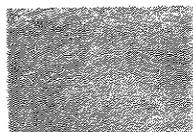
09



16



18



Amostra: 10

Trata-se de um CAULIM.

10

## AMOSTRAS : 12- 13

Trata-se de um ITABIRITO - ( Minério de Ferro )

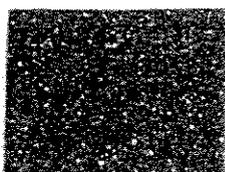
Grupo Itabira

Contém: Quartzo e Hematita

12



13



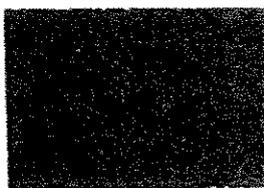
## Amostras : 14- 19

Trata-se de um ITABIRITO-ANFIBOLÍTICO.

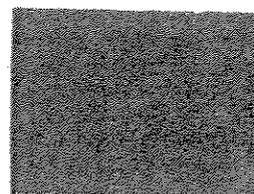
Grupo Itabira

Cristais de Quartzo imersos numa matriz  
de óxido de ferro

14



19



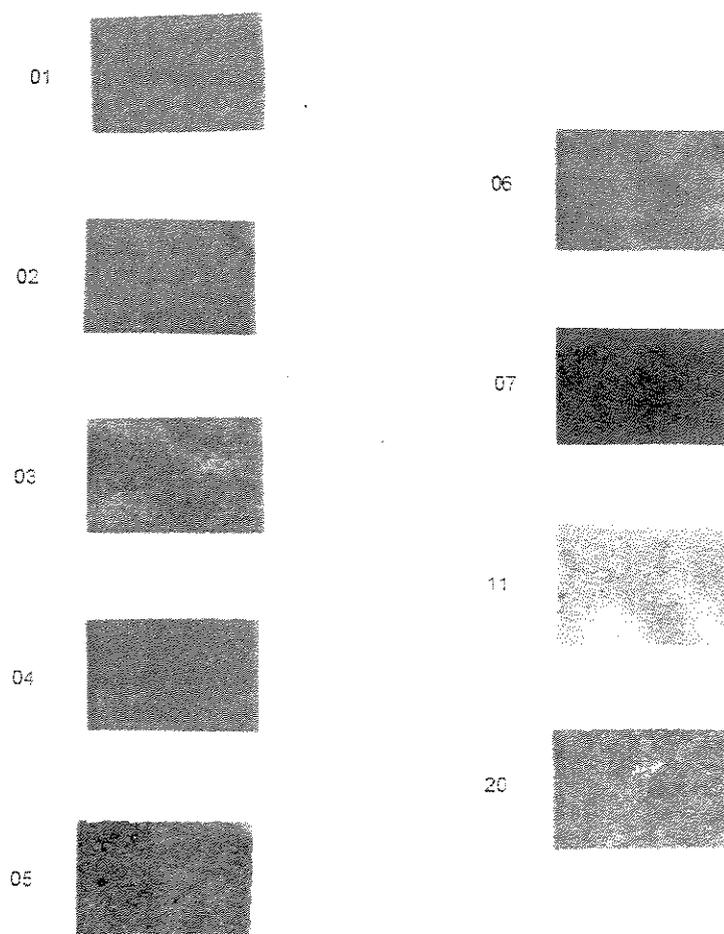
**TABELA CROMÁTICAS**

Amostras: 01- 02- 03- 04- 05- 06- 07- 11- 20

Rocha metamórfica denominada FILITO

Contém as seguintes mineralogias: Argilo-minerais

Sericita - Cloritas - Quartzo



## Seleção de grupos por afinidades Cromáticas:

## ROSAS

## Filito

No. 03 : Filito

No. 06 : Filito

## AMARELO - OCRE

No. 02 : Filito

No. 11: Filito

No. 19. ITABIRITO

No. 01:

## VERDES

No. 08 : Filito

No. 09 : Quartzo

No. 16 : Quartzo

No. 18 : Quartzo

## BRANCO

No. 10 : CAULIM

## TERRAS

No. 04 : Filito

No. 05 : Filito

No. 07 : Filito

No. 14 : Itabirito

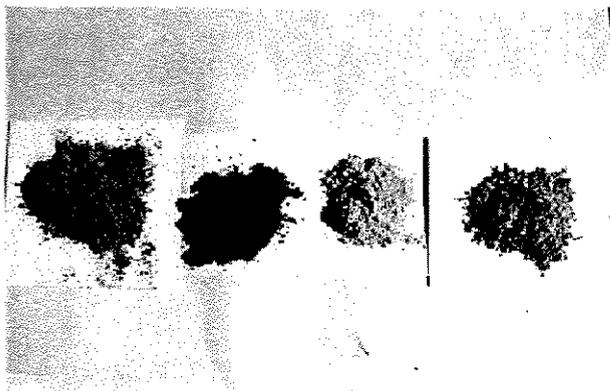
## CINZA

No. 12 : Minério de Ferro.

## MOAGEM - MOINHO DE BOLAS .

Antes de optar pela granulometria, os pigmentos brutos passaram por uma moagem em um equipamento denominado - moinho de bolas.

Este equipamento serviu a princípio, pela sua capacidade de fragmentar as partículas, separando-as em finos grãos. As amostras foram colocadas no moinho de bolas de porcelanas e em movimento giratório em ritmo constante, permaneciam rodando até a sua completa distribuição. Outro processo de moagem bem artesanal e de fácil realização é o da moagem pelo almofariz.



## GRANULOMETRIA



A granulometria é um processo de análise do pigmento em sua dimensão, forma e textura, cuja finalidade é a de homogeneizar as substâncias. Em relação a dimensão o grão pode "variar de frações de microns até 50 microns, nos ditos pigmentos grossos, como as cargas ou materiais inertes".<sup>6</sup>

Denomina-se análises granulométricas a identificação e classificação das das amostras pelo tamanho do grão. A triagem é feita através de peneiras com a numeração por ordem decrescente. O processo de classificação do grão é pela

<sup>6</sup>Edson Mota, Ma. Luisa Salgado. Op. Cit. p. 172

vibração das peneiras, sobrepostas uma sobre as outras. Recebe a denominação de “fundo” a última peneira onde fica depositado o mais fino grão.

Algumas amostras passaram por este processo, seguindo a seguinte numeração:

Tyler

No. 80

No. 200

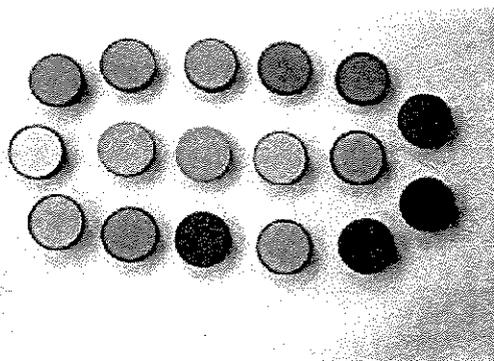
No. 325

No. -325 (fundo)

Este peneiramento ocorre de maneira uniforme, mas, não separa os diferentes elementos na coagem. O pigmento não fica, desta forma, purificado ou isento de sílica, impurezas e outros minerais que interferem na hora de se preparar a tinta. Após estas análises os pigmentos passaram por um outro processo de purificação artesanal - a decantação.

## FLUORESCÊNCIA DE RAIOS X

Estava previsto no projeto as análises de Fluorescência de raios X, a partir da preparação das pastilhas cromáticas. Só foi possível a realização da primeira etapa, por problemas técnicos do equipamento, no que se refere a leitura das amostras para a determinação dos componentes químicos, que podem causar as cores diferentes, relativas ao material apresentado.



ao material apresentado.

Para a preparação das pastilhas acompanhou-se o seguinte procedimento.

Pesagem do material contendo de sete a nove gramas. Com uma pipeta de Pasteur, acrescenta-se algumas gotas de água e de álcool polivinílico, misturando -se até formar uma pasta uniforme. Leva -se este material ao equipamento de pastilhas , acrescido de quatro gramas de ácido bórico , que reveste o fundo, dando -lhe assim, uma maior rigidez nas pastilhas. Após este procedimento, estas pastilhas são levadas a uma prensa com uma pressão média ( 20 Mpa) durante o tempo de 2 m'. Este material apresentado em pastilhas, configura um perfeito mostruário das amostras, para uma apresentação estética \ cromática, ilustrando corretamente as cores coletadas.

## DECANTAÇÃO

Pela decantação, o pigmento adquire uma plasticidade maior pelo processo de limpeza e purificação do grão ao ser dissolvido pela água. Consegue-se uma pasta bem fina de pigmentos que ficam depositados no fundo. Eles podem ser guardadas em vidros com uma quantidade de água de mina ou de poço artesiano por não conterem em sua composição, substâncias estranhas à pintura. Mas, se preferir, esta pasta de pigmentos pode ser levada ao sol para secar em bandeijas.

O processo de decantação, que melhor qualidade pôde dar ao material, seguiu orientação do engenheiro químico Dr. Wilsom Naves Tito, da firma de Mineralogia Metais de Goiás, sediada em Goiânia. Parte deste material foi processado no Laboratório de Pesquisa do Departamento de Engenharia Química da Universidade Federal de Uberlândia, passando por Análise Granulométrica, seguindo orientação do engenheiro químico Prof. Dr. Jader Martins.

Discutimos várias possibilidades de preparação das amostras e dos diversos caminhos que poderíamos seguir. Constatamos que, para se conseguir uma boa pasta, o melhor processo seria, a decantação, principalmente pelas soluções artesanais empregadas na sua elaboração, o que facilitaria na execução .

As amostras foram lavadas e filtradas em nylon japonês de fina porosidade, decantadas em vasilhames, até a completa separação das partículas, distinguindo os componentes residuais de uma pasta homogênea e de grande poder de dispersão pelas micro partículas formada. Este processo bastante artesanal e, portanto lento, permitiu-me fazer testes simultâneos de aplicação imediata e comprovação da eficiência do material. As pastas de pigmentos, após secagem em bandejas ao sol ou em fornos aquecidos a uma temperatura média, se dissolvem com facilidade por meio de moagem e peneiramento. Depois de peneiradas resultam em uma substância muito fina, pronta para ser utilizada.

### 3 - PIGMENTOS

"Pigmento é uma substância finamente dividida, insolúvel nos aglutinantes, trazendo na forma da partícula diferentes tamanhos e feitios, que lhe dão características foscas ou brilhantes, opacas ou transparentes, que fazem alterar fundamentalmente o aspecto da tinta".

Edson Motta, Maria Luiza G.Salgado. p. 165.

Pigmentos são substâncias corantes em forma de pó, que misturadas a um veículo líquido servem para todas as técnicas de pintura. Podem ser classificados, segundo sua origem, em dois grupos principais: Pigmentos Minerais e Orgânicos.

Os **pigmentos minerais** se subdividem em : Naturais e Artificiais

Naturais: Terras, ocre, terra verde, violeta de Marte, Lápis -lázuli, azul da azurita moída - carbonato básico hidratado com cobre, etc.

Artificiais: Cobaltos, cádmios, veridiano, cromo, etc.

Os **pigmentos orgânicos** se subdividem em animais, vegetais e artificiais.

Animais: Carmim - da cochenilha, sépia, púrpura etc.

Existem outras classificações de pigmentos, partindo desta combinação sugerida, mas acredito ser essa classificação acima, suficiente para o entedimento de suas diferentes naturezas, é o caso da classificação como orgânico e inorgânico. Durante muito tempo, as tintas orgânicas tiveram origem essencialmente vegetal e animal. Esta classificação hoje abarca os pigmentos chamados orgânicos e também os que são fabricados a partir de substâncias sintéticas. Atualmente também as tintas, inorgânicas, chamadas de tintas minerais, são geralmente óxidos e sulfetos metálicos, podem ser encontrados na natureza e reproduzidas, sobretudo, artificialmente. Então, as tintas podem ser classificadas de várias maneiras, dependendo, por exemplo, da classificação química de seu elemento corante, no caso, o pigmento. As cores, encontradas na natureza e misturadas diretamente aos aglutinantes, tendem, em geral, a serem menos puras que as produzidas em laboratórios por processos químicos artificiais.



## A COR DO PIGMENTO

### Roxo

Roxo aperta.

Roxo é travoso e estreito

Roxo é acordis, vexatório,

uma doidura pra amanhecer.

A paixão de Jesus é roxa e branca,

pertinho da alegria.

Roxo é travoso, vai madurecer.

Roxo é bonito e eu gosto.

Gosta dele o amarelo.

O céu roxeia de manhã e de tarde,

uma rosa vermelha envelhecendo.

Cavalgo caçando o roxo, lembrança triste bonina

Campeio amor pra roxeamar paixonada,

o roxo por gosto e sina.

Adélia Prado. 1976, p.40.

A história dos pigmentos exerce um grande fascínio, pois se confunde com a história da cor. Como já foi dito, nos primórdios da civilização humana, a cor estava relacionada com o meio ambiente e dela eram retirados os seus recursos cromáticos, já na Idade do Bronze começaram a utilizar como pigmentos alguns minerais como a Azurita e a Malaquita - que eram triturados e reduzidos a uma pasta acrescida de água.

No Egito Antigo, os dois primeiros pigmentos sintéticos foram utilizados: o azul vítreo, usado em cerâmica e o alvaiade ou branco de chumbo (carbonato básico de chumbo). Esse pigmento continuou sendo utilizado até a década de 1830, quando foi descoberto o branco de zinco (óxido de zinco) e, posteriormente, o branco de titânio, datado de 1916. Os Egípcios detinham conhecimentos a respeito dos

pigmentos minerais. O branco do carbonato de cálcio ou do sulfato de cálcio. O preto era o carbono da fuligem ou o carvão vegetal. O vermelho era conseguido por meio da calcinação do ocre amarelo. “por volta da XVIIIa. dinastia, conhecia-se o sulfeto de arsênico (*auripigmentum*) ou pigmento cor de ouro, que provavelmente era importado”.<sup>7</sup>

Dos azuis belíssimos usados pelos Egípcios, sabe-se que era uma mistura artificial do cobre cristalino e silicato de cálcio obtido da malaquita calcária e seixos de quartzo pulverizados, possivelmente com o auxílio de natrão, ou seja, carbonato de cálcio. Antes de se produzir o azul artificialmente, fala-se de um azul mais antigo, encontrado na natureza, o azurite que é um carbonato básico de cobre e o verde da malaquita também um carbonato de cobre. Outro azul de destaque era conseguido pela pedra semi-preciosa, encontrada no Afeganistão - o lápis - lazúli, que foi substituído a partir da primeira metade do século XIX, pelo azul ultramar, obtido sinteticamente. O azul ultramar de Guimet, “aperfeiçoado em 1926, tornou-se o mais utilizado. É uma combinação de silício, alumínio, soda e enxofre”.<sup>8</sup>

“o estado típico de cromaticidade do azul encontra no ultramarino, que corresponde ao limite com o anil. O tom mais escuro é o do azul - da - prússia e o mais luminoso, o cobalto.”<sup>9</sup>

O vermelho é a cor que mais se destaca. É a única cor que não pode ser clareada sem perder suas características cromáticas, pois com o branco ela passa a ser cor-de-rosa e com o amarelo se transforma em laranja.

Dos vários vermelhos que se conhece, destaca - se o vermelho de saturno ou mímio, (zarcão), que já era conhecido pelos pintores gregos e romanos. Pode ser obtido pela oxidação do chumbo exposto ao ar, ou pela calcinação do alvaiade de chumbo. Temos também o vermelho ingles, o lacá e o de cádmio.” Os vermelhos de laca provêm da alizarina, da rúbia de tintureiro, da cochiniha, do vermelho de litol e da paranitranilina”.<sup>10</sup>

O vermelho de mercúrio ( sulfeto de mercúrio) também conhecido por cinábrio, era tão raro e caro, que se tornou conhecida uma frase bíblica no capítulo de São

---

<sup>7</sup>Op. Cit. p. 168.

<sup>8</sup>Pedrosa, Israel. 1982, p.113.

<sup>9</sup>Op. Cit. p.113.

<sup>10</sup>Israel Pedrosa, 1982, p. 108.

Jeremias quando cita a maldição do Rei Joaquim: "Maldito é aquele que pinta sua casa de vermelho".<sup>11</sup> Pois o povo pagava um preço alto pela luxúria do rei.

O vermelho de garance retirado da raiz mader, era usado pelos romanos assim como os amarelos ocres, as terras *in natura* e queimadas. Conheciam o carbonato de chumbo, conhecido como alvaiade, e o convertiam em bióxido de chumbo, ou litargírio, pelo aquecimento. Pela ação do calor o bióxido de chumbo combina-se com o oxigênio e transforma-se em vermelho. - tetróxido de chumbo - ficou conhecido como mímio, "origem das letras miniaturizadas da Idade Média".<sup>12</sup>

Na Idade Média, novas tintas foram descobertas pelos monges na prática de miniaturizar os códigos que os copistas reproduziam pacientemente.

Outros pigmentos, utilizados antigamente pelos Gregos e Romanos, eram as tintas orgânicas: a partir do índigo, o vermelho púrpura - púrpura de Tiro - obtido de um molusco, o múrice, o sépia do molusco do mesmo nome, o carmim da cochonilha (inseto) e também o verde de cobre, produzido pela corrosão de lâminas de cobre. Sabe-se que, durante muitos séculos, não houve muitas descobertas, porém, principalmente, entre os anos de 1200 e 1350, verificou-se uma notável expansão de gamas cromáticas. Destacando-se neste período o amarelo de chumbo e estanho, o vermelhão. A paleta dos artistas permanece quase que inalterada entre os séculos XIV e XVIII, quando foi descoberto o azul da Prússia (ferrocianeto) em 1704, as ftalocianinas, também azuis, em 1935, as modernas cores de toluidinas em 1937, e as atuais quinacridones.

Consta-se que o amarelo de Nápoles (antimoniato de chumbo) surgiu por volta de 1750. Mas, o grande avanço foi mesmo provocado pela descoberta do cromo, em 1797. Essa descoberta permitiu uma maior variedade nas gamas de cores pela sua adição, juntamente com outras cores, fazendo novas combinações, embora nem sempre estáveis.

Os brancos que mais utilizados em pintura são: o branco de zinco (óxido de zinco), inalterável com a ação da luz e com a vantagem de não ser tóxico. Já, o branco de prata produzido pelo carbonato de chumbo puro apresenta grande periculosidade em sua composição química, por ser uma substância tóxica.

---

<sup>11</sup>Motta Edson, Op. Cit. p. 169.

<sup>12</sup>Op. Cit. p. 169.

O branco de barita origina do sulfato de bário. Usa - se, também , o branco do carbonato de cálcio. O branco de Titânio é de ótima resistência, e assim como o branco de zinco pode ser utilizado nas composições da mistura de pigmentos para a pintura de têmpera.

Quanto a derivação do preto podemos recorrer ao exemplo da teoria das cores de Goethe “ O preto não surge de modo tão primordial quanto o branco. É encontrado no mundo vegetal com a combustão , e o carvão, corpo digno de ser observado, nos mostra a cor preta. (...) Pela combustão, também podemos transformar partes animais em carvão”<sup>13</sup>

A partir do séc. XIX, os artistas foram abandonando lentamente o preparo de suas tintas artesanais, substituindo-as pelas tintas fabricadas. Deixando de lado esta prática em seu preparo, os artistas ganharam em alguns aspectos, mas perderam no controle de qualidade, do qual sabemos ter sido uma das tônicas do trabalho caseiro, comprovado nas inúmeras obras de arte que por séculos e séculos permaneceram inalteradas.

Na pintura de têmpera, os pigmentos são fixados por aglutinantes solúveis em água. Por esta razão, a têmpera é inalterável, principalmente se ela estiver em boas condições de conservação. A têmpera é inimiga do calor, da exposição direta ao sol e também de umidade, pois esta

“ provoca movimentos desencontrados nas várias películas que compõe a pintura, causando, conseqüentemente, o descolamento da camada colorida, em especial, quando o aglutinante é pouco elástico, como acontece com a têmpera a caseína. A têmpera a ovo, por outro lado, é a mais elásticas tintas deste grupo.”<sup>14</sup>

Há que se tomar certas precauções para o uso indiscriminado dos pigmentos, quando de sua mistura com aglutinantes, pois alguns são extremamente tóxicos, como os derivados de chumbo, de cromo e por exemplo o azul monastrol que não se combina bem com o ovo.

---

<sup>13</sup>Goethe, J.W. *A Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p.96.

<sup>14</sup> Motta, Edson. Op. Cit. p. 15.

Certos pigmentos podem ser diluídos diretamente na água até formar uma pasta o que não generaliza, pois alguns deles não são solúveis como o azul da prússia e o vermelho de alizarina, tendo assim que acrescentar em sua mistura com a água, algumas gotas de álcool.

Para o artista é importante saber se o pigmento é ou não resistente à luz, a umidade e a temperatura ambiente. Certas reações fotoquímicas alteram, escurecendo ou desbotando algumas cores e observar que certas cores são danificadas em seu aspecto cromático por outras cores que lhes estão próximas.

“As lacas sofrem a ação dos carbonatos de chumbo e das terras naturais. Cádmios e azul ultramar corrompem as lacas naturais, devido a presença do enxofre livre em sua composição).<sup>15</sup> As iluminuras por exemplo, que continham lacas, permaneceram inalteradas até hoje, pela proteção do livro fechado.

---

<sup>15</sup> Op. Cit., p. 172.

## CAPÍTULO III

### III - ARQUEOLOGIA DO FAZER ARTÍSTICO

#### *“O HOMO LUDENS”*

“O conteúdo da sociedade é a produção e a reprodução da vida e resulta do simples fato de que os seres humanos precisam comer, beber, morar e vestir, necessidades que levaram ao vasto rol dos instrumentos modernos, às máquinas e forças produtivas de hoje: o conteúdo da sociedade é a deliberada adaptação do mundo exterior às crescentes necessidades materiais e espirituais do *Homo sapiens*”.

Ernest Fischer, 1971, p. 146.

Neste capítulo traço a minha trajetória de artista e pesquisadora entendendo que o artista só concretiza a sua obra no momento da sua materialização. “A operacionalização constitui o segundo momento da criação”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Laurentiz, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991, p. 69.

Sendo o “*insight*”<sup>2</sup> o primeiro momento da criação e pode ter como origem o aprimoramento de conhecimentos técnico-operacionais apreendidos historicamente. A materialização da idéia provoca novos estímulos na criação de novos artefatos. Ao construir objetos, o homem manifesta-se esteticamente, entendendo que este construir é mais do que um simples fazer. Esta concepção de “construção” foi objeto da teoria Platônica na obra “Banquete”. Platão discute o significado e a diferença das palavras “construir” e “fazer”. Define a palavra construir como *poiesis*, da qual deriva poeta. Tudo que passa do não ser para o ser é *poiesis*<sup>3</sup> ou seja, *Poiesis* como criação.

Através da criação o homem, inicia-se novos ciclos na história da humanidade. A matéria integrante do mundo natural está sujeita a inúmeras transformações. “O processo histórico da matéria, que integra e participa do mundo cultural e social do homem, vive também um processo de mudança constante”.<sup>4</sup>

A matéria componente das operações artesanais do homem primitivo, utilizada nas ferramentas manuais, era fruto de suas criações e condicionadas para um determinado uso. A ferramenta manual “é a primeira ordem de extensão do homem.”<sup>5</sup> A ferramenta como um prolongamento do gesto, uma ergonomia relacional do homem, da matéria, da natureza e da arte. A partir do domínio que o homem obteve das diversas técnicas, os povos expandiram seus conhecimentos tomando novos rumos.

A conquista do homem, a partir da descoberta da escrita, por meio de uma simbologia representativa, consegue ampliar seu poder de comunicação. A união destes elementos pictóricos, caracteres pictográficos, formou a base de um pensamento imagético, originando a escrita. As imagens representadas através de sinais e de símbolos, unidos criaram novos significados interpretativos.

---

<sup>2</sup> O autor inicia o capítulo “Princípios do Pensamento Criativo”, fazendo uma descrição do *insight* como uma tradução de um momento criativo, um lampejo revelador de uma situação (experiência da iluminação). Op. Cit. p. 21.

<sup>3</sup> Osborne, Haroldo. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo, Cultrix, 1968, p.37.

<sup>4</sup> Laurentiz, Paulo. Op. Cit. p. 70.

<sup>5</sup> Op. Cit. p.78.

## O SÍGNO ESTÉTICO

### PINTURAS

“O pintor não trabalha com um boa idéia, mas com uma boa superfície em que sempre surgem desdobramentos imprevistos, como, por exemplo, a definição de uma nova figura enquanto o fundo está sendo pintado. Isso é pintura feita na hora de pintar: da confusão armada durante o próprio processo, encontra - se uma solução que vem explicar como o inconsciente se torna consciente ao processo”.

Senise, Daniel. 1989, p.64.

No artigo publicado pela revista Galeria de Arte, de autoria do crítico de arte Fernando Cochiari, refletindo sobre a obra do artista plástico, Daniel Senise, encontrei esta observação acima que considero uma boa fala para iniciar uma reflexão sobre a pintura produzida nessa etapa do trabalho. Pois, a partir dos diferentes suportes selecionados e preparados, ia descobrindo uma maneira muito particular de pintar. Acredito que é só no exercício mesmo da pintura, é que se descobre a singularidade de uma poética artística. A revelação visual da forma plástica no próprio fazer. A escolha das superfícies e a maneira de prepará-las, iam me induzindo ao exercício de pintar. Eu procurava exercer na pintura uma ação, onde a matéria pictórica e o poder do gesto fossem me conduzindo a uma pintura dinâmica, sem uma estrutura formal definida, onde predominasse o prazer do ato de pintar, da criação de um produto artístico e o de tornar visível a cor, a forma, a textura, a matéria, enfim, a materialização de um signo visual.

Seguindo este pensamento, considero a exemplo da *action painting*, de uma pintura informal ou seja, uma pintura sem assunto, sem referências as idéias

estimulando o exercício da pintura através do gesto repetitivo, de sobreposição de matéria cromática, conseguindo um efeito de acúmulo, resíduos dinâmicos da disposição da matéria pictórica na superfície bidimensional.

Esta pintura me remete a uma relação de afinidades com determinados momentos da pintura contemporânea, de um lado, à *L'École de Paris* "com a sua independência de estilo por se tratar precisamente de um grupo de artistas ditos "independentes" por aglutinar várias tendências em um só momento e, do outro, a *Escola de Nova Iorque* " ou do expressionismo abstrato, do *action painting* de Pollock e de sua "inovação técnica do *dripping* " ( 1946) onde a pintura "quer ser precisamente a manifestação imediata de uma vitalidade profunda que, liberta de qualquer condicionamento repressivo, recupera no ritmo instintivo do gesto pictórico, o dinamismo de motivações obscuras de mitologias remotas primitivas".<sup>6</sup>

Parece difícil e até mesmo impossível, para o artista, tentar se inserir dentro de um contexto artístico, na expectativa de situar no espaço e no tempo presente, dentro de determinados parâmetros estéticos, ou mesmo de uma auto inserção sobre alguns aspectos, em consonância formal, com características pictóricas de determinadas correntes artísticas contemporâneas. Embora, uma das tendências da arte contemporânea é o intercâmbio de meios e a coexistência de informações visuais, das infinitas possibilidades de combinações e de significações.

---

<sup>6</sup>Argan, Giulio, Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, editorial Estampa, 1988, p. 52.

## OS SUPORTES

“As transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção”

Júlio Plaza, 1987, p.10.

Uma outra leitura histórica pode ser observada do ponto de vista dos **suportes**, ou seja, a pintura da Têmpera sobre diversas superfícies, nos permite um olhar sobre os materiais e sua evolução. Ao considerar as primeiras pinturas da Arte Parietal, dos grandes murais e as pinturas tumulares, elas passam por grandes transformações, quando são transportadas para outros suportes, o das superfícies móveis dos retratos em madeiras das primeiras pinturas em quadro, a exemplo de um Retrato de Homem Romano, citado como um dos primeiros exemplares que se tem registro. Argan, no capítulo *Os instrumentos do Historiador de Arte*, analisa os materiais que o historiador de arte dispõe para suas análises historiográficas, e coloca a seguinte questão:

“O estudioso poderá recolher muitos conhecimentos interessantes a partir da natureza dos suportes (a qualidade e a idade da madeira ou da tela, a estrutura das tábuas ou das molduras, etc.), dos sinais que frequentemente se apresentam... da espessura e da composição da *imprimação*, ou das camadas de preparados interpostas entre a base e a superfície pintada”.<sup>7</sup>

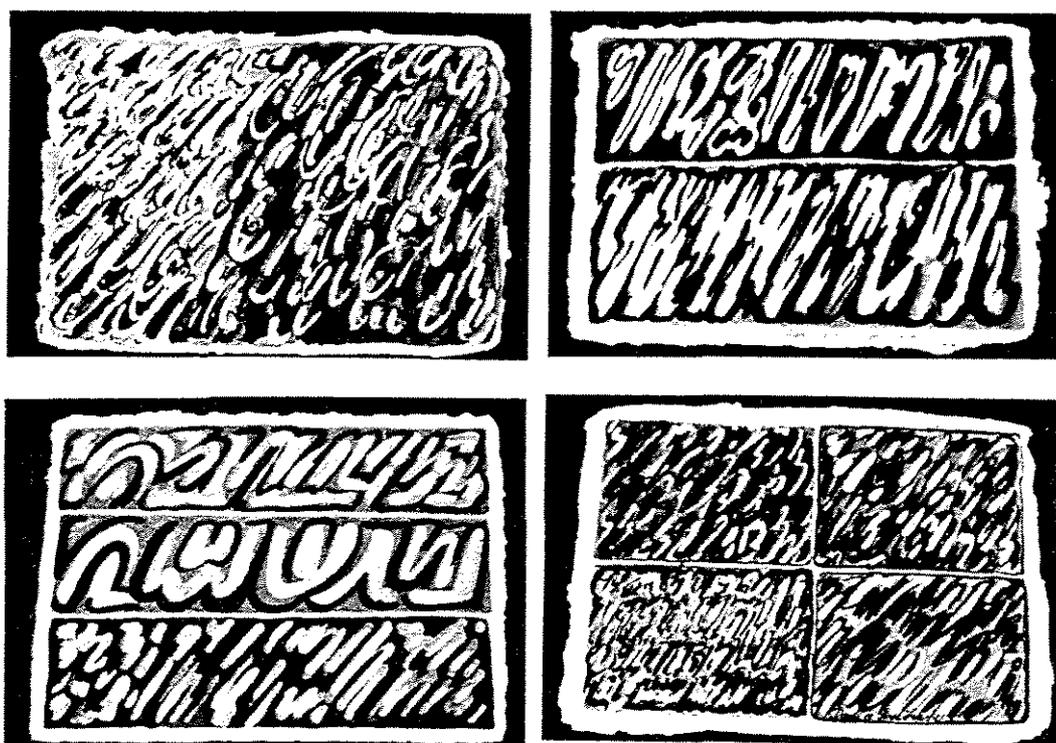
Relacionando suporte e técnica, procurei nesta etapa de trabalho, uma superfície que tivesse maior afinidade com as características das terras coloridas, criando um conjunto harmonioso e de ricas texturas visuais. O papel artesanal, pelas suas qualidades táteis e de maior poder de absorção da tinta, foi o que

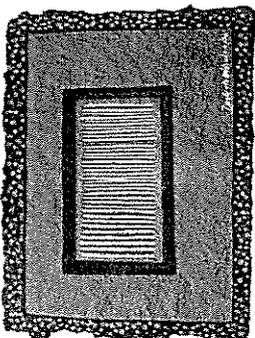
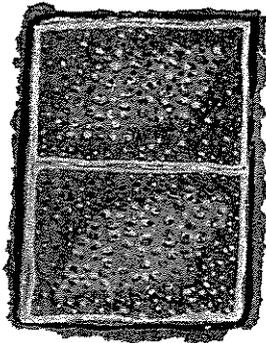
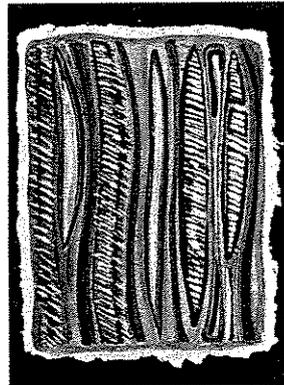
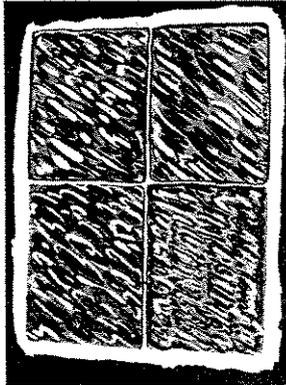
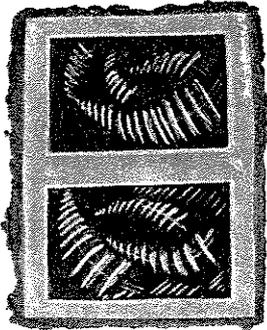
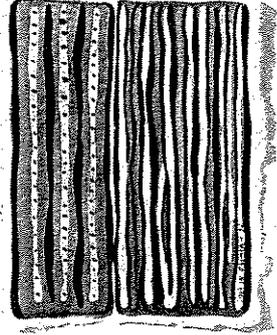
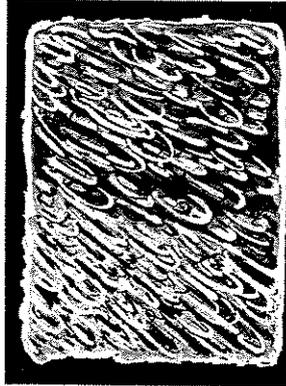
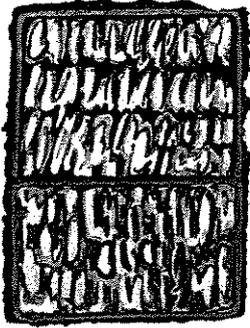
---

<sup>7</sup>Argan, Op. Cit. p. 25.

adaptou. A produção apresentada, nesta etapa do projeto é o resultado da pesquisa cromática e dos testes de aderência do pigmento e fixação da cor neste suporte. Estas primeiras experiências de aplicação dos pigmentos naturais, utilizando a técnica de têmpera, têm como objetivo testar as afinidades dos materiais e estudar o comportamento dos agentes empregados na mistura da tinta. Nestes primeiros testes sôbre o papel artesanal podemos perceber a perfeita combinação destes elementos. A Têmpera utilizada parte da combinação de três componentes básicos: o aglutinante, o solvente e o pigmento. Foi utilizado como aglutinante uma goma arábica especial, em pó, solúvel em água. Como solvente, o vinagre que combina perfeitamente com substâncias naturais sem prejuízos na cor, e utilizado principalmente nas fórmulas antigas.

( ilust. 1) (ilust.2 - pag 112)





## PENSAMENTO OPERACIONAL

Desde as vanguardas históricas, no início do século 20, um novo comportamento se apodera dos artistas, inquietando o panorama das Artes, principalmente na Europa, criando uma nova mentalidade na apropriação dos materiais. Surge um outro código dialógico com as matérias, que denuncia uma nova estética e um outro princípio no pensamento operacional da arte contemporânea.

O fato de buscar numa técnica milenar referenciais expressivos que me possibilite desenvolver um trabalho contemporâneo, é também um desafio onde só o confronto com o material fornecerá as respostas poéticas de um fazer artístico.

A partir deste ponto de vista lanço um outro olhar nos processos envolvidos na arte como um fazer: "A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se trans - forma a matéria pela natureza e pela cultura".<sup>1</sup>

Desta maneira, é um descobrir caminhos na cor, no gesto e na matéria. Traduzir em signos estéticos as imagens e as não\ imagens mentais. O ato solitário do encontro da forma plástica que corporifica. Tradução icônica de uma primeiridade. *Insight*, "configuração espontânea da mente"<sup>2</sup> Materialização.

Falar dos processos técnicos envolvidos na arqueologia do fazer, do preparar superfícies, misturar tintas, pintar lonas, é descrever o método pessoal desenvolvido durante a práxis da pesquisa artística. De apropriar de materiais em ruínas, das buscas arqueológicas e de conceder-lhes um outro significado. É também permitir um diálogo com os materiais, da matéria com o suporte, do pigmento e da cor com a pintura.

---

<sup>1</sup> Bosi, Alfredo, *Reflexões sobre a Arte*. Op. Cit. p.13.

<sup>2</sup> Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, p. 40

Elegi como superfície da pintura - a lona de caminhão. A lona deve ser lavada para retirar o excesso de sujeira que por ventura tenha acumulado durante os longos anos em seu cotidiano de trabalho. A pintura pode ser, depois de limpa a lona, executada diretamente no tecido o que lhe permite um efeito muito especial de texturas, à medida que as outras camadas de tintas vão sendo sobrepostas. Nas primeiras pinturas, o fundo da pintura era preparado com o gesso craie decantado por vários dias e misturados a uma tinta latex diluída na água. As camadas não devem ser grossas em demasia, pois, as pinturas ao serem enroladas para viagem, pela sua grande dimensão provocarão problemas de deslocamento de camadas. O ideal neste caso de suporte maleável, se optar por passar o gesso, o ideal é passar uma camada bem rala no fundo. É necessário tomar cuidado com o verso da pintura, como por exemplo passar tinta latex



(ilust. 3)

É necessário tomar cuidado com o verso da pintura, como por exemplo passar tinta latex (ilust. 3)

com uma quantidade de cola branca - para evitar fendilhamentos - pois, os componentes plásticos existentes na composição da cola ajudarão com certeza na proteção do verso da pintura, que só deverá ser impermeabilizada depois do trabalho pronto, para não ocorrer uma vedação imediata no suporte, o que acarretaria problemas na hora de pintar, modificando totalmente o efeito visual da pintura.

A tinta preparada com antecedência agiliza no momento de iniciar a pintura. Pela dimensão dos trabalhos, considerados grandes formatos, uma grande quantidade de tinta se esvai rapidamente na cobertura de grandes áreas. As primeiras camadas executadas nas lonas são essencialmente terras coloridas, misturadas a um veículo aglutinante. No caso das têmperas acrílicas, foram utilizados os vernizes incolores metalatex à base de água, não fugindo da característica principal das têmperas. Para conseguir uma pintura opaca, mesmo se tratando de uma tinta com grande plasticidade, é necessário que a quantidade de água seja superior ao aglutinante que, com certeza, se estiver muito concentrado, acarretará um brilho e uma vedação logo nas primeiras camadas, perdendo a beleza das texturas do fundo. As terras, principalmente nos fundos, permite uma sobreposição de outros pigmentos industrializados sem prejuízos técnicos principalmente, se a dosagem obedecer às necessidades do material utilizado.



## 2 - TÊMPERA A GOMA ARÁBICA.

“Nas têmperas , evaporando-se a água, os aglutinantes de cola de cartilagem ou de colas vegetais que possuem índice de refração desprezíveis, mantêm os pigmentos fixos entre si e estes ao suporte, por gotículas. Os pigmentos ficam cercados em grande parte, pelo ar, refletindo os raios luminosos em todas as direções, explicando-se, assim, a opacidade das tintas a têmpera, opacidade esta que a torna apropriada às grandes pinturas murais.

Edson Motta. Maria Luiza G. Salgado, 1976, p. 16.

A têmpera a Goma Arábica foi um dos processos técnicos bastante utilizados pelos mestres antigos, pelos seus efeitos variados e a facilidade de controlar as camadas de tintas no momento de pintar.

Em curso sobre técnica de têmpera, realizado pelo Departamento de Artes da UFU em 1991, e ministrado pelo professor e artista plástico Edmar de Almeida, estudioso da têmpera, foram ensinados vários procedimentos envolvidos na elaboração da técnica a goma arábica. A ênfase do curso esteve voltada ao ensino desta técnica, pela sua praticidade e durabilidade, como também pela divulgação deste processo de trabalho, quase desconhecido pela grande maioria dos artistas. Essa técnica lhe foi ensinada pelo artista e restaurador Rodion Rodionovitch, em 1981 .

Rodionovich, restaurador licenciado pelo museu do Louvre, Paris, atribui esta fórmula ao Mestre Theophanes, sec. XV, Rússia, e ao seu discípulo Andrei Rublev. A documentação desta fórmula de têmpera foi apresentada, desde seu uso inicial, nos mosteiros da região de Novgorod, na Rússia , e o seu comprovado desenvolvimento pode ser verificado através dos séculos, na arte da iconografia Eslava.

Uma das grandes vantagens da têmpera à goma arábica é o seu caráter de aproveitamento das tintas após o seu preparo, o que a diferencia fundamentalmente das outras têmperas, principalmente da têmpera a ovo, que, após o seu preparo, deve ser consumida, não podendo ser reaproveitada no outro dia. Já a têmpera à

goma arábica, ao contrário, cria uma pastosidade ideal, após algumas horas de seu preparo. O aglutinante utilizado,

“ à goma arábica é uma substância segregada por muitas espécies de acácias como a acácia nilótica, acácia tortillis, acácia arábica, acácia gummífera, existentes na África, Índia e Austrália, é conhecida também sob a designação de goma turca ou goma do Senegal. Apresenta-se geralmente em fragmentos sólidos, arredondados, transparentes, brancos, amarelados ou avermelhados, de sabor adocicado, completamente solúvel em água e insolúvel no álcool, no etér e nos óleos fixos ou voláteis.

A goma arábica é formada por uma goma solúvel (arabina) que é a combinação de um ácido particular - ácido arábico ou gúmico - com hidrato de cálcio, hidrato de potássio e hidrato de magnésio e fracas quantidades de destroços vegetais e de fosfato de cálcio.”<sup>3</sup>

Pode-se complementar ainda que a goma arábica combina-se muito bem “ com os óxidos e forma uma solução ácida por possuir permalato de cal. É muito nutritiva servindo de alimento quase que exclusivo aos árabes que a colhem”.<sup>4</sup>

Alguns registros informam que a goma arábica foi utilizada, a partir do século XVII, como aglutinante na fabricação do guache e aquarela e a goma tragacanta na preparação do pastel.

## FÓRMULA BÁSICA DA TÊMPERA A GOMA ARÁBICA

Pigmento + Aglutinante+ Solvente = Tinta

Pigmento.....1 parte  
 Goma Arábica - (aglutinante).....2 partes  
 Vinagre - (solvente).....1 Parte  
 Nipagim - (fungicida).....1%

<sup>3</sup> Mota, Edson. Op. cit. p. 27.

<sup>4</sup>Ferreira, José Herculano. *Materiais Populares na Educação Artística*. Belo Horizonte, (s.e) 1983, p.60.

A Goma Arábica, encontrada em pó ou em grão, deve ser dissolvida em água pura na consistência de um xarope. Acrescentar a esta mistura uma colher pequena de Nipagim e algumas gotas de essência de cravo. Deixar dissolver bem, sacudindo o recipiente até a completa absorção dos grãos. Coar de preferência em uma peneira revestida de uma meia fina.

É indispensável a utilização de fungicidas na preparação da goma arábica, pois ele servirá como elemento básico na preparação da tinta, garantindo a sua conservação e evitando a ação de fungos sobre as pinturas.

Existem vários fungicidas de maior divulgação para serem adicionados no preparo de tintas, como o Pentaclorofenol diluído em água, o Timol diluído em álcool e o Formol em solução.

Em se tratando de uma fórmula de utilização artesanal, aconselha-se, devido à toxicidade encontrada nestes produtos citados, a utilização do Nipagim e o óleo de essência de cravo da Índia, que corresponde perfeitamente às necessidades, sendo um produto bastante acessível e não oferece risco algum de intoxicação.

## SOLVENTE

Nesta fórmula, a água é substituída pelo vinagre, como um solvente ideal na sua composição química, por já estarem concentradas, em sua fórmula, substâncias ácidas, o que favorece à conservação da tinta. Pode-se usar o vinagre branco comum, mas o melhor é o de vinho verde pela sua excelente qualidade.

J. Boncté, no entanto, nos alerta para o uso indiscriminado do vinagre, em relação a alguns pigmentos, com os seguintes esclarecimentos:

A adição do vinagre, que é tanto propagado nas fórmulas antigas, pode causar dano em algumas cores, especialmente no azul ultramar e cerúlio e nos cádmios. Nesta tempera como no guache, as cores abaixam muito de tom ao secar.”<sup>5</sup>

Percebe-se também que, ao misturar o vinagre na emulsão com o pigmento, ocorre um fervilhamento e uma perfeita mistura das partículas, dando à tinta uma maior

---

<sup>5</sup> Boncté, J. Op. Cit. p. 107.

plasticidade. Há certos pigmentos que são refratários à água . Neste caso recomenda-se pingar algumas gotas de álcool etílico, no momento de se preparar a tinta para aumentar sua mixibilidade evitando a flutuação do pigmento sobre a água. Isso no caso de lacas, por sua ação detergente, de algumas tintas pretas e vermelhos de mercúrio. 'butras cores por conterem água em sua composição, como os ocre, costumam a absorverem os aglutinantes oleosos.”<sup>6</sup> Recomenda-se nestes casos imergir o pigmento em terebentina ou aquecê-lo lentamente.

No caso das têmperas, há pigmentos de difícil mixibilidade com os aglutinantes, por apresentarem características hidrófobas.

## PREPARAÇÃO DA TINTA

Para iniciar uma descrição de caráter técnico-artístico, sobre as pinturas realizadas, há que se compreender que, nas atividades criativas-formativas, fatores diversos se entrecruzam na formação de um novo produto. Não é pensar simplesmente, raciocinar sobre o papel, mas é muito mais do que isto - a comunhão de fatores emocionais, psicológicos, técnicos - intuitivos e sobretudo, criativo. 'A técnica é o meio para a criação da forma expressiva, o símbolo, exercício da sciência; o processo da arte é a aplicação de alguma habilidade humana para esse propósito essencial”.<sup>7</sup>

Estas questões técnicas, de certa maneira, entram neste capítulo pois, se relacionam diretamente à fatura do fazer em si e representa o resultado das fórmulas e dos materiais empregados.

Ao preparar a tinta, deve-se observar principalmente a quantidade certa de pigmento em relação ao aglutinante. Procurar uma boa consistência na mistura da tinta, pois, esta não deve ficar grossa em demasia, o que acarretaria futuros fendilhamentos - também denominado craquelê - por excesso de pigmento e goma arábica.

---

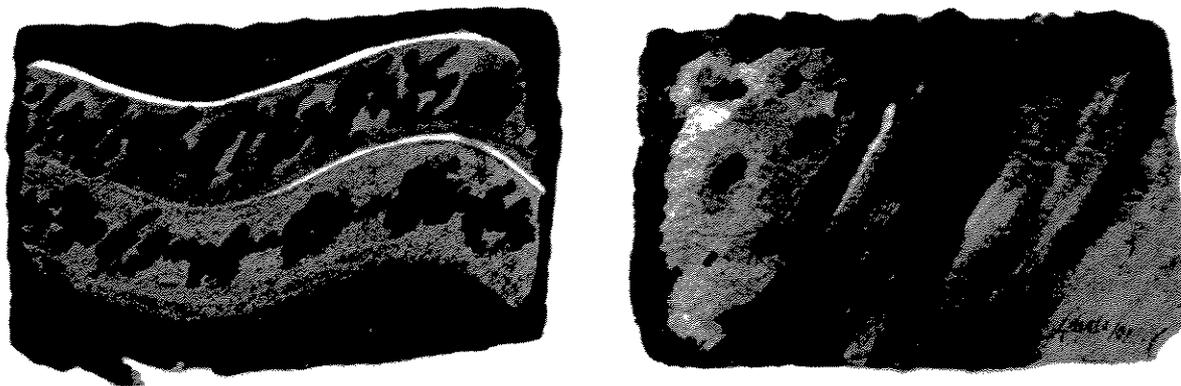
<sup>6</sup>Mota. Op. Cit p. 173.

<sup>7</sup>Langer, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. Baumstein, Moysés. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p. 42.

por sua enorme transparência. Adiciona-se, em proporção equivalente, o pigmento e o aglutinante, mexendo bem. Acrescenta-se a esta emulsão uma parte de vinagre, misturando-se bem. O ideal é deixar a tinta descansar por algum tempo e preparar um "Mixture".<sup>8</sup> Um médium é um aglutinante "o vehiculo en que está suspendido el pigmento, o por en cual se diluye y que proporciona a la pintura sus características" (oleosa, acrílica, etc.),<sup>9</sup> até a completa fusão de todos os seus componentes. Desta forma, a tinta adquire uma ótima consistência na hora de pintar, boa plasticidade que pode ser testada com pinceladas fluídas sobre a superfície do papel.

A pintura é a consagração de todas as etapas precedentes. É o momento mágico de constatar o aparecimento das formas sobre a superfície escolhida. É a materialização do pensamento pictórico e das infinitas possibilidades de combinações e variações cromáticas.

Um aspecto curioso da pintura à têmpera é a sua capacidade de absorver as camadas de tintas sobrepostas, predominando sempre a última cor aplicada, pela sua opacidade. Uma de suas grandes vantagens é sua fórmula caseira e da possibilidade de acesso direto no seu preparo, como também, apresenta ser um material de custo relativamente barato, em relação a outros materiais artísticos disponíveis no mercado. (ilust. 4)



<sup>8</sup> Um meio, veículo aglutinante. Composto misturado específico para pintura. Ver Médium. \*

<sup>9</sup> Losos Ludvík. *Técnicas de la Pintura*. Madrid, Editorial LIBSA, 1987, p. 190.

### 3 - NOVOS PARADIGMAS POÉTICOS VISUAIS

“A arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano”

Susanne Langer. p. 42.

#### TEMPERA SOBRE PAPEL ARTESANAL

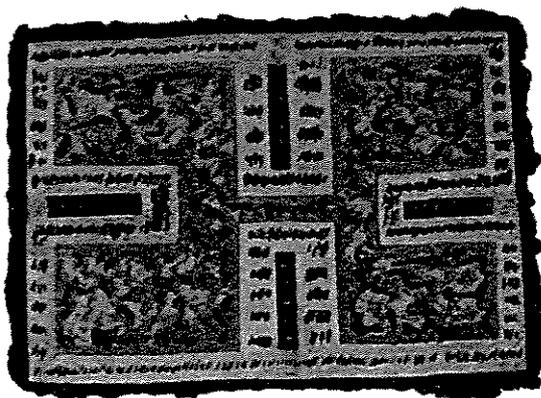
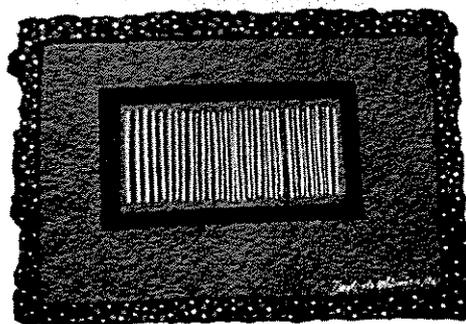
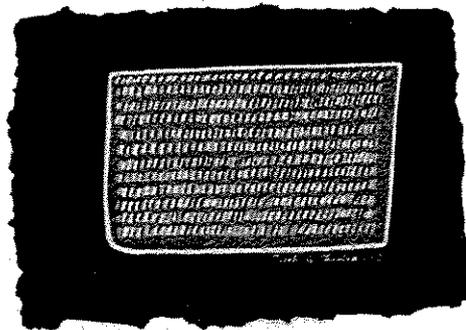
##### “NOVAS GRAFIAS”

A produção de pinturas sobre papel artesanal me possibilitou várias descobertas de variações cromáticas no momento das sobreposições de camadas de pinturas.

Nessa etapa, foi realizada uma série de trinta trabalhos que denominei de “**Novas Grafias**”, com características formais a de uma “escrita”, utilizando essencialmente as cores naturais. Adequando ao formato dos papéis, foram criadas duas dimensões, sendo que os seis primeiros papéis menores de 11 x 15 cm, de pequenos formatos, fabricados por mim, criando uma textura muito particular e desenvolvidos durante um curso ministrado pelo artista plástico Otávio Roth, no Departamento de Artes Plásticas - UFU. Na produção destes papéis \ artefatos, utilizei tecidos na prensagem do papel, obtendo, desta forma, uma textura bastante delicada, insinuando uma trama tecida.

O outro grupo da mesma série, com dimensão de 16 x 23 cm, foram utilizados pigmentos naturais entre outros, estabelecendo novas relações cromáticas. Numa primeira etapa, as cores foram trabalhadas isoladamente, possibilitando o conhecimento de cada cor e de suas variações na escala cromática.

As “**Novas Grafias**” são simbolizações, alfabetos virtuais , imagens que se esgotam em si mesmas , seres independentes, entes abstratos, novas grafias de vida.



Essas grafias \ imagens, resultam da busca constante da forma, do prazer de sonhar - de criar senhas secretas - telegramas visuais, como se fossem recados da memória. Vejo nesta série, o encontro de uma nova língua, reencontro de uma outra linguagem, ou mesmo, um resgate atávico de remotos alfabetos - testemunhas do tempo.

Nesta série a pintura é a escrita, é a representação gráfica, é o resgate do desenho, é a pintura \ desenho. A escrita é a linha, impressão e caminho do gesto, descobertas de códigos sígnicos, poesia - matéria - sinais - memórias ancestrais. Levada pela fantasia na descoberta, esses caracteres pictográficos - ideogramas, constituem um acervo de significados, formas simbólicas - expressão. Percebo como um desvendar simbólico de nós mesmos, cujas identidades são visualidades \ visualizações de códigos existenciais, leituras inefáveis de labirintos arquetípicos. Na concepção de Jung, considera-se que os arquétipos possuem um imenso significado emocional são as "experiências humanas típicas" <sup>10</sup> que ele considera ser "de um significado sobre-humano, ou mesmo cósmico." <sup>11</sup> Todos os seres humanos, pelo menos para Jung "experimentam a vida de um modo arquetípico com maior ou menor frequência" <sup>12</sup>.

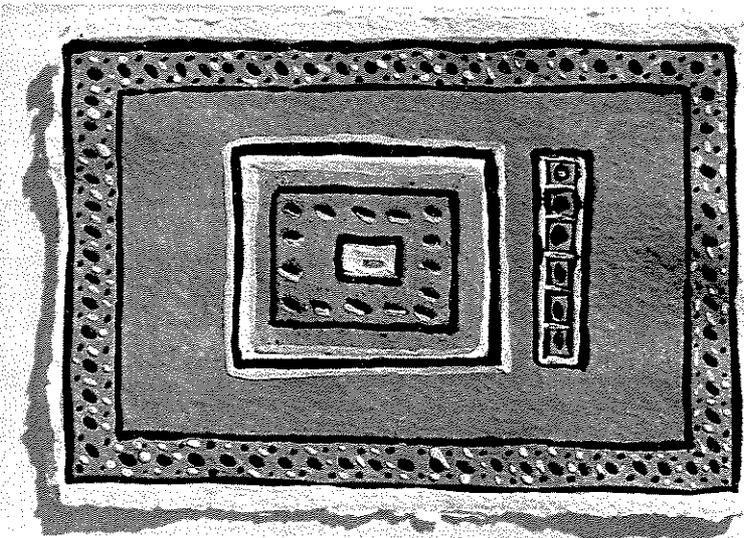
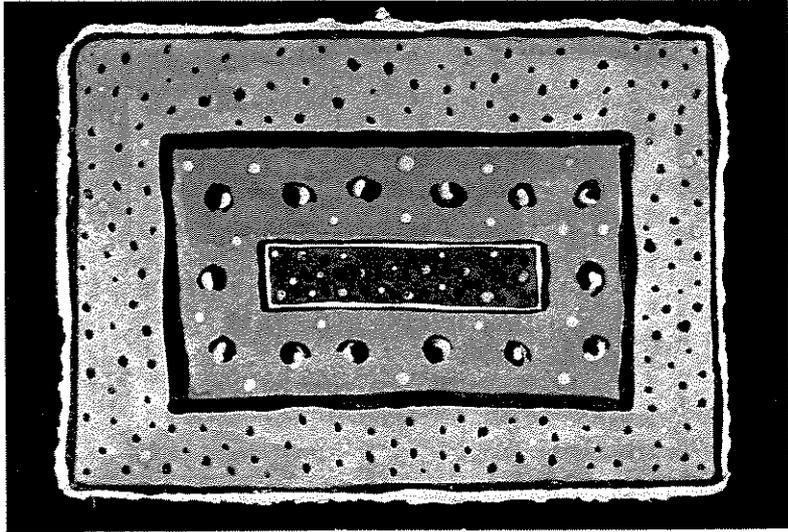
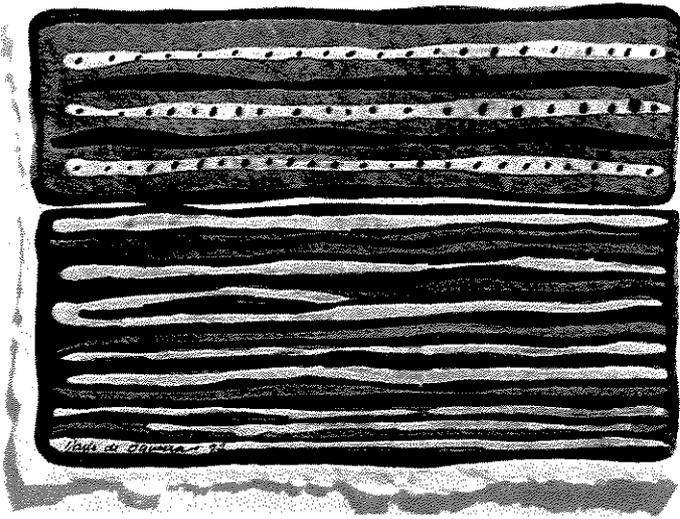
O encontro da tinta com o papel - uma forma primeira de expressão única, caminho de descobertas, trilhas imaginárias, registros, ou seja, encontro de formas significantes e expressivas do sentimento humano. (Langer) .

---

<sup>10</sup>Anthony Storr p. 41.

<sup>11</sup>Op. Cit. p. 41.

<sup>12</sup>Op. Cit. p. 41.



## ILUMINURAS PÓS MODERNAS

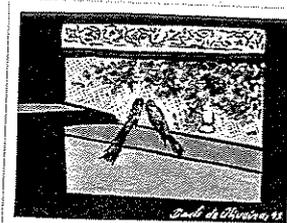
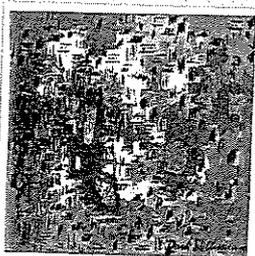
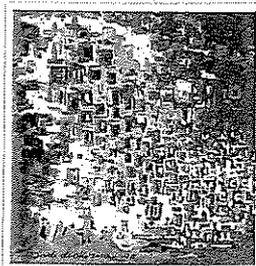
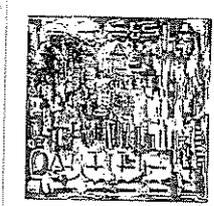
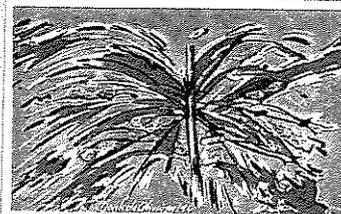
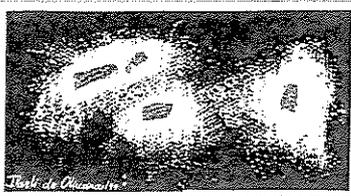
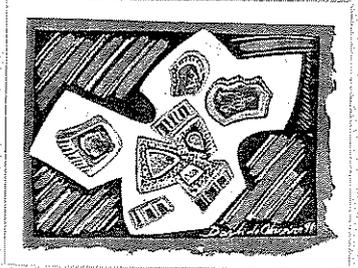
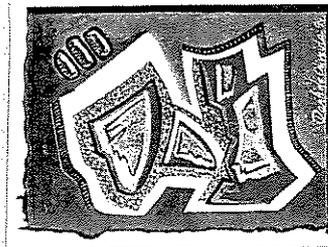
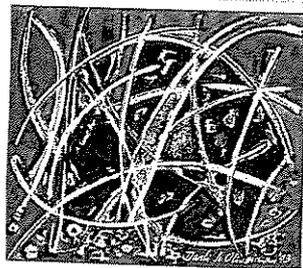
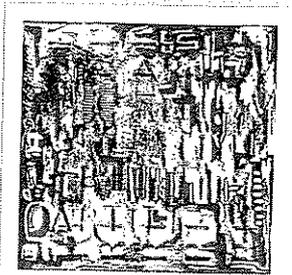
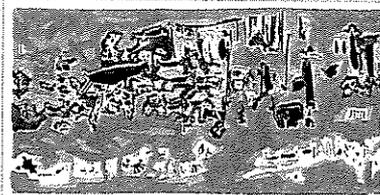
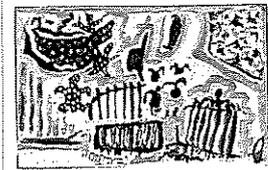
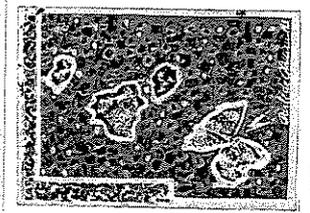
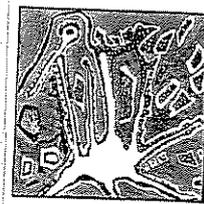
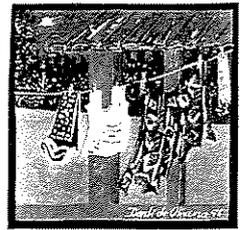
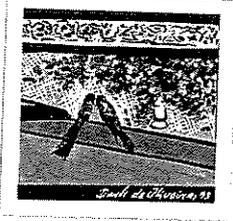
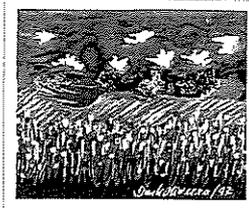
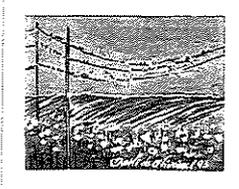
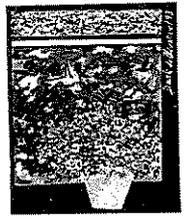
A produção de um outro grupo de pinturas sobre cartões veio acrescentar e ampliar as experimentações técnicas - pictóricas, ilustrando conceitualmente a idéia de se produzir cartões especiais aproximando da idéia das pequenas iluminuras medievais.

Denominadas **Sígnos Ecológicos**, essas **Iluminuras Pós Modernas**, miniaturas iluminadas, configuram um momento de representação da têmpera, ornada com folha de ouro e hematita, trabalhada minuciosamente em seus detalhes formais e cromáticos. Figurativas ou abstratas, elas "ilustram" um pensamento imagético, representado nas formas, cores, texturas, tramas. Foram tratados temas ecológicos, com paisagens, bichos, pássaros, artes gráficas rupestres, como também temas abstratos.

Foram utilizados os mais diversos pigmentos, fazendo deste momento um laboratório experimental de compatibilidades cromáticas, sobreposições e testes de misturas e de aderências e do efeito da matéria sobre cartões e papel artesanal.

Os pigmentos importados, azul cobalto, ultramar e azul da Prússia foram empregados contrastando com os tons de amarelos de cádmio, ocre, terras de siena, terras queimadas e com o vermelho. O dourado da folha de ouro faz reluzir as cores em sua volta. O branco de titânio, o branco de zinco em oposição ao óxido de ferro, ao preto de carbono.

Este grupo de pinturas caracterizam um olhar simbólico do artista em relação a natureza como uma das fontes inesgotáveis de expressão artística, vista com a sensibilidade do momento contemporâneo e sobre o prisma da ecologia.



## TÊMPERA SOBRE MADEIRA

### HEMATITA

"As hematitas são pequenos grãos luminosos de origem mineral que se transforma em matéria pictórica e imprime à pintura o enigma da noite, como pontos estelares".

Darli de Oliveira . 1995.

Esse trabalho representa o único exemplar caracterizando a técnica de goma arábica sobre um suporte rígido.

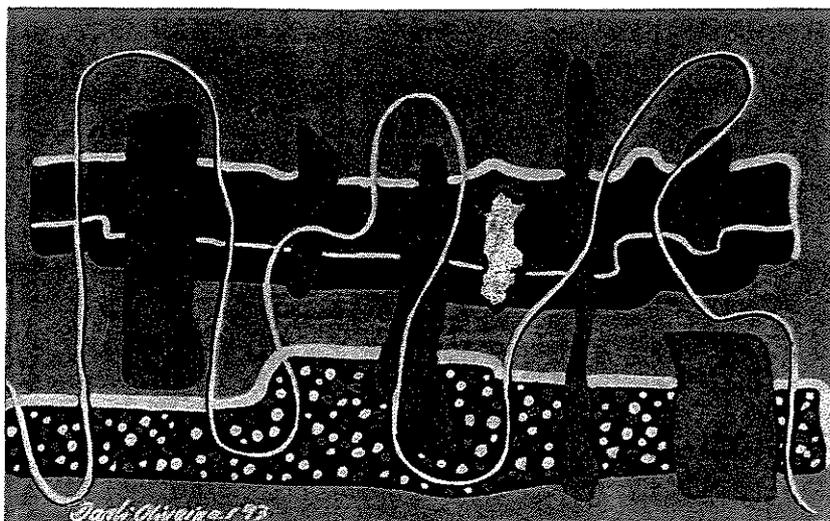
A preparação se deu conforme os ensinamentos antigos, já citados, começando pela escolha do linho como tecido de base, esticado com cola de coelho. Várias camadas de gesso craie decantado durante quarenta dias, foram intercaladas seguindo as pinceladas, ora a direção horizontal, ora vertical, assim, sucessivamente até conseguir um fundo de gesso acetinado. A cada camada dada, é necessário lixar bem, para se conseguir um fundo bem homogêneo para uma boa receptividade da tinta. Pode -se acrescentar no preparado do fundo, uma colher de branco de Espanha, o que lhe confere uma superfície acetinada, fina e de grande suavidade na hora de pintar, ressaltando ainda mais a beleza das cores.

A técnica de preparação da tinta é a mesma descrita na série de papel artesanal, porém é necessário observar com maior cuidado a consistência da tinta para não ficar muito grossa, o que poderia trazer futuros problemas de deslocamento de camadas da pintura do suporte, ou provocar fendilhamentos, conhecido como *craquelê*.

Foram utilizadas as cores ocres e terras naturais, justapostas a outros pigmentos industrializados, como os amarelos de cádmio, o vermelho escarlata hansa, azul cobalto, azul ultramar, branco de zinco e uma área recoberta de Hematita.

Para o fundo da hematita foi usada um verniz incolor, dando - lhe uma maior fixação sem interferir na aparência do material. Esse quadro é o resultado da pesquisa enquanto experimentação dos materiais utilizados, uma vez que teve o seu início em 1991, várias etapas de estudos foram executadas sobre ele, conseguindo efeitos diversos de sobreposição de cores, matéria, textura. O trabalho passou por várias etapas de execução, só ficando pronto dois anos depois até conseguir o efeito técnico- pictórico desejado.

O emprego da hematita em alguns trabalhos vem reforçar a idéia de compatibilizar materiais de origem mineral *in natura*, ampliando o universo plástico de valores, cores e de encontrar outras alternativas para a pintura com pigmentos. A hematita não se dissolve formando uma pasta, pois se trata de um minério com uma dureza formada pelos grãos sólidos, mas no entanto, constitui um elemento de valor, pois, além de se tratar de um cinza médio, possui um brilho natural, realçando as cores em sua volta e imprimindo uma textura tátil à superfície.



## TÊMPERA A OVO

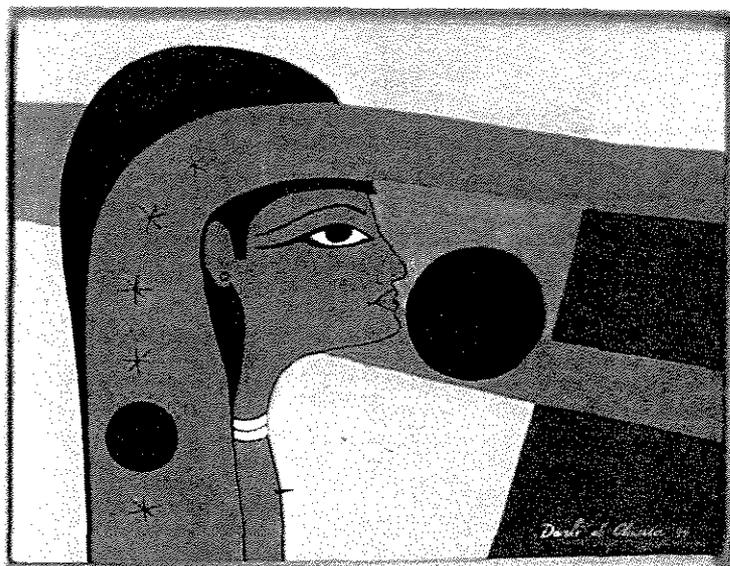
### “DEUSA NUT”

O sugestivo título desta pintura, nasceu com a intenção de poder caracterizar a técnica partindo de uma interpretação de um tema egípcio. Como os aglutinantes a ovo foram utilizados nas pinturas do mundo antigo, essa foi uma maneira de relacionar técnica ao tema como um exercício de linguagem. Para a cor da figura representada, foi utilizado, um ocre médio aproximando da cor de uma pele morena, similar ao encarnado da pele dos egípcios. A escolha de uma divindade feminina, traz a tona novamente, o arquétipo da representação, do retrato, da projeção mitológica do signo, da imagem mental de uma auto-representação.

Seguindo, a mesma fórmula do mestre e pintor Volpi, descrita no capítulo anterior, preparei um único exemplar dessa técnica, preocupando mais em conhecer o processo dessa mágica mistura, do que propriamente desenvolver uma série de trabalhos.

O fundo foi preparado com um tecido de linho sobre um pedaço de madeira maciça, seguindo o mesmo ritual de preparação dos fundos das pinturas de têmperas antigas.

As cores escolhidas resumiram a uma palheta mais reduzida, acompanhando o universo do tema da pintura - **Deusa da Noite** - utilizando os tons ocres, o azul da prússia, azul cobalto, amarelo de Nápolis, branco de titânio e o preto.



## IMPERMEABILIZAÇÃO

A impermeabilização é a etapa final do trabalho. Ele é aplicado depois do trabalho pronto, pois esta é a preocupação de quase todo artista, ou seja, a preservação e proteção de sua obra, como também aumentar o brilho e a intensidade da cor. A história nos mostra, através de seus inúmeros exemplares artísticos, os vários aspectos envolvidos na conservação das obras de arte. A impermeabilização com vernizes protetores ,

“tem início no Egito antigo de 2500 A.C., sendo que nesta época ainda se desconhecia os solventes orgânicos, o que deve ter diferenciado a forma de uso dos vernizes em relação à que conhecemos hoje. Egito, Índia, China, Japão, Pérsia, Grécia, antigamente, usaram em grande escala os vernizes para proteção de umas funerárias, madeiras e cascos de navios.”<sup>1</sup>

O caso de pintura à têmpera sobre papel artesanal não deve fugir à regra de impermeabilização, pois o papel é um suporte bastante vulnerável, a intromissão de fungos. Recomenda-se a utilização de um impermeabilizante com características específicas para papel, ficando assim, protegida da umidade. Neste caso foi utilizado um verniz protetor a base de resina Dâmar e Terebintina.

Este verniz, aplicado sobre as pinturas, produz um efeito suave, ressaltando a cor, mas modificando discretamente o aspecto fosco da têmpera. Procura-se obter, na hora da aplicação do impermeabilizante, camadas homogêneas, mais diluídas, sem excesso de verniz, dando à têmpera uma luminosidade natural, sem o comprometimento da técnica. A fórmula do verniz protetor é bastante simplificada, colaborando assim para o seu preparo caseiro.

Utiliza-se a resina Dâmar, solúvel na essência de terebintina. A resina Dâmar é encontrada em pequenos pedaços arredondados, de cor clara e transparente. Quanto mais limpa esta solução protetora, melhor será o resultado. Para evitar as pequenas impurezas, recomenda-se colocar a resina dentro de uma meia fina e

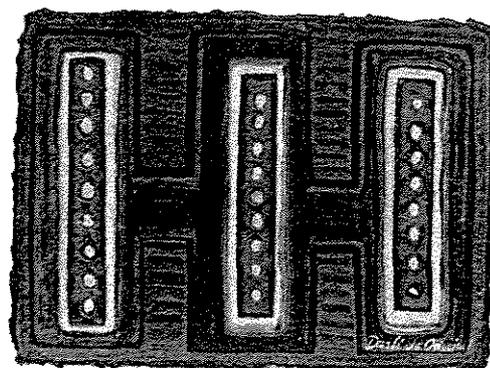
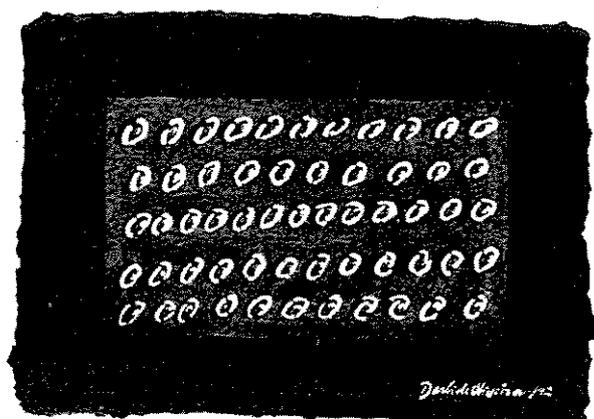
---

<sup>1</sup>Ferreira, Herculano. Op. Cit. p. 58.

deixá-la em emersão na terebentina, presa à boca de um vidro, de modo, que ela fique suspensa.

A exemplo das antigas civilizações, que utilizaram a têmpera sobre papiros, redescobre-se na contemporaneidade a beleza e a originalidade da aplicação desta técnica sobre o papel artesanal, contribuindo com a sua fórmula bem mais simplificada e, portanto, mais adequada aos padrões da vida moderna. Considerando nosso país, com um clima tipicamente tropical, com uma temperatura elevada quase os doze meses do ano, o que colabora significativamente para a sua execução.

A aplicação da técnica de têmpera sobre o papel artesanal corresponde a uma conquista significativa para artistas, professores e apreciadores da têmpera, pois facilita o seu emprego, inclusive em sala de aula, juntamente com os alunos. Um outro aspecto que não poderia deixar de ser mencionado é o fato desta pintura não acarretar insalubridade alguma, tal como alergias ou intoxicações, tão comum na pintura a óleo e que traz sérios problemas no dia a dia do artista, em seu ateliê de trabalho. Arriscaria mesmo a dizer que estamos tratando de um tema absolutamente novo, enquanto proposta alternativa de uma Pintura Ecológica.



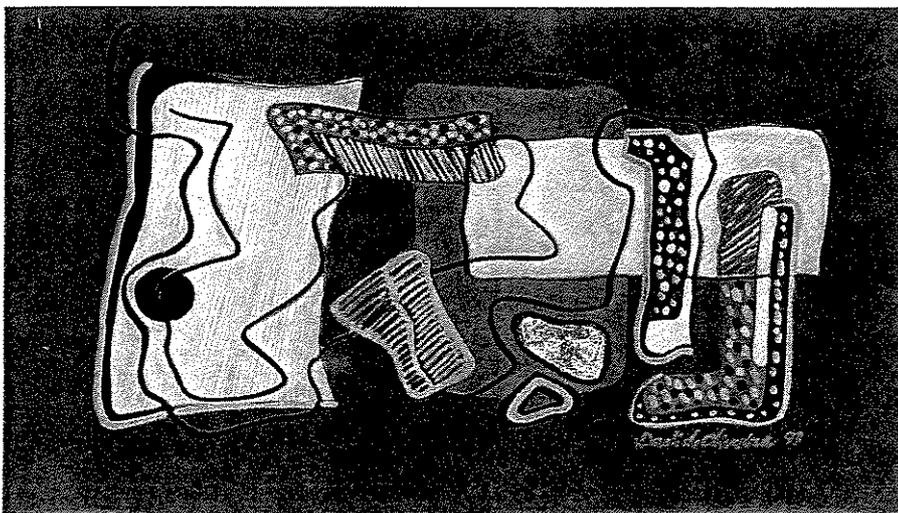
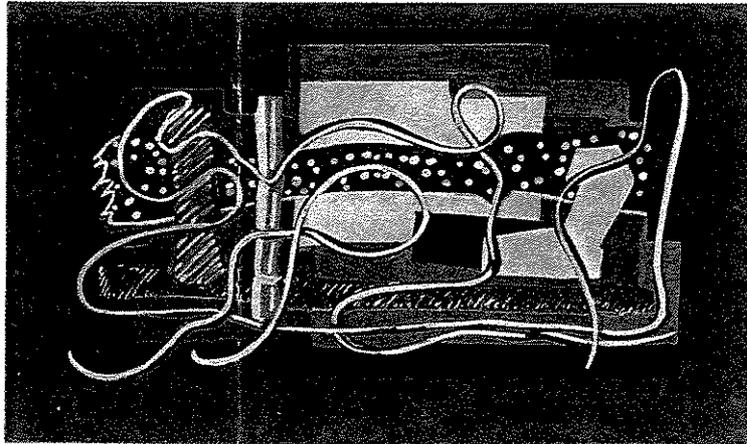
## TÊMPERA ACRÍLICA SOBRE TELA

### SIGNOS ECOLOGICOS

"A arte é uma espécie de sensibilidade espiritual em contato com a matéria."

Jacques Maritain in Read, Herbert. 1981, p. 102.

Denominei como têmpera contemporânea a esta liberdade de interpretação de uma técnica pictórica atual, utilizando dos recursos conquistados pela química orgânica e da revolução dos materiais. Esta etapa corresponde ao momento de experimentação de pintura sobre tela de grandes dimensões esticada nos chassis, com o fundo devidamente preparado com gesso craie, tinta látex branca para fundos, uma colher de branco de Espanha misturados à água. A preparação é lenta, intercalando o trabalho de lixar entre cada mão de fundo. O número de camadas pode ser controlado de acordo com os objetivos da pintura e do tecido esticado. Quanto mais lixada estiver a superfície com lixas finas, mais lisa e homogênia se tornará a pintura refletindo inclusive, na luminosidade natural da pintura. As cores aplicadas devem seguir os ensinamentos antigos para uma maior durabilidade dos trabalhos, não devendo aplicar tintas grossas em demasia ou tentar sobrepor cores luminosas como o amarelo por exemplo, em áreas que já tenha recebido uma cor terra. As camadas de amarelo sobrepostas, se tornarão bem mais luminosas quanto mais claro for o fundo aplicado. O aglutinante utilizado nesta série de quadros é um verniz incolor - metalatex - de preferência da Sherwin Williams, de aparência leitosa e de grande resistência a exposição de luz direta e a umidade. A consistência da tinta depende de seu preparo e dos efeitos pictóricos que o artista pretende dar ao trabalho. Quanto maior o número de camadas sobrepostas - de veladuras - maior será o brilho da pintura. A preparação do fundo com gesso influencia na aparência da tinta, realçando - lhe o brilho. Para se obter uma pintura fosca, o ideal é fazer um fundo de gesso bem ralo, ficando a tela mais porosa sem vedar muito as fibras, ou mesmo trabalhar diretamente sobre o tecido, evitando o excesso de camadas de tintas.



## TÊMPERAS SOBRE LONAS

### MEMÓRIAS DO TEMPO

“Eu sou eu mesmo e minhas circunstâncias”

Ortega y Gasset, in Read, Herbert. 1981, p.176.

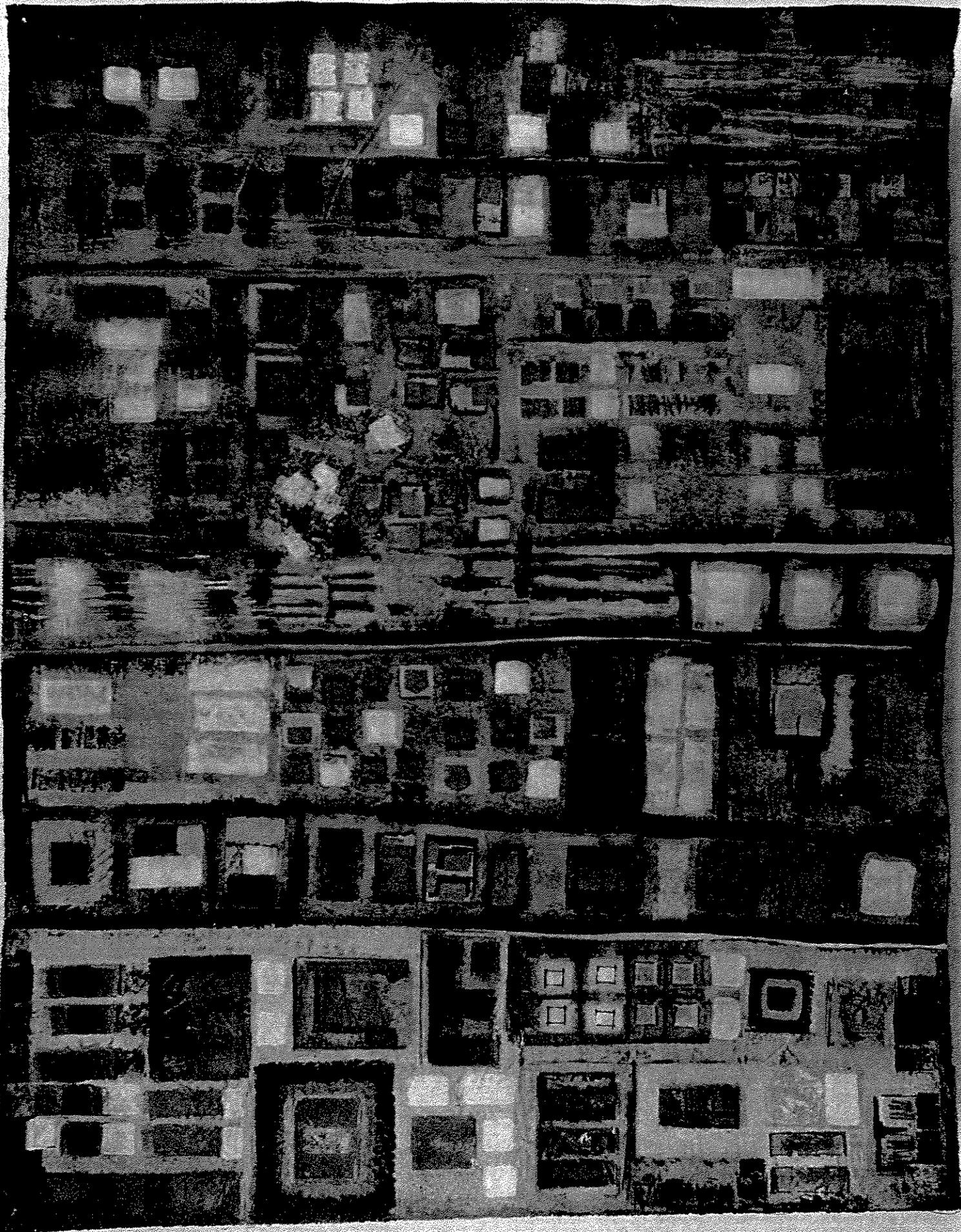
Uma das características da arte e de sua fatura constitui exatamente naquele ponto compreendido entre o previsível e o imprevisível, onde o acaso é muitas vezes incorporado à obra exatamente pelo seu poder máximo de expressão, ambíguo, “a priori”, melhor e mais revelador do que a primeira idéia. Talvez por isso é que Picasso na sua conhecida frase dizia: “Eu não procuro, eu acho”, ou mesmo até nas experiências científicas no campo da química orgânica, conforme os relatos do pesquisador químico Royston M. Roberts, que em seu livro *Descobertas Acidentais em Ciência*, nos mostra fatos interessantes de casos onde se revelava soluções imprevistas para outros problemas correlatos.

Pasteur, o cientista, chama a atenção para estes fatos curiosos ou a “serendipidade” acidentais das descobertas das ciências - “Nos campos da observação, o acaso favorece as mentes preparadas”<sup>2</sup> acredito que ele se refere à capacidade que se tem de deter uma leitura de relações, de uma mente, saber o momento de estabelecer conexões formativas de uma idéia original. Acrescentando as palavras do químico Albert Szent-Gyorgyi: “A descoberta consiste em ver o que todo mundo viu e pensar o que ninguém pensou”.<sup>3</sup> Esses atos “serendípicos”

---

<sup>2</sup>Roberts, Royston M. *Descobertas Acidentais em Ciência*. Trad. André Oliveira Matos. Campinas São Paulo, Papirus, 1993, p. 298.

<sup>3</sup>Op. Cit., p. 301.



ocorrem certamente no ato criativo e que nos remete ao Renascimento, quando Leonardo da Vinci já nos ensinava a olhar os mofos e as paredes descascadas como fonte de descobertas de imagens. "O artista"<sup>4</sup>

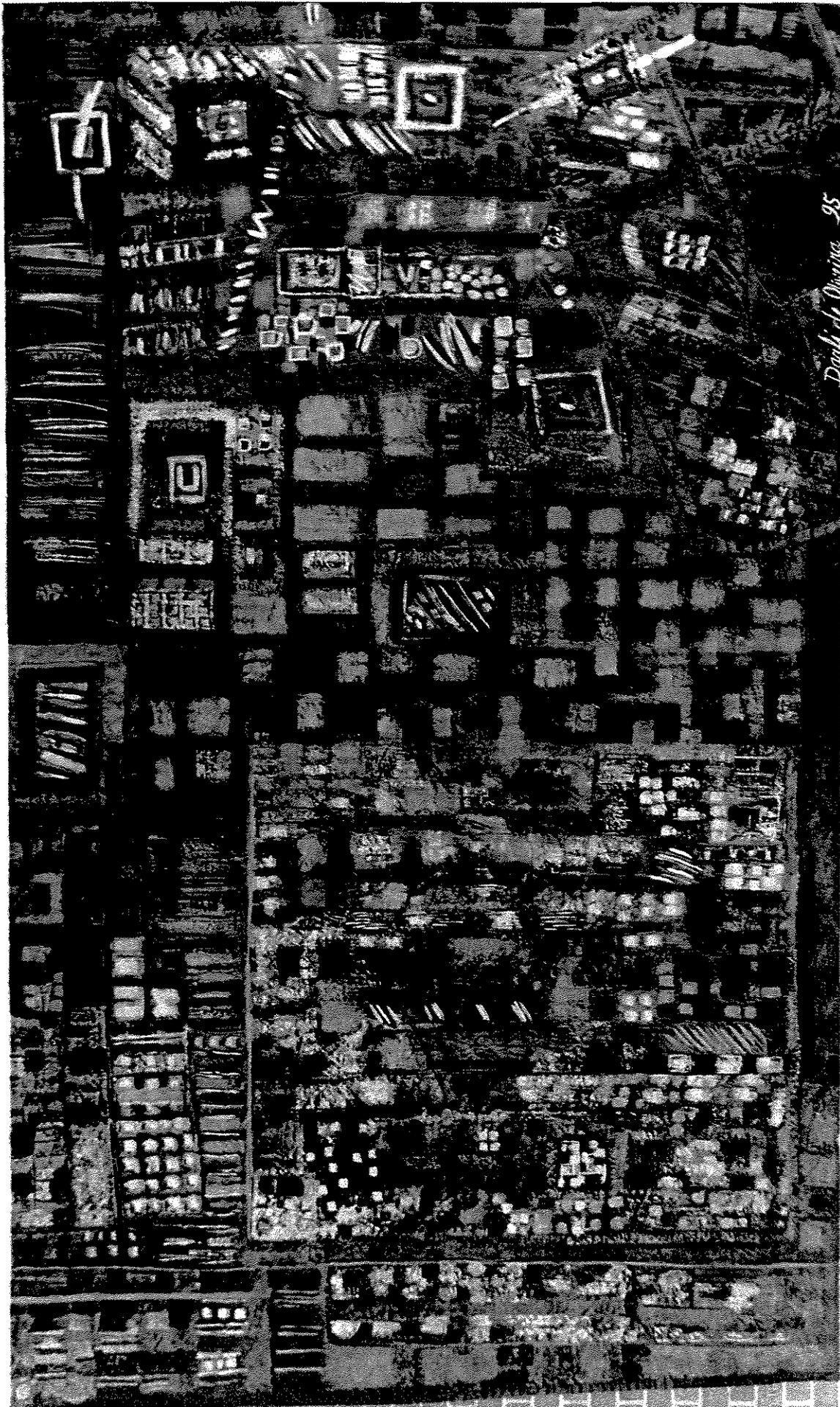
Buscando exercer a arte na pesquisa das superfícies e dos materiais, os suportes se revestem também de uma significação conceitual e não meramente uma base física de apoio da pintura. Pois, procuro dentre eles, aquele que mais corresponde com as características visuais \ pictóricas desta etapa do projeto.

A lona usada de caminhão, a princípio me seduziu pela sua cor natural sépia, envelhecida, manchada pela ação do tempo e da afinidade estabelecida com as terras naturais e de sua dimensão simbólica. A lona, após décadas de uso e de manuseio vai incorporando na sua superfície marcas impressas, como cicatrizes talhadas nas rochas. As dobras constituem acervos de sinais que o gesto rotineiro aprofunda, reforçando as linhas e fazendo surgir caminhos impressos de trilhas percorridas.

Os remendos sobrepostos na tentativa de encobrir os buracos - fendas vazadas - denunciam a interferência do homem na luta da manutenção de dar uma longa vida ao material. Meio século de vida, talvez mais, reveste o material de uma identidade própria de um suporte textil singular, campos delimitados das costuras e dos prespontos. Regiões divididas em áreas com emendas de tamanhos e formas variadas, constituem por si planos pictóricos preparados ao acaso da sua existência. Essas características visuais da lona, marcas, resíduos, texturas, configuram a base poética do fazer e conferem - lhe um enigma que a pintura tenta decifrar. Provocar estranheza e instigar a curiosidade são exercícios ambíguos e desafiantes da arte, das soluções criadas no embate com a matéria. A arte trabalha com o campo das possibilidades, com a demolição do estabelecido, com a construção e desconstrução das formas, com os prováveis, com o possível, com o imaginário, com o buscar de uma "outra realidade". É a mera qualidade, vivenciar o espaço dos sonhos, das fantasias, dos devaneios imagéticos, da experiência estética.

---

<sup>4</sup>Ehrenzweig, in João Francisco. Fundamentos Estéticos da Educação. São Paulo, Cortez Editora, 1981, p. 73.



*Dagbladet* 95

“A arte significa somente aquilo que existe em suas formas perceptivas e que não pode ser expresso de nenhuma outra maneira. Por isso ela não nos transmite conceitos, que poderiam ser comunicados através de sinônimos, mas exprime sentido a nível de sentimentos em suas formas mesmas”.<sup>5</sup>

No início do capítulo Poesia e Realidade, sobre a obra do pintor Miró (1893 - 1983), Penrose coloca o seguinte: “Qualquer artista deve encontrar no seu trabalho o método mais próprio de forçar a imaginação a tomar forma e a transformar a idéia inicial”.<sup>6</sup> A idéia, segundo Miró, vem com a sensação de um choque, cuja intensidade basta para principiar a tensão espírito que leva à nova atividade emocional.

No ato do fazer, o imprevisto pode ocorrer em um momento de transferência, de tradução de uma idéia, e ainda na mudança de meios, da intermediação da idéia, na materialização.

Fazendo minhas as palavras de Miró: “Trabalho num estado de paixão e compulsão. Quando começo uma pintura, obedeço a um impulso físico, uma necessidade de agir, assim como uma descarga física. Início uma pintura sob o efeito de um choque ...que me faz evadir da realidade.”<sup>7</sup>

As causas podem ser várias - uma marca do tempo, uma costura, um remendo na lona, uma tinta que escapa do controle e/ou da falta de controle. Tudo pode ser uma inevitável e surpreendente forma de agir, do vir a ser de um novo significado.

O emprego de materiais *in natura*, juntamente com outros materiais, o encontro do suporte procurado e a lona como uma resposta. Tudo isso, ocorre puramente para atender uma necessidade de caráter expressivo, da afinidade procurada nestes elementos naturais e como forma de relacionamento com materiais, de identidade que aproxime mais o homem à natureza e que constitui também, as bases de um pensamento artístico investigativo, acerca dos materiais e das tecnologias empregadas.

Esse procedimento arqueológico de retorno, em meu trabalho, foi por acreditar que só entenderia o presente se compreendesse o passado e com o passado atuando no presente, como forma de resgatar algo ou de tornar presente o passado.

---

<sup>5</sup>Op. Cit. p. 50.

<sup>6</sup>Penrose, Roland. *Miró*. Trad. Cabral do Nascimento. Londres, Editorial Verbo, 1983, p.165.

<sup>7</sup>Op. cit p. 166.

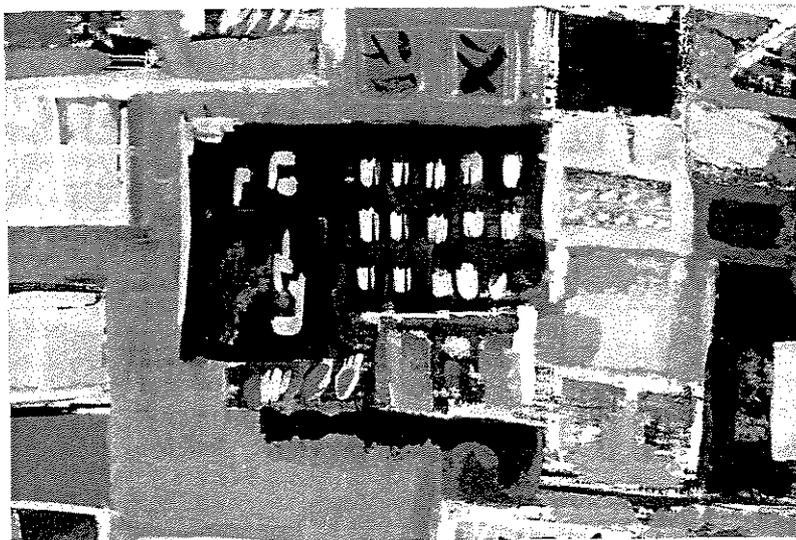
## PERGAMINHOS

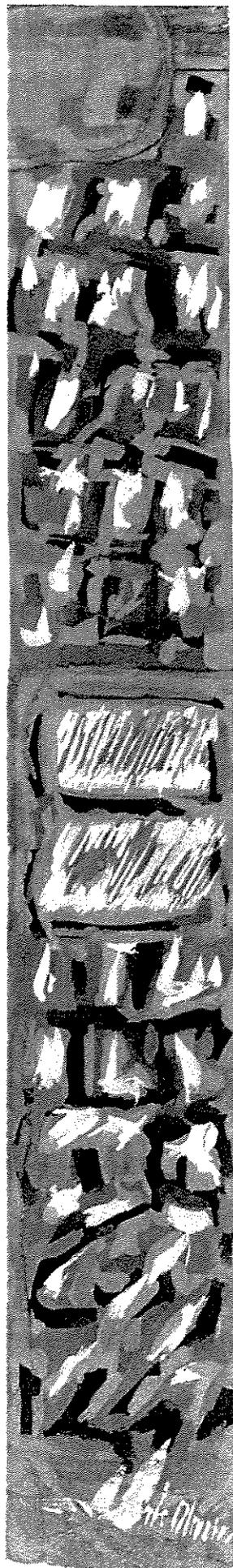
"Uma obra de arte é uma organização da sensação, e não um modo de representação".

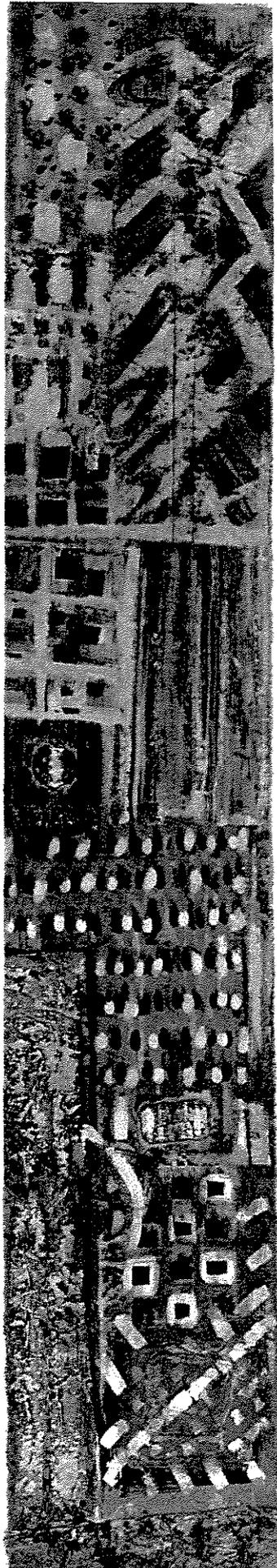
Herbert Read, 1981, p. 33.

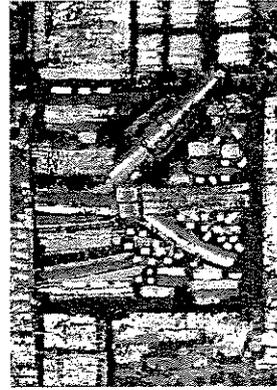
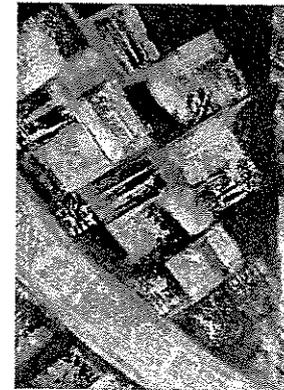
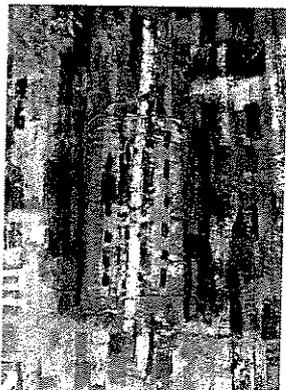
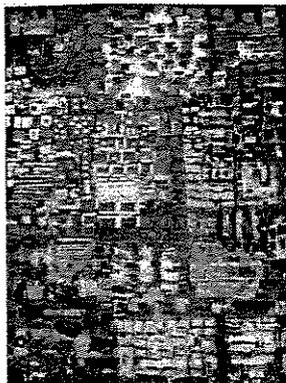
Essas lonas usadas, preparadas e pintadas passam a possuir uma identidade que lhe confere um não anonimato, é como restituir-lhes uma vida nova. Muitas vezes a forma original induz o próprio trabalho. Sem querer rasgar ou mesmo cortar, procuro preservar a forma alongada das tiras laterais. É a adequação formal ao espaço conquistado. A forma da lona é que conta o caminho da pintura. Desta metáfora surge o momento dos encontros, das formas alongadas, verticais, dos **Pergaminhos**. Essas tiras remetem a lembranças passadas dos kakemonos orientais, não induzindo a uma leitura narrativa das pinturas ocidentais retangulares. São como estandartes que, nos espaços arquitetônicos, procuram um recuo para serem visualizados. Pelas suas dimensões, exigem a priori, um distanciamento do observador e uma leitura espacial do local a serem expostas, para uma adequada contemplação.

Ilust. Lona\ (Detalhe) Obra : 90 cm X 4.20 m.









## PESQUISA & ARTE

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi pensando em uma forma de inserir a arte dentro de um contexto social, de pensar a arte como extensão de um projeto cultural, ambiental, a arte no cotidiano das pessoas, com uma dimensão política - formativa e certamente humanizante, como uma forma de sair da esfera individual, para permitir o desenvolvimento de uma nova estética, é que esse trabalho de pesquisa começou a ser desenvolvido.

Vivenciando a idéia de um pensamento ecológico, de ver a natureza , não mais como mímese, ou representação, mas como vida no planeta, não vista de fora, mas de dentro, como matéria, como cor, interagindo no ato da troca, do conceito. No sentido mais profundo eu diria : O ser humano necessita de um espaço , precisa de um chão - terra - e acima de tudo, precisar criar .

A busca dos pigmentos em suas fontes tem seduzido inúmeros artistas que vislumbram nesta matéria a grande chave\ resposta de uma descoberta estética. Tempo, espaço , cor, forma, linhas, pontos e planos têm sido os elementos de linguagem de uma tendência contemporânea. Filhos do informalismo e herdeiros das vanguardas históricas, pós - pop , pós-modernos, os artistas atuais têm - se expressado e produzido de variadas formas, livres dos dogmas escolásticos, refletindo os frutos de uma herança rica dos grandes artistas que no início do século revolucionaram as artes visuais com a ousadia que definiu o panorama artístico das primeiras décadas do século XX. É sem dúvida inegável a influência exercida nas novas gerações e de um certo ecletismo na produção das últimas décadas. As reflexões sobre a crítica da arte, de filósofos, poetas, pensadores e artistas e mesmos os grandes acontecimentos artísticos como as Bienais Internacionais nos informam simultaneamente essas tendências, trazendo um novo fenômeno do entendimento e da alienação do próprio momento, a globalização. Sobre o desenvolvimento da experiência artística, Argan coloca o seguinte: "Os artistas vivem no mundo da arte como os cientistas no da ciência, conhecem e avaliam o que foi feito antes deles e o que fazem os seus contemporâneos; tal como para os

cientistas, também para os artistas não é admissível a ignorância da história e das condições atuais da sua disciplina. Nas suas obras e com os meios da sua arte, os artistas desenvolvem um discurso cultural precioso, que o historiador deve decifrar e reconstruir: reconhecem ou limitam ou negam a autoridade dos mestres, aceitam ou discutem ou recusam polemicamente os resultados de outras pesquisas, reexaminam criticamente a sua própria atividade passada”.<sup>8</sup>

O caráter mais sedutor que exerce esta matéria na minha procura de essência e da transcendência em arte ou mesmo uma compulsão, necessidade vital de inventar coisas, um produzir - criar, buscar a origem e a originalidade, de se entreter na invenção . No processo artístico, estas questões são analisadas e discutidas nas inúmeras teorias já produzidas sobre o assunto criatividade e partindo do conhecimento de algumas destas categorias, tento me compreender num contexto contemporâneo, onde o meu produto artístico reflete de certa forma o pensamento artístico vigente, não aprisionado em nenhuma escola ou movimento, mas em consonância com o espírito de uma época. ( Zeitgeist )<sup>9</sup>

O pensamento expresso na reflexão de Paul Klee em seu tratado de arte moderna sobre a criação da obra de arte é comparada ao

“crescimento de uma árvore, que tem raízes na terra, e a copa no ar. Das raízes que se estendem flui a seiva para o artista que se assemelha ao tronco da árvore, e da plenitude desse fluxo ele modela sua visão , que se desdobra e espalha como a copa da árvore ... a idéia de que a arte não é um reflexo exato de uma determinada realidade, mas a transformação de um elemento ( que tem suas raízes subterrâneas , no inconsciente ) em outro elemento ( tornado consciente no tempo e no espaço). O artista é simplesmente um canal cuja função é dar as forças da natureza as formas da arte”.<sup>10</sup>

A construção de minha poética visual, a partir dessa relação material \ técnica, tem muito do significado impresso nesta frase de Apollinaire, que “de esforço em esforço, de tentativa em tentativa até formularem o que desejam “ os artistas não

<sup>8</sup>Argan, Giulio Carlo . Op. Cit. p. 21.

<sup>9</sup>Read, Herbert . *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro , Zahar Editores, 1981, p. 21.

<sup>10</sup>Paul Klee in Read, Herbert . *Op. Cit.* p. 14.

só aprofundam o mundo circundante mas despertam pelo conhecimento, percebe e pratica esta curiosidade intelectual, tanto para a "extensão e perfeição do talento, como para a mestria das técnicas que lhe ampliam e enriquecem o meio de expressão. Para refletir sobre o meu próprio fazer, fui conduzida para o interior de mim mesma para trazer o meu pensamento visual, intuitivo, perceptivo, não-verbal, em forma de um discurso verbal, raciocinar e refletir sobre o processo de criação.

No caminho da arte e da pesquisa em arte, dentro das universidades, o artista e o arte educador são levados e confrontados com as exigências institucionais de um trabalho acadêmico, em que seu anseio, às vezes, busca exatamente a construção de uma linguagem expressiva. Métodos se interpõem e se entrecruzam no caminho da pesquisa do fazer artístico e dos fundamentos teóricos a que um estudo desta natureza inevitavelmente nos conduz. Neste aspecto, eu concordo com a artista plástica e colega Lucimar Bello, que em seu livro *Por Que se Esconde as Violetas?* ela diz:

"Um artista ou um escritor pós moderno, faz sua obra ou escreve um texto que não está baseado em princípios estabelecidos; obras e textos que não podem ser julgados de acordo com um julgamento determinado, mas que busquem categorias familiares ao texto ou ao trabalho. Essas regras são o que o artista e que o escritor estão procurando. Trabalham sem regras para formular as regras nas quais eles tem trabalhado. O pós-moderno pode ser entendido como o paradoxo do futuro anterior. A questão não é suprimir a realidade, mas inventar ilusões que não podem ser representadas, mas PRESENTADAS."<sup>11</sup>

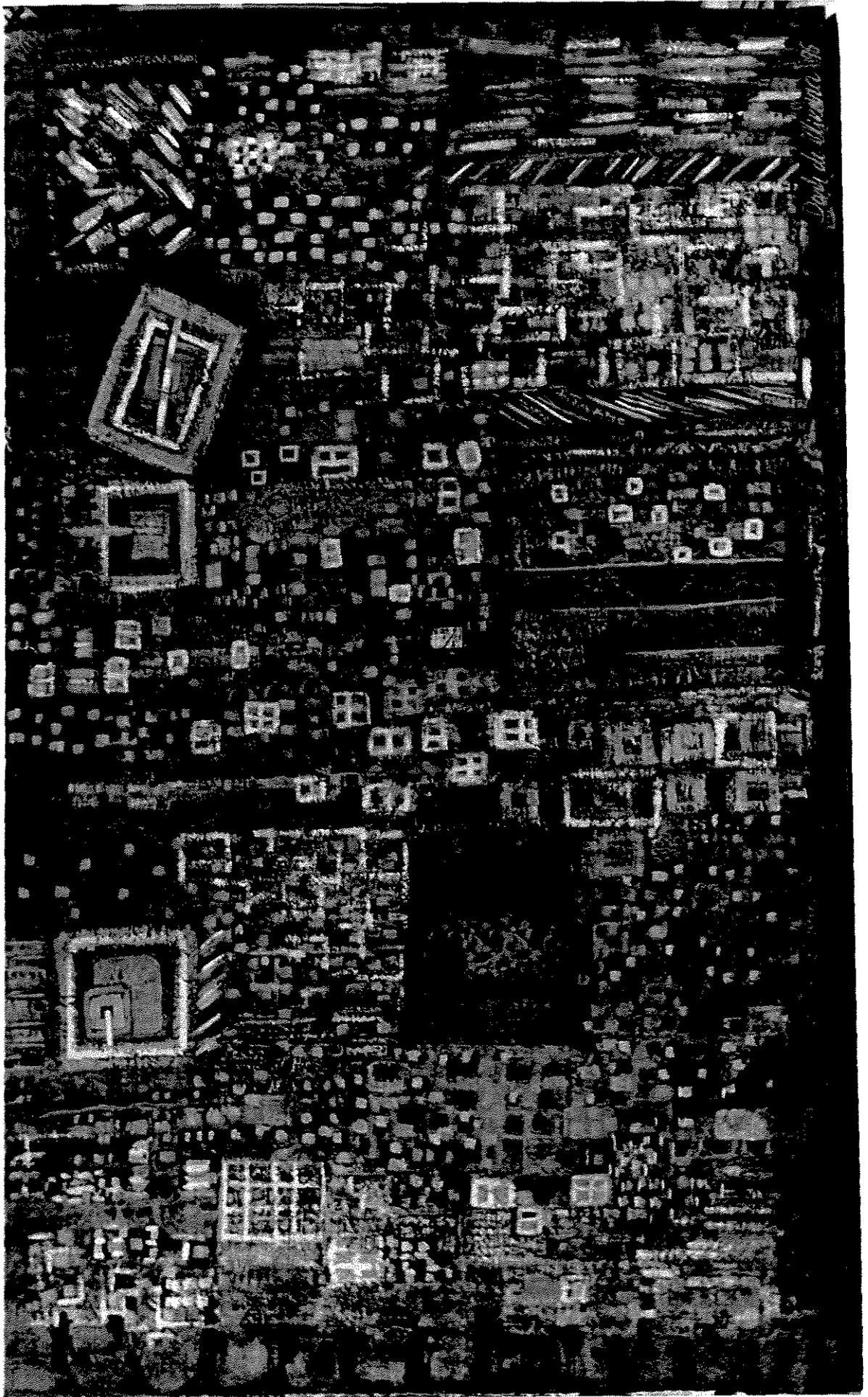
Foi a partir da construção de uma linguagem - visual, materialização pictórica do gesto contínuo e expresso na minha ação de pintar é que debruicei por incontáveis dias, semanas, meses, na busca da concretização de um impulso criador. Neste estado de ação contínua é que se deu a produção da série de pinturas, cujas técnicas de têmpera foram revestidas de uma outra categoria conceitual, enquanto linguagem pictórica, muito mais como uma técnica\ meio, do que propriamente fim.

---

<sup>11</sup>Frange, Lucimar Bello Pereira. *Por Que se Esconde as Violetas*. São Paulo, Anna Blume, 1995, p. 125

A utilização do recurso de reviver o princípio histórico da tinta e de vivenciar essa afinidade com as terras naturais como um dos primeiros elementos matérico \ cromático \ utilizado, talvez seja uma tentativa de apresentar o ícone, enquanto criação de qualidades primeiras à categoria do signo estético, e de demonstrar através da utilização da terra como elemento cromático da tinta, uma outra concepção de pintura de têmpera.





## ILUSTRAÇÕES

### CAPÍTULO I

**1. Rena gravada em Chifre.** Gruta de Lortet. ( Altos Pirinéus). Saint-Germain. Museu das Antiguidades. Este objeto caracteriza um exemplo de Arte - Móvel. Germain Bazin. *História da Arte*. p.13.

**2. Pintura Rupestre.** Animais de caça . 15.000 - 10.000 a.C. Lascaux, França, Cores: Ocre, vermelho e carvão. Estas pinturas representam alguns dos melhores exemplos da Arte Primitiva da Era Glacial. *A Arte Pré-Histórica e Primitiva*. Col. O Mundo da Arte. Editora Expressão e Cultura. P. 24. 1966.

**3. Pintura Rupestre. Bisonte.** 12.000 a. C. ( comp. 80 cm. Altamira , Espanha. Cores: Ocre, vermelho e preto. Apesar da escala diminuta, a sucessão dessas figuras, ao longo da parede Rochosa produz impressão das mais realistas. As cavernas de Altamira contém as obras primas do Estilo da Era Glacial e o efeito de força sólida obtido através de traços despojados e de cores impressionistas antecipa as técnicas de muitos pintores do séc. XX. *Galeria Delta da Pintura*, 1974, p.13.

**4 e 5. Cor em Algumas Cavernas Brasileiras.** Pinturas Rupestres no Brasil. (Cores ocre, amarelo, vermelho , marrom e preto). Região de Montalvânia e de Lagoa Santa. Minas Gerais. O diretor do Departamento de Arqueologia, Pierre Colombel, escreve um revelador artigo sobre os primeiros traços plásticos encontrados nas grutas de Minas Gerais e que foram expostas na galeria Debret, da Embaixada do Brasil, na França.

“ A Arte Forjada Sobre a Pedra” in *Revista de Arte*. p.p. 12 - 15.

**6. Estela Funerária.** Nes-Khonsu-Pakhereded. VigésimaPrimeira Dinastia. Pintura sobre madeira. 295 x 175 cm. Museu Egípcio Turim Col. *O Mundo da Arte*, Vol. *O Mundo Antigo*”, p.160

**7 e 8. O Mergulhador.** ( 490 -480) Pesto, Itália . Pintura Tumular do Período Clássico.

**9. Mural de Pompéia.** *Vila dos Mistérios. 50 a.C. afresco 1. 50 de altura.* Strong, Donald.Vol. *Antiguidade Clássica.Col. O Mundo da Arte. p. 108.*

**10. Músicos na Tumba dos Leopardos.** Tarquínia, 480 - 470 a. C. 1.06 cm. Necrópole Etrusca, Cena pintada sobre gesso. A cena é característica das pinturas alegres e coloridas das tumbas de Tarquínia num estilo basicamente grego tardio. Plantas de louro foram colocadas entre as figuras. Col. *O Mundo da Arte. Vol. Antiguidade Clássica. p. 116.*

**11. Retrato romano de homem.** Século II d.C. 40. 6 cm.Museu Britânico, Londres. Pintado com pigmentos e cera colorida. Foi encontrado em Hawara, no Egito.

**11. Retrato romano de homem.** Século II d.C. 40. 6 cm. Museu Britânico, Londres. Pintado com pigmentos e cera colorida. Foi encontrado em Hawara, no Egito. *Antiguidade Clássica. Col. O Mundo da Arte. p. 149*

**12. Retratos de Fayum.** Este antigo exemplar pode ser comparado com as raríssimas tabuinhas pintadas dos Retratos de Fayum. Pinturas em tamanho natural. Século I e II d.C.,( Museu do Cairo). Egito. Pinturas sobre madeira executadas em técnica de Encáustica, isto é, pigmentos dissolvidas em cera. A influência do realismo romano foi tão grande que veio refletir-se também na pintura, no Egito, depois de Roma o ter conquistado. ( 30 a C.)

**13. Evangeliário de Rabula.** Evangelho Síriaco. Florença.(Bibliothèque Laurentienne),

Skira, Albert. Les Grands Siècles de la Peinture.Suisse, 1953, p. 164.

**14.Livro de Kells** - Iluminura Carolíngia. Fins do século VIII, começo do século IX.Dublím. O começo do Evangelho segundo São Mateus, mostra a ilimitada imaginação gráfica e senso de cores do artista. A letra toma a página toda, enriquecida com curvas e motivos cuidadosamente equilibrados, cada um diferente do seguinte. *Cristandade Clássica e Bizantina*. Col. O Mundo da Arte. p. 97.

**15. Sao Mateus.** Do Evangeliário de Ebbo. Antes de 823. Escrito para o Ebbo arcebispo de Reims. Expressa intensidade espiritual através de uma caligrafia dinâmica.

**16. Artistas** moendo pigmentos com azeite e cola . Gravura em metal . Losos Ludvik. p. 15.

**17. São Miguel.** Andrei Rublev. Moscou.Museu Tretiakov. Têmpera sobre madeira. Bazin Germain. p. 114

**18. A Virgem de Wladimir.** Constantinopla.Fim do século XII. Moscou Museu Tratiakov.Bazin, Germain. p.114.

**19. A Santíssima Trindade.** Andrei Rublev.( Livro Russo) . Mockobckar. P. 101.

**20. O Crucifixo.** Cimabue. Valsecchi, Marco. Op. Cit. p. 96.

**21. A Majestade** . Giotto. Tempera sobre madeira.Op. Cit.p. 109.

25. Nossa Senhora Protetora dos Dominicanos. Fra Angélico. Museu de São Marcos. Miniatura do missal 558. Denota sensibilidade cromática e ingênuo naturalismo in *Gênios da Pintura*.

26. Nossa Senhora com o Menino e os Anjos Músicos. Masaccio. National Gallery. Londres. Originalmente , a pintura estava no centro de um políptico executado em 1426, sob encomenda para a igreja del Carmine. em Pisa in *Gênios da Pintura*.

27. A Marcha da Humanidade. Siqueiros. Resinas sintéticas sobre cimento. 4.60 m2. Cuernavaca. México. 1966. Mural cujo tema não é apenas Mexicano, mas latino americano. Fixa as multidões que partem da miséria rumo à emancipação final, in *Gênios da Pintura*.

## CAPÍTULO II e CAPÍTULO III

NOTA. As ilustrações correspondem exatamente ao local do texto sendo desnecessário códigos complementares.

São fotografias dos Pigmentos Minerais ( Argilos Minerais) das Região de Rio Acima e Nova Lima. Amostras: Ocre, amarelo, marrom e os verdes são do Município de Campos Altos. As fotos dos pigmentos foram feitos por min na ocasião da coleta dos pigmentos.

## **ANEXOS**

Encontra-se em anexo uma fita de vídeo (BetaCam) para ser apresentado na ocasião da defesa do trabalho.

### **“A Cor da Terra” (2m)**

Este trabalho foi desenvolvido na disciplina Artes, Recursos Eletrônicos e Produção Artísticas. Profº Fernando Passos e Instituto de Artes Unicamp

## BIBLIOGRAFIA

- Alberti, Leon B. *Da Pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas. Ed. da Unicamp, 1989.
- Argan, Giulio Carlo . *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- Fagiolo, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1992.
- Bardi, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1993.
- Bazin, Germain. *História da Arte. Da Pré História aos Nossos Dias* . Trad. Fernando Pernes, Lisboa, Martins Fontes, 1980.
- Benoist, Luc. *História da Pintura*. Trad. Hermano Neves. Publicações Europa - América, Col. Saber, 1970.
- Boncté, J. *Técnicas y secretos de la Pintura*. Barcelona, L.E.D.A. Las Ediciones del Arte, 1981.
- Bosi, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- Boxall, Fraunhoffer, J. A. *Paint Formulation*. Ney York, Industrial Press, 1981.
- Ceninni, Cennino. *El libro del Arte*. Tradução da Editora Argos, Bueno Aires, 1947.
- Childe, V.Gordon. *O Que Aconteceu na História*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966.
- Cocchiarale, Fernando . Daniel Senise, Conquistando o Volume *in Galeria, Revista De Arte*. Área Editorial, No. 13, 1989.
- Doerner M., *The Materials of the Artist and Their Use in Paintings*. Translated dy E. Neuhaus, New York, 1960.
- Dorfles, Gillo. *Oscilações do Gosto*. Lisboa, Livros Horizonte, 1974.
- Duarte Júnior, J. Francisco. *Fundamentos Estéticos da Educação*. São Paulo, Cortez\Uberlândia, UFU, 1981.
- Eastlake Ch.L. *Methods and Materials of Paintings*. New York. 1960.
- Eco, Humberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo, Editora Perspectiva, S.A, 1991.

- Feller R. L. Jones E. H. and Stolow N. *On Picture varnishes and Their Solvents*. Oberlein, Ohio, 1959.
- Ferrara, Lucrécia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- Ferreira, José Herculano. *Materiais Populares na Educação Artística*. Belo Horizonte, 1983.
- Ficher, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1971.
- Frange, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde as violetas*. São Paulo, São Paulo, AnnaBlume, 1995.
- Fusco, de Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa. Ed. Presença, 1988.
- Gettens R. J. and Stout G. L. *Painting Materials*. New York, 1966.
- Giordani, Mário Curtis. *História do Império Bizantino*. Petrópolis, Vozes, 1977
- Goethe, J. W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo Nova Alexandria, 1993.
- Gombrich, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Editora Guanabara S. A. 1978.
- Hous, Madeleine. *Analyse Scientifique et Conservation des Peintures Découvrir, Restaurer, Conserver*. (Suisse). Office du Livre S.A. Fribourg.
- Kidson, Peter. *O Mundo da Arte*, Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura. (Coleção - Vol. I a III), 1978.
- Koehler. H. *Dicionário Escolar Latino Portugues*. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1959
- Lacoste, Jean. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986
- Ladeira E. A. *Esboço Geológico do Quadrilátero Ferrífero de Minas Gerais*, Brasil. Texto básico de Geologia de Campo Ufop. (Universidade Federal de Ouro Preto.)
- Langer, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- Laurentiz, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- Laurie, A.P. *The Techniques of the Great Painters*. London, Carral F. Nicholson Ltda, 1949.
- *The Pigments and Medium of the old Masters*. London, 1941.

- *La Pratica de la Pintura*. Tradução de M.L.Y.Atocha. 3ª edição, Bueno Aires. Albatrós, 1946.
- Massey, Robert. *Formulas for Painters*. New York, Watson Guptill Publication. 1970.
- Mauduit, J.A. *Quarenta Mil Anos de Arte Moderna*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 1964.
- Mayer, Ralph. *The Artist's Handbook of Materials and Tecnique*. The Vikings Press - New York, 5 th.Edition, 1945.
- Moroger, Jacques. *The Secret Formulas and Techniques of the Masters* . Trad. de Eleonor Beckham. London, Inc Ney York, The Studio Publications, 1948.
- Mota, Edson. Salgado, M. Luisa. *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro,Ed. Nova, 1976.
- Osborne, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix , 1968.
- Ostrower, Fayga. *Criatividade e Processo de Criação*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- Pedrosa, Israel. *Da Cor a Cor Inexistente*. Fename Mec, Leo Cristiano Ed.Ltda.
- Penrose, Roland. *Miró*. London, Thames & Hudson, 1988. Editorial Verbo 1983.
- Plaza, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- Prado Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- Pontual, Roberto . *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969.
- *Entre dois Séculos*. Rio de Janeiro, Editora J.B.,1987.
- Ramos, Célia M. Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo, Editora AnnaBlume, 1994.
- Read, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- O Significado da Arte*. 2a. ed. Trad. A. Neves Pedro. Portugal, Ulisséia, 1968.
- Rice, T.Talbot . *Ícons*. London, England, Studio Editions Ltd , 1990.
- Runciman, Steven. *A Civilização Bizantina*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- Severino, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo, Cortez Editora, 1991.

- Telles, Carlos Queiróz. *A Indústria de Tintas no Brasil. Cem Anos de Cor e História*. São Paulo, Editora ABRAFATI, 1989.
- Valsecchi, Marco. *Galeria Delta da Pintura Universal*. Vol. I, Trad. Elias Davidovich, Rio de Janeiro, Editora Delta S.A, 1974, p. 67.
- Varley, Helen. *El Grand Libro del Color*. Espana- Edicion Espanhola, Ed. Blume, 1982.
- Venturi, Lionello, *História e Crítica de Arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa, Edições 70, 1984.
- Weber, W. *Artist' Pigments*. Lancaster Press, Inc. 1983.
- Winkler, G.H. *Petrogênese das Rochas Metamórficas*. Ed. Edgard Blucher, Ltda. Porto Alegre. 1977.
- Rochas Metamórficas*. Apostilas, UNESP, Rio Rochas Metamórficas. Claro, 1978.

## ERRATA

- Pag. 12. Isso possibilita articular inúmeras relações materiais e alternativas na pintura, não se restringindo somente a uma representação de uma técnica tradicional .  
Não pretendo...
- Pag. 13. ...quais modos de...  
Nota de rodapé. 1981
- Pag. 16. Eliminar parágrafo. "Não pretendo... até pesquisa."
- Pag. 24. ...nos leva a pensar que essa ação tem em si ...
- Pag. 32. ... Peter William Lund e dos estudiosos...
- Pag. 33. Grutas de Anastácia.  
... pode ter sido um dos fatores determinantes...
- Pag. 35. ... são o cotidiano da pré-história.
- Pag. 36. ...seu uso é bastante conhecido, durante a Idade Média, chegando ...
- Pag. 38. Eliminar parágrafo repetido no alto da página 38. "Os monges beneditinos ... até Boncté.
- Pag. 39\40. As pinturas de 1600 e 1400 são bem diferentes das obras Egípcias.  
...Os cretenses buscavam na natureza a singela representação. Pouco sobreviveu da cultura micênica, a não ser os relatos nos poemas de Homero.
- Pag. 40\41 ... temas históricos e mitológicos em Atenas e outras regiões. Descrições antigas de sua genialidade criativa e...
- Pag. 42 ...pinturas ilusionísticas de vasos...  
"A pintura romana, a serviço da arquitetura, desenvolve técnicas de têmpera e afresco.
- Pag. 48\49 ...antiga figurações romanas. Outro exemplo do Evangeliário de Rabula é Ascensão, 586. Biblioteca Laurenziana, Florença. ( ilust. 13) Miniatura cujo efeito monumental da composição lembra a iconografia...
- Pag. 50\51 (Ilust. 15) figura de São Mateus.  
Eliminar parágrafo repetido no alto da página 51 ...nórdico... até recebendo ...  
"As figuras desenhadas com tintas acastanhadas representam São Pedro recebendo os eleitos e arrancando uma alma do demônio.  
...cores vivas das miniaturas moçárabes...  
...artistas italianos do século XII estava alicerçado...
- Pag. 55. No. das ilustrações 17 e 18.
- Pag. 59\60. ...antigo testamento. Em suas obras o que mais agrada é a suavidade e a calma que transmitem. Com espírito profundamente religioso, sua fonte de inspiração manifesta este sentimento...  
... artistas de grandes qualidades, onde era respeitada,...
- Pag. 61. Eliminar parágrafo do início da página 61. Com a queda de Constantinopla ...até patrocinar a arte.  
... reduzidos o floral.
- Pag. 63. ...do espírito do "duocento" é digna...
- Pag. 65. (ilust.12)
- Pag. 66. ...a paixão de Cristo e a entrada em Jerusalém.
- Pag. 68. Eliminar parágrafo repetido no alto da página 68. Ambrógio Lorenzetti...até podia concentrar."  
Este lirismo naturalista propaga pela Itália e reflete ...  
Fra Angelico ( 1387- 1455)  
Masaccio ( 1401- 1428)  
"Atêm-se a uma representação realista, em dimensões humanas da Santidade Cristã." 13  
Nota de rodapé. 13. Bardi, Pietro. *Masaccio*. Do Gótico à Renascença. Col. Gênios da Pintura. Vol. I , p.5.
- Pag. 69. Nota de Rodapé. Bardi, Pietro. *Piero della Francesca*...
- Pag. 70. Pintor e arquiteto... formação na Universidade de Bolonha e consegue manter forte...
- Pag. 74. ...atividades da vida humana.
- Pag. 75. (ilust.27) A Marcha da Humanidade.
- Pag. 76. Eliminar a palavra ácidos, repetida no início da página  
...tintas sintéticas à base de látex, desaparecendo...
- Pag. 80. ...arbitrário...
- Pag. 82. ...iconografia religiosa...
- Pag. 83. ...revestidas de significações...  
...nos municípios de ...
- Pag. 83\84. ...material que após analisado, mostrou ser rico em Quartzo - Clorita, verde, uma cor bela, próxima aos tons dos verdes de Verona, das regiões da Itália.  
(ilust. I ). Pastilhas.
- Pag. 85. Título página anterior. Subir para o alto da página 85.

- ...situando o trajeto.  
(ilust. 2) Mapa de Minas Gerais.
- Pag. 85\86. repete : Local. Fábrica de Pigmentos...
- Pag. 88. ( ilust. 3) Amostras.
- Pag. 93. Fonte tipográfica. Amostra 10. ...
- Pag. 96. ( ilust. no. 4 e 5 )classificação das amostras pelo tamanho do grão.(ilust. 5) .
- Pag. 97\98. ...pastilhas cromáticas. (ilust. 6).  
Eliminar palavras no alto da página 98. ... ao material apresentado.  
...uma pasta bem fina de pigmentos que ficam depositados no fundo e pode ser guardada em vidros...  
...secar em bandejas.
- Pag. 99. ... partículas formadas.
- Pag. 100. As cores encontradas na natureza( ilust.7 e 8).
- Pag. 103. Os brancos mais utilizados ... inalterados com a ação da luz...
- Pag. 105. ...à luz, à umidade e à temperatura ambiente.
- Pag. 107. ...momento da criação pode ter como origem ...  
...As imagens representadas, através de sinais e de símbolos unidos, criaram novos significados...
- Pag 108\109 ...pintura informal, ou seja, uma pintura sem assunto , sem referências às idéias Platônicas - e muito menos a modelos geométricos - é antes de tudo, a alegria reencontrada no próprio fazer. É uma forma de trabalhar elementos compositivos na liberdade do gesto e de organizar a forma plástica no plano estimulando...  
Eliminar aspas anteriores à citação no 6. . Manter aspas"inovação técnica do ... até primitivas". 6
- Pag. 111. ...absorção da tinta, foi o que melhor se adaptou.
- Pag. 113. ... conceder-lhes um outro significado.
- Pag. 114. ...como superfície da pintura a lona de caminhão. (ilust. 3).  
...tinta látex diluída na água.  
...deslocamento de camadas. Neste caso de suporte maleável...
- Pag. 115. ...Eliminar frase no início da página 115. "É necessário tomar ... até látex.
- Pag. 116. ...ensino desta técnica...
- Pag. 118. "A adição do vinagre, que é tanto propagado nas fórmulas antigas, pode causar danos em algumas cores. ...
- Pag. 119\120 ...terebintina...  
...por excesso de pigmento e goma arábica. Evitar também tintas aguadas demais, típicas da aquarela, tirando a principal característica da têmpera, a opacidade, o que a diferencia da aquarela por sua enorme transparência.
- Pag. 125. ...vermelho.
- Pag. 130. ...vulnerável à intromissão de fungos ...verniz protetor à base de resina Damar...
- Pag. 131. ...em emersão na terebintina, presa a boca de um vidro, de modo que ela fique suspensa.
- Pag. 132. ...As camadas de amarelo sobrepostas se tornarão bem mais luminosas ...
- Pag. 134. ... onde o acaso é muitas vezes incorporado...
- Pag. 136. "O artista luta com sua visão inarticulada a fim de moldá-la de forma articulada". 4  
... a lona após décadas de uso e de manuseio, vai incorporando ...  
... regiões divididas em áreas, com emendas...
- Pag. 143. Tempo, espaço , cor...  
...essas tendências,...
- Pag. 145. "trabalham sem regras para formular as regras nas quais eles têm trabalhado...
- Pag. 146. ... elementos matérico\ cromático utilizados, talvez seja ...
- Pag. 148. ...a sucessão dessas figuras ... As cavernas de Altamira.  
...contêm as obras.
- Pag. 149. A ilust. 11 está repetida. Eliminar a primeira.
- Pag. 150. O começo do Evangelho segundo São Mateus, ...  
22. Madona com Menino . Duccio. Pintura em têmpera sobre madeira. Hayes, Colin .Op. cit. p.21.  
23. A Ascensão. Simoni Martini. Florença. Uffizi. Valsecchi, Marco. Op. Cit. p.112  
24. Madona com Menino. Pietro Lorenzetti. Valsecchi, Marco. Op. Cit. p.114.
- Pag. 151. Negrito nos títulos das ilustrações.  
As fotos dos pigmentos foram feitas por mim na ocasião ...
- Pag. 152. em anexo duas fitas de vídeo - produzido em ( BetaCam ) -cópia em VHS.  
1. Título: A Cor da Terra ... projeto desenvolvido na disciplina Introdução às Técnicas de Múltiplos Meios.  
Prof. Fernando Passos do Instituto de Artes . Unicamp.  
2. Título: Nova Ponte uma Cidade Submersa : "A Desconstrução de uma Cidade".  
Documentário de 50 minutos. Produção VHS . Projeto desenvolvido na disciplina Tópicos Especiais em Artes Audiovisuais. Prof. Paulo Bastos Martins.