

Marcio Elias Santos

# A superfície, O objeto e a Matéria

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes.  
Orientadora: Profa. Dra. Luise Weiss

CAMPINAS  
2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Santos, Marcio Elias.

Sa59s A Superfície, O Objeto e A Matéria. / Marcio Elias Santos. – Campinas,  
SP:

[s.n.], 2009.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luise Weiss.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Artes plásticas. 2. Pintura. 3. Pintura encáustica. 4. Objetos de arte. 5. Suportes  
para pintura I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The surface, the object and the substance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Plastic arts ; Painting ; Encaustic painting ; Objects ; Surfaces for painting.

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luise Weiss.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Fonseca Ribeiro

Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

Prof. Antonio Carlos Rodrigues (*Tuneu*) (professor convidado).

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lygia Arcuri Eluf.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Almozara.

Data da Defesa: 19-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

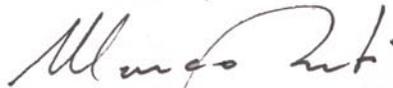
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Marcio Elias Santos - RA 992141 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Luise Weiss  
Presidente



Profa. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro  
Titular



Prof. Dr. Marco Francesco Buti  
Titular

Para:  
Júlio, João Pedro e Natã.



Aos professores Luise, Lygia e Tuneu, muito obrigado pelas orientações, conversas, olhares generosos, pela amizade e pelos exemplos.

À minha família, muito obrigado pelo carinho, pela compreensão e pelo apoio incondicional.

Cláudia França, Simone Peixoto, Danilo Perillo, Júlio Giacomelli, Malu, Pedro Hurpia, Marina e a todos que de uma forma ou outra ofereceram a sua ajuda imprescindível, muito obrigado!

À Lu, muito obrigado pela ajuda, pelas trocas de idéias, pela força e pelo companheirismo de todas as horas.

Hoje eu vim, minha nega  
Andar contigo no espaço  
Tentar fazer em teus braços um samba puro de amor  
Sem melodia ou palavra pra não perder o valor

*Paulinho da Viola*

## Resumo

O que originou esta pesquisa talvez tenha sido um certo incômodo, uma situação de desconforto. Situação que não tem outra causa senão a pergunta: é possível pintar? Se é, como? Vejo a pintura como possível por ser um meio expressivo necessário que, como tantos outros, possui problematizações e questionamentos próprios. Depois de tantas sentenças de morte e ondas de ressurgimento, atreladas a circunstâncias históricas, a pintura retornou ao status de médium, de meio para se chegar a algo. Partindo desse princípio, decidi observar como a pintura é feita e como poderia ser feita.

O objetivo desta pesquisa é compreender um pouco melhor a pintura, não como fenômeno, mas como experiência, como campo de possibilidades onde se fazem escolhas. Para isso, pretendo utilizar o meu trabalho de pintura a encáustica, analisando o seu desenvolvimento e pontuando as escolhas feitas durante o seu próprio processo prático.

As observações e reflexões registradas neste texto estão, de certa forma, submetidas ao trabalho prático, que as precede. Essas observações tentam registrar o processo de criação artística como uma forma de produção do conhecimento, o qual possui um tempo próprio, uma fala própria.

O trabalho resultará em uma exposição, uma ocupação física de um espaço, durante um determinado tempo. E, somando-se a isso, o texto indica alguns pontos que julgo importantes na compreensão do seu processo de criação, definindo alguns marcos no desenvolvimento do trabalho, e propõe uma reflexão sobre as escolhas feitas e os sentidos possíveis.

## Palavras chaves

ARTES PLÁSTICAS; PINTURA; PINTURA A ENCÁUSTICA; OBJETOS; SUPORTES PARA PINTURA

## Abstract

What originated this research was maybe a certain disturbance, an uncomfortable situation. Situation that has no other cause but the question: is it possible to paint? If it is, how is it possible? I see painting as a necessary expressive means, and such as other means, it has its own issues and questionings. After a few death sentences and rebirths, attached to historical circumstances, painting has returned to the *medium* status, a means to get to something. Starting from this principle, I decided to observe how the painting is made and how it can be made.

The objective of this research is to comprehend painting better. To comprehend it not as a phenomenon, but as an experience, as a field of possibilities where choices are made. To show that, I intent to use my encaustic painting work, analyzing its development and pointing out the choices made during its own practical process.

The observations and reflections registered in this text are in a certain way submitted to the practical work, which precedes them. These observations try to register the process of artistic creation as a way of producing knowledge, which has its own timing, its own language.

The work will turn into an exhibition, a physical occupation of a space, during certain time. And adding to that, the text indicates some points that I consider important to the understanding of its creation process, defining some steps in the development of the work, and proposes a reflection on the choices made and its possible senses.

## Key words

PLASTIC ARTS; PAINTING; ENCAUSTIC PAINTING ; OBJECTS; SURFACES FOR PAINTING

Sumário	Página
A superfície, o Objeto e a Matéria: imagens	09
Introdução: do Fazer e da Matéria	39
<i>Modus Operandi: A Cera, O suporte, os Objetos e a Cor</i>	47
<i>Trânsito: estudos sobre Forma e Cor</i>	57
Considerações sobre escolhas e resultados	61
Lista das imagens de obras por autor	64
Referências	66
Bibliografia	67
Anexo 1: “Encáustica: Técnicas Históricas e Recursos Modernos” - relatório de iniciação científica	69



a superfície, o objeto e a matéria:  
imagens



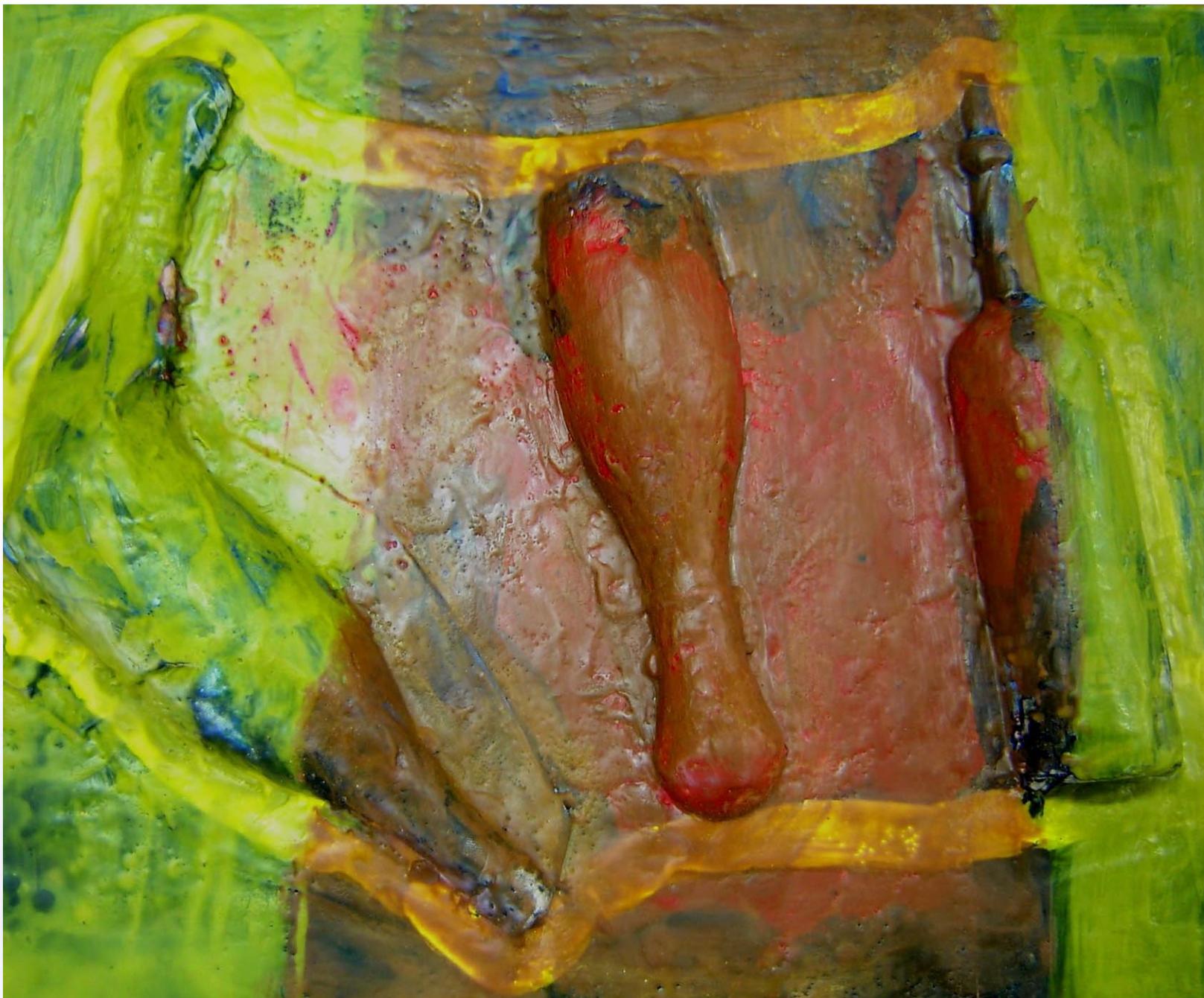


































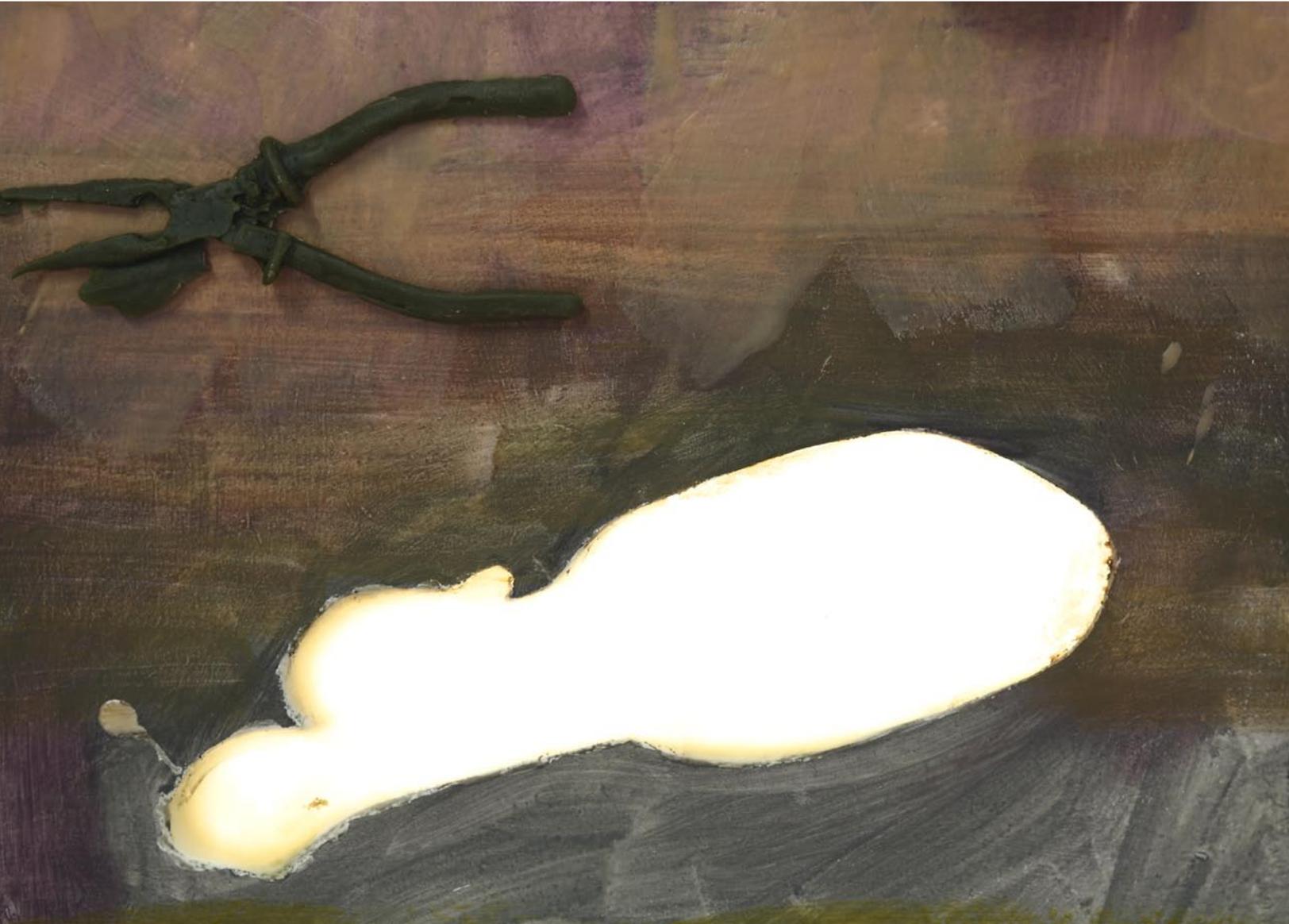


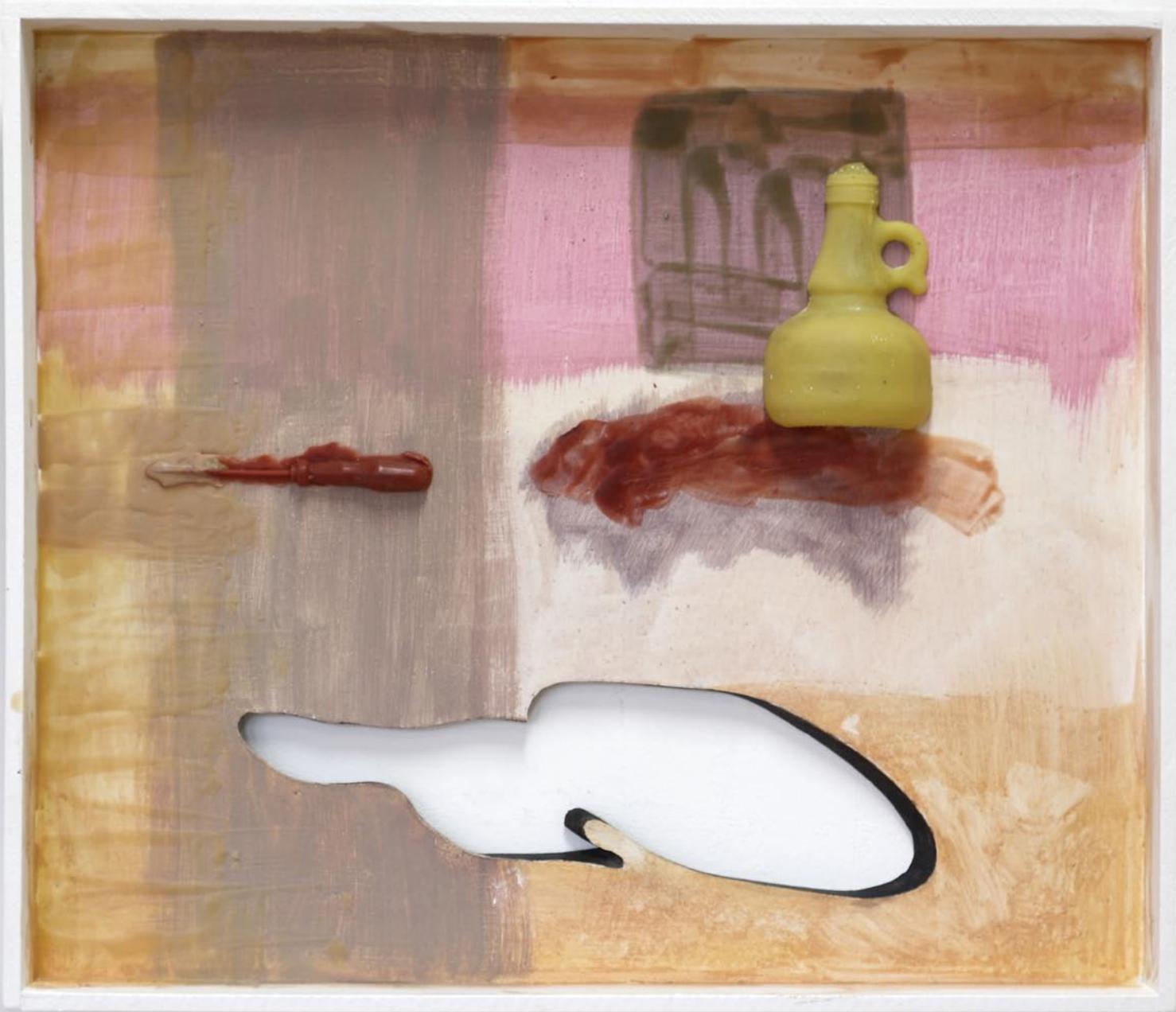






















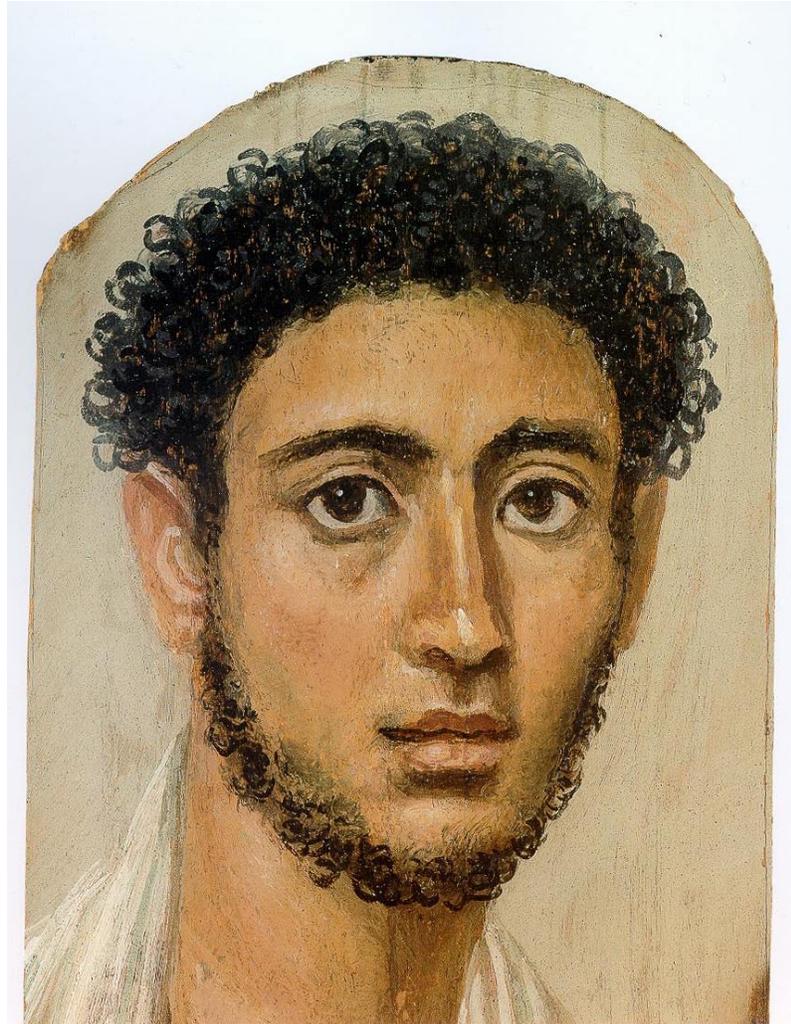
introdução: do fazer e da matéria

## Breve Histórico

A partir de 1880, foram encontrados e trazidos à Europa e aos EUA dezenas de retratos provenientes do Egito, a maioria da região conhecida como Fayum. Pintados nos primeiros séculos da era cristã, constituem um grande conjunto de retratos funerários, que eram enterrados juntamente com o corpo mumificado do retratado. Apesar de terem sido executados no período da ocupação romana, são exemplares da tradição pictórica greco-helênica<sup>1</sup>, extremamente bem conservados. Muitos foram pintados à encáustica, e provavelmente vários tiveram como médium apenas cera de abelha<sup>2</sup>, o que determina que a tinta tinha que ser mantida aquecida e se solidificava logo após a aplicação no suporte. Conseqüentemente, as pinceladas são curtas, rápidas, salientes e registram todo o movimento dos gestos da pintura. Apesar dos retratos a têmpera também possuírem pinceladas visíveis e até vigorosas, naqueles realizados a encáustica a fina capa de cera colorida, “modelada” (por pincéis e espátulas metálicas, provavelmente) se faz imperiosamente presente, mostrando um roteiro de manchas e percurso de tons, parecendo serem inúteis as tentativas (se havia) dos artífices em disfarçar o registro dos gestos, impregnando os retratos de movimentos e intenções. Os pigmentos usados, restritos na época à gama mineral conhecida (branco, preto, terrosos, ocre, raramente azul ou violeta, sem contar os ornamentos dourados) são desdobrados em uma ampla mistura de

matizes e semitons, cobrindo a necessidade de representação naturalista.

Tecnicamente, os retratos variam muito na resolução dos desenhos e na aplicação das cores, de acordo com a região, a época e, aparentemente, o contato do artista com os preceitos da tradição de pintura grega.



Retrato de Homem, cerca de 125–50 DC  
Encáustica sobre Madeira; 37 x 20 cm  
Antikensammlung, Munich

1 DOXIADIS, Euphrosine e THOMPSON, Dorothy J. *The Mysterious Fayum Portraits*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2000, pag. 84

2 idem, pág. 95

Declinando o uso da classificação dos retratos pela qualidade naturalista (ou seja, pela fidelidade do retrato ao retratado segundo os preceitos representativos clássicos<sup>1</sup>) é interessante observar o conjunto, que dentro de um esquema de procedimentos limitado (função de representação, escala, paleta) possui um vasto repertório de soluções visuais. Obviamente, não há intenção aqui de individualizar essas soluções particulares como vestígios de intenções artísticas, à maneira do estudo de história de arte moderna. Mas é razoável e mais interessante para esta pesquisa entender essas variações como diferentes graus de aquisição da técnica tradicional, observando as diferentes maneiras de manipulação do médium, conseqüentemente com resultados visuais diversos.

Muito antes dos retratos de Fayum serem encontrados, no final do século XIX, houve tentativas de “ressuscitar” a antiga técnica da Encáustica<sup>2</sup>. Motivadas pelo Neoclassicismo na Europa e pela descoberta das pinturas murais de Pompéia e Herculano, supostamente exemplares de encáustica da Roma Antiga, essas tentativas motivaram muitas experiências e pesquisas técnicas para se descobrir a técnica dos pintores greco-romanos. Os resultados mais confiáveis estão coletados em manuais de técnicas artísticas conceituados, com receitas e procedimentos detalhados, revisados e verificados.

Passado o fervor neoclássico e o encantamento que o resgate de uma técnica perdida sugeria, muitos artistas utilizaram a encáustica interessados em suas potencialidades como médium pictórico e em sua expressividade.

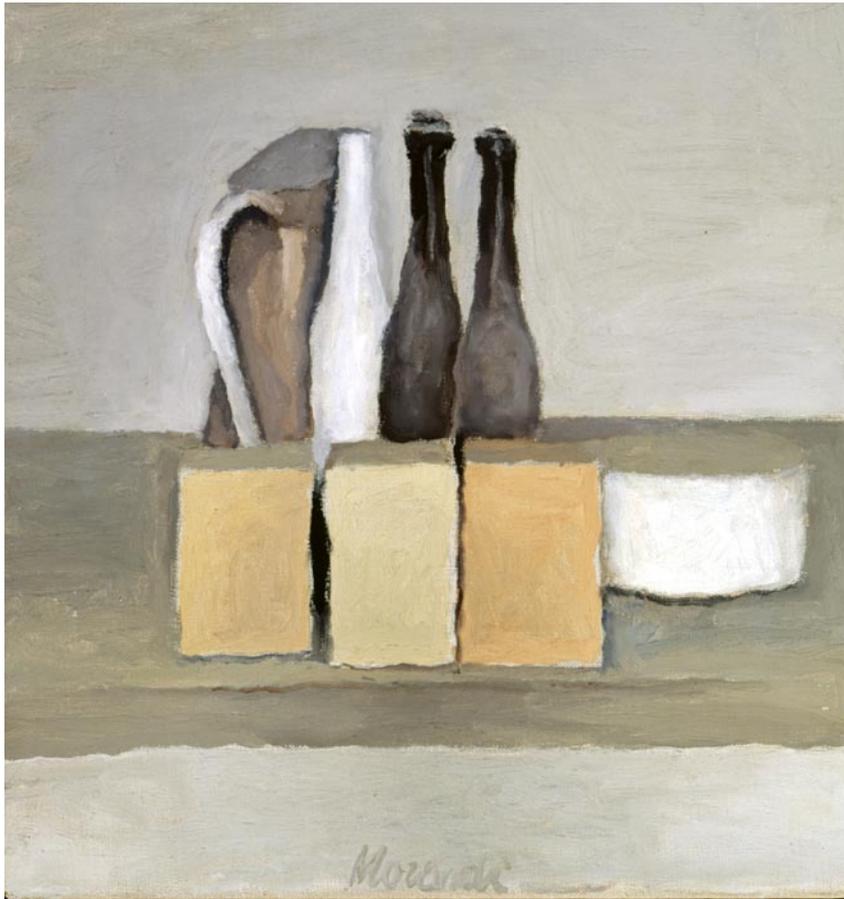
1 “The naturalism that is the prime characteristic of the best Fayum works was directly inherited from the famous 4th century BC Greek painter Apelles and his contemporaries.” “O naturalismo, característica principal dos melhores trabalhos de Fayum, foi herdado diretamente do famoso pintor grego do século IV A.C. Apeles e de seus contemporâneos.” (tradução e grifo meu) Idem, pag. 84

2 Anexo I, página 73

De modo mais expoente, são sempre citados os exemplos do artista mexicano Diego Rivera (México, 1886-1957) que a experimentou em pintura mural, e o americano Jasper Johns (EUA, 1930-), que a utilizou largamente em suas séries “Targets”, “Flags”, e outras. O escultor italiano Medardo Rosso (Itália, 1858-1928) manteve muitas de suas peças- bustos, por exemplo- em cera, o que não caracteriza o uso da encáustica, mas denuncia o interesse do artista pelas qualidades expressivas daquele material como matéria prima artística.



MEDARDO ROSSO, O Livreiro.  
1894. cera sobre gesso, 44.3 x  
33 x 35.5 cm. Moma, NY



GIORGIO MORANDI, Natura Morta, 40,5 x 35,4cm  
1956, óleo sobre tela, Mart, Coleção Giovanardi, Trento

### De Onde Vieram as Garrafas

Muitas obras e muitos artistas podem ser citados como referências para mim. Alguns, em especial, ajudaram-me a refletir sobre o que estava fazendo em meu trabalho e sobre como o processo artístico se desenrola. O trabalho de Giorgio Morandi (Itália, 1890-1964) sempre me impressionou pela profundidade, tanto na dedicação ao trabalho de pintura quanto na pesquisa do seu assunto. Um conjunto de elementos restritos para trabalhar as suas naturezas mortas durante décadas. Os objetos se repetem, as formas se repetem, mas constroem espaços novos. Em cada momento estabelecem relações diferentes entre si, propiciando jogos entre cores e os espaços que elas ocupam. Espaços muito curiosos, nos quais os elementos das naturezas mortas se arranjam sempre agrupadas no centro da tela, e quase nunca tocam as margens.

O entorno, o espaço que não é figura, planos tão simples como a parede e a mesa. Essa região loteada em campos de cores “mornas” e raramente interrompida por uma ou outra sombra remetente da realidade visível é tão importante quanto as figuras retratadas, e nela há a continuação das relações entre as formas e as cores dos objetos, como reverberações, reflexos de seus conteúdos significativos.

Em muitas das naturezas mortas de Morandi percebo que há pouca ou nenhuma luz. Não há a preocupação com a luz. Não há cenário para os elementos. Não há atmosfera entre o espectador e os objetos, pois estes estão no limite do plano da tela. É neste plano que tudo acontece. A perspectiva não afasta os objetos, não cria uma distância espacial entre nós e os objetos. Toda a atenção está voltada aos eventos da pintura, à arquitetura destes eventos, e qualquer ruído que interferisse foi descartado.

Assim como Morandi, Iberê Camargo (Brasil, 1914- 1994) usa a forma de um objeto simples, que se repete indefinidamente. Na série de pinturas em que usa carretéis como tema, esses elementos, que em sua representação bidimensional se aproximam de um retângulo, repetem-se variando posição, direção e distância entre si. Claramente, ele está organizando o espaço, transformando o fundo em interstício entre as formas. Nesta operação o fundo não é negligenciado, mas trazido ao plano das figuras, “a forma parece soldada nele”<sup>1</sup>. Para Gullar, num primeiro momento o carretel “tornar-se-á, pela força da transfiguração e da identificação do artista, ser vivo, signo e símbolo de todas as suas vivências e inquietações”. Mas com a autonomia cada vez maior da forma ela distancia-se de sua origem representativa para modular a composição das camadas de pintura.



IBERÊ CAMARGO Carretéis (detalhe), 1973, óleo sobre tela, 57 x 40 cm, Fundação Iberê Camargo, RS, Brasil

1 Gullar, Ferreira in: “Diálogos com Iberê Camargo” org. Salztein, Sônia, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.



IBERÊ CAMARGO Objetos, 1958, óleo sobre tela, 62 x 100 cm, Fundação Iberê Camargo RS, Brasil



ARMAN, Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet, 1962, máquinas de escrever e caixa de madeira, 183 x 175 x 30cm, Mart, coleção Ileana Sonnabend, Trento, italia

Outro artista em que vejo nos trabalhos o uso dos objetos do cotidiano e a preocupação com os espaços entre as coisas é Arman (França, 1928-). Os objetos estão em diferentes situações: às vezes emergem do plano, às vezes estão integrados a ele. Mas em alguns casos o foco do trabalho é o espaço entre os objetos, o “citoplasma” congelado entre os elementos, feito de ar, ou cimento, resina, etc.; o espaço que o objeto não ocupa; o espaço que sobra, menos o objeto.

A operação de acumulação de Arman é muito importante em seu trabalho, sendo uma de suas marcas. No entanto há outras características das quais o meu trabalho se aproxima, como os objetos que emergem e submergem do plano; as caixas, de materiais e tamanhos variados contendo quantidades de coisas, às quais o artista se refere como “*locus solus*, uma proposição que revela ou neutraliza o objeto”; e novamente o objeto, colhido entre o uso e o abandono do cotidiano, como forma que se repete e que estrutura o espaço. E em alguns momentos a sua profusão chega a transformar o objeto em uma pequena unidade de uma textura, de uma estrutura complexa como uma superfície em movimento.



JASPER JOHNS Detalhe de FLAG, 1955, encáustica, óleo e colagem sobre painel, MoMA, NY, EUA

## Jasper Johns

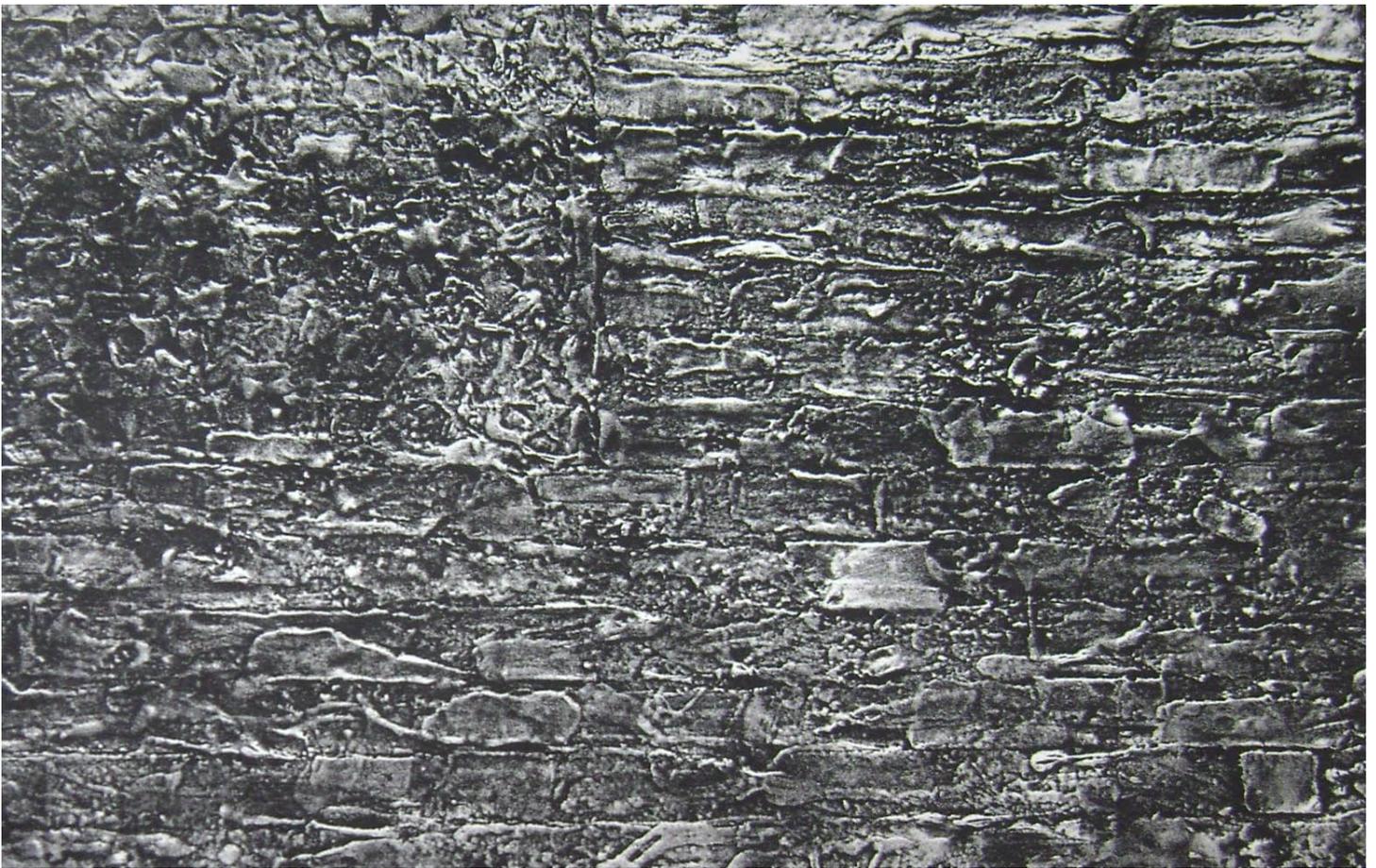
Conheci mais de perto o trabalho de Jasper Johns ao pesquisar artistas que trabalhavam com encáustica, ainda durante a Iniciação Científica, e cada vez mais o seu trabalho se tornou uma referência para mim. Por dois motivos: em primeiro lugar o uso que faz da encáustica pelas suas características visuais, pela materialidade da cera, pelo registro que ela proporciona de todo o procedimento pictórico (segundo o próprio Johns, ele começou a usar a encáustica devido à sua solidificação instantânea, assim uma pincelada não alteraria as anteriores, conservando-as registradas<sup>1</sup>); e em segundo a re-apresentação do objeto comum, cotidiano e instantaneamente reconhecido- e não sua representação através da pintura. Para construir essa re-apresentação do objeto, Johns funde-o com a pintura.

Isto se verifica em trabalhos que abarcam objetos simples e facilmente reconhecíveis (alvos, bandeiras, mapas, números). Liliana de Oliveira<sup>2</sup> aponta o seu caráter bidimensional como “ponto fundamental para o novo direcionamento” que estava procurando: banindo a sugestão de profundidade do quadro, a superfície do objeto era ajustada à da tela, e o resultado não era a representação de um alvo, por exemplo, mas a reconstrução deste. Acredito ser possível ver nessa reconstrução o uso do objeto como forma de estruturar o espaço pictórico, a fim de dar ênfase às características que são inerentes à pintura.

1 CRICHTON, Michael. “Jasper Johns”. Londres, Ed. Thames and Hudson, 1977

2 OLIVEIRA, Liliana Helita T. M. de, “A Pop Art Analisada Através das Representações dos EUA e Brasil na IX Bienal de São Paulo” Tese, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993

Outra série de trabalhos de Johns que chamou minha atenção sobre como essas características podem ser tratadas é Flag, de 1960, em que ele retoma o tema das bandeiras, mas ao invés da pintura ele usa o bronze. Nessas peças, feitas em metal escultórico, Johns parece colocar uma lupa na camada pictórica, na sua própria fatura de encáustica e óleo, nos relevos que as pinceladas instantâneas constróem. Subtraindo as cores e seus contrastes, sobressai da peça a plasticidade do material escultórico, plasmado em gestos e ritmos pictóricos, restando poucos vestígios da composição original do desenho da bandeira.



JASPER JOHNS Flag, 1960, bronze, 31x47 cm  
MoMA, NY, EUA



*Modus Operandi:*  
a Cera, o Suporte, os Objetos e a Cor

## Início do meu trabalho: têmpera, procedimentos

“Existe prazer em aprender um ofício que parece estar desaparecendo, e este prazer singular é um meio de resistência contra todas as forças que levam o mundo em direção à sua maior homogeneidade possível”

Yve-Alain Bois

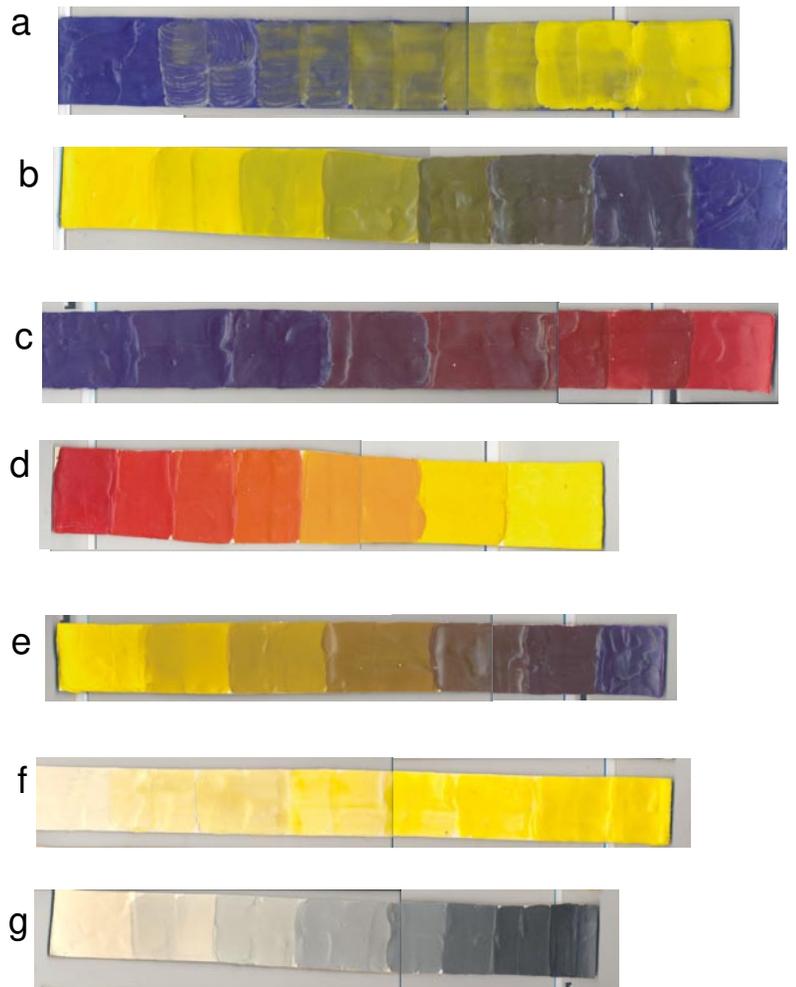
A minha iniciação na pintura foi através da Têmpera, e acredito que isso ainda tenha reflexos no meu trabalho até hoje. O trabalho com a Têmpera exige o envolvimento do pintor com todas as etapas de preparação da tinta: a escolha dos pigmentos, a escolha da “receita” (qual tipo de têmpera), a preparação do suporte, a mistura da emulsão com o pigmento no ato da pintura. Esse relacionamento com os materiais sempre reteve boa parte da minha atenção em todos os trabalhos, e em essência, é ainda um fato marcante do meu procedimento como pintor. Depois de algumas séries de pinturas a têmpera sobre tela, houve um momento em que procurei um *médium* com o qual pudesse explorar a materialidade da tinta, da fatura, o que não é possível com a têmpera. Ao invés de optar pelo óleo, resolvi explorar a encáustica, que além de possibilitar essa característica máterica, possui um procedimento parecido com a têmpera, esse envolvimento com a matéria pictórica.

Uma das possibilidades para se resolver essa questão, talvez até de maneira mais pragmática, seria preparar a tinta a óleo, equiparando o seu procedimento com a têmpera e a encáustica. Mas nessa escolha pela encáustica pesaram outras características: as propriedades da cera, físicas, visuais e simbólicas; a singular necessidade da encáustica de receber calor durante todo trabalho, seja durante ou após a aplicação. E essa escolha determina várias peculiaridades na maneira de trabalhar, no ferramental, nos resultados e na maneira de buscá-los.

O tempo de secagem do óleo, por exemplo, por ser bastante lento, permite que a pintura seja retrabalhada demoradamente, alterando sucessivamente as pinceladas. Na encáustica o gesto da pincelada é instantaneamente registrado, e só pode ser alterado através de calor (com uma espátula térmica por exemplo). Além disso, devido à solidificação instantânea da cera, uma camada de cor pode ser sobreposta por outra logo após sua aplicação.

A têmpera ainda faz parte do meu trabalho, e nesta pesquisa eu a utilizo paralelamente à encáustica. Com a têmpera sobre papel tenho feito estudos dos objetos e das cores (imagem: página 35 e seguintes). Isolados em fundos homogêneos, os objetos nestes estudos individualizam-se, o foco se aproxima destes personagens. Sem os volumes, sem a matéria da cera, é possível observar o comportamento/funcionamento de cada forma cromaticamente.

Assim, há cerca de oito anos venho fazendo experiências com a encáustica, observando sua versatilidade como tinta para pintura, estudando suas peculiaridades técnicas e sua visualidade. Graças às qualidades físicas da cera, seu comportamento como médium é surpreendente em uma ampla gama de suportes, tradicionais ou não, como o tecido, o gesso, a madeira, o papel e outros. Essas experiências, que tiveram vários formatos diferentes, possuem uma característica comum: a preocupação com a materialidade do médium, mais especificamente, com as qualidades visuais da cera como fatura, como capa de pintura. Sempre gostei de observar como a cera recobre o suporte, mantendo registrados ao se solidificar os seus movimentos, tanto os de aplicação (pinceladas) como aqueles pós-aplicação, quando a aqueço novamente e as manchas se movimentam.



*Escalas de cores, encáustica sobre cartão, 2006. Estudo para mistura de pigmentos para encáustica. As escalas “a” e “f” foram executadas com velaturas (camada transparente sobre camada opaca) e as restantes com mistura direta dos pigmentos na tinta.*

Também gosto de observar as suas velaturas, a alternância de camadas translúcidas e opacas, que criam tonalidades imprevistas, mesmo que quase sempre na chave de tons rebaixados<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cinzas e marrons cromatizados. Possuem baixo contraste. Nos painéis pintados, quase sempre as últimas camadas de cera que recobrem o trabalho possuem cores rebaixadas e transparentes, que tendem a filtrar os contrastes das camadas inferiores, somando-se a elas e criando uma certa homogeneidade.

## A Cera, a Forma, a Cor e o Suporte

Para desenvolver essas características descritas anteriormente o meu procedimento prático é, acima de tudo, especulativo. Isso quer dizer que, determinado um número de elementos para trabalhar e objetivos definidos, a prática esteve sempre aberta à observação e incorporação das contribuições do acaso, e ao uso de soluções até algum momento imprevistas.

Uma das observações sobre o trabalho artístico que melhor ilustram o meu modo de trabalhar é a de Pareyson<sup>1</sup>, segundo o qual “o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo”. O que não exclui suas prerrogativas, seu projeto, sua definição de onde quer chegar. Mas a articulação da matéria e suas respostas são muito dinâmicas, sendo impossível prever todas as suas reações. E esse inventar do artista é que engendra suas escolhas, muito antes delas serem racionalizadas. Percebi que opero o meu inventar limitando os elementos que manipulo a um conjunto definido: a cera, os objetos, a cor e o suporte.

### Cera: A Matéria

Sendo um dos focos da pesquisa as possibilidades visuais da encáustica, essa seria o meio técnico utilizado. Com a encáustica posso trabalhar com dois tipos de informação visual simultaneamente: cor e matéria, ambas muito específicas, mas sempre complementares.



Cera de Abelha

A cera<sup>1</sup> é sensorialmente muito atraente à visão, ao tato e ao olfato. A cera pode embalsamar e proteger, é perene, não reagente com a atmosfera e com substâncias como madeira, tecido, papel e a maioria dos pigmentos artísticos.

---

1 in: BOSI, Alfredo. Reflexões Sobre a Arte . 4A Edição. São Paulo: Editora Ática, 1991.

---

1 Em Gaélico, o termo cwyridd (perfeição) deriva de cwir (cera), ( Chevalier, Jean and Gheerbrant , Alain “A Dictionary of Symbols London ; New York : Penguin, 1996). Além das suas qualidades físicas, como plasticidade, perenidade, odor, a cera parece possuir, em termos simbólicos, uma pureza telúrica, provinda talvez do trabalho diligente e imaculado das abelhas

Ao contrário, graças a suas propriedades, tende a proteger as características desses materiais<sup>1</sup>. Apesar de sua perenidade, possui um aspecto orgânico (relativo ao que é vivo) forte, o que vejo como visualmente importante no meu presente trabalho. A cera de abelha é produzida por um organismo<sup>2</sup> vivo, uma colméia de milhares de abelhas diligentes. A encáustica necessita de calor, precisa manter-se “viva” durante sua aplicação. Nos trabalhos em que a cera fundida se transforma em um objeto, por meio de um molde de gesso ou silicone, isso me surpreendia mais. Às vezes, ao ser retirada uma peça ainda morna do molde (por mim, movido pela impaciência), o objeto, ainda frágil por não ter se solidificado totalmente, parecia um ser recém nascido, quente, delicado, exigente de extremo cuidado.

Penso que a importância da cera no meu trabalho seja essa ligação ao que é ou foi vivo. Ou ainda, para proteger e conservar algo que possa perecer. Talvez haja uma ambigüidade neste desejo, uma contradição entre intenções: a cera conserva perenes formas e cores, mas transforma o objeto, dá-lhe outros sentidos. Mantém os objetos vivos para contar sua história, mas transforma a sua essência material; sua constituição física, aspecto, textura e transparência são diferentes, produzindo outras versões dos seus sentidos iniciais.



Moldes de objetos em gesso

Essa característica remete novamente aos retratos das múmias de Fayum, agora como exemplo exato desse desejo de que a cera eternize algo- nesse caso, uma identidade. Objetos, histórias contidas dentro de objetos, cores que quase desaparecem; esses elementos que fazem parte de uma identidade pessoal, mais ou menos legível, estariam protegidos pela cera.

1 A Encáustica, por essa razão, também é usada em restauração de pinturas feitas em outras técnicas, como p. ex. preencher áreas em telas afetadas pelo craquelamento do óleo.

2 Organismo, sm: 2. qualquer ser, sistema ou estrutura organizada; organização, órgão. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2005

## Os Objetos

As formas dos objetos, aderidas ao suporte, já possuem uma existência anterior ao trabalho (imagens: página 10 e seguintes). Portanto, as questões relativas às suas dimensões e formas já estão previamente resolvidas. Elegendo-as como apropriadas, abro mão de construí-las através do desenho, e apenas reproduzo-as, fundo-as com o plano, e aquelas passam a compartilhar a função deste, integrando-se solidariamente na ação de sustentação da superfície pictórica. Os objetos adicionam um ritmo de acidentes à superfície, rompendo a membrana imaginária do plano em direção ao espaço, ao ambiente, sugerindo uma transgressão do prioritariamente visual em direção ao tátil.

Primeiramente, usei os objetos como suporte. Como suporte físico, fazem parte da superfície sobre a qual aplico a encáustica, incorporados ao percurso das pinceladas como acidentes, obstáculos a serem transpostos pela pintura. Como suporte referencial, são um lastro em que me apoio para não me perder nessa exploração das possibilidades visuais, ajudando-me a organizar o espaço. Mesmo quando este espaço se desdobra em caixas (imagens: página 28 e seguintes), ainda o entendo como espaço superficial, plano. Pois é no plano que os elementos estabelecem relações. Mesmo os objetos em relevo, semi-projetados no ambiente, estão trabalhando dentro do pensamento bidimensional.

As garrafas que usei têm uma forma cilíndrica simples, sintética, de um único eixo, que define sentido e direção, como um vetor. Objeto continente, oco, possui praticamente a mesma forma, tanto externa quanto internamente, o que me possibilitou usá-la como relevo positivo ou negativo. Porém sua

forma é de reconhecimento imediato e de grande valor simbólico, o que gera uma descontinuidade na imagem, criando focos de atenção. Outras formas usadas, com características semelhantes (parafuso, lampião ou formas orgânicas modeladas) não possuem esse apelo ao olhar tão forte quanto as garrafas.

O objeto volumoso inserido no plano da pintura tem outra característica, muito marcante também. Ele altera a incidência da luz nas cores, criando sombras e áreas iluminadas. Claros e escuros dos objetos não estão representados, mas variam conforme a iluminação do ambiente.

A escolha de cada objeto é primeiramente formal. Minha preocupação é como esta forma vai contribuir ou modificar a pintura. Mas é muito provável que existam, talvez num segundo plano de intenção, outros atrativos nestes objetos além das características formais. Lembranças, ocasiões, pessoas, cada objeto remete a um fato afetivo, um elo para algum fio da memória.

Sinto-me íntimo dos objetos. Gosto de observá-los pelo seu material, seu acabamento, quais as operações que o fabricaram. E se são usados, ver que marcas possuem, se são de uso ou acidentais; se foram reparados, repintados; se estão gastos, corroídos. Esses dados compõem uma história especulativa do objeto, e mesmo que ele seja fabricado em série, acaba se particularizando<sup>1</sup>.

---

1 Ashton, Dore. O Objeto Criado pelo Homem, Bruxelas, Ed. La Connaissance, 1968. tradução Maurício Fridman: "Às vezes, [Apollinaire] escreveu, Picasso utilizava objetos reais, nada acrescentando à realidade destes objetos. Os objetos usados já estavam 'impregnados de humanidade'. Para Apollinaire e os homens do seu tempo, o uso os objetos comuns era fundado no seu valor afetivo. O que significa que cada material escolhido era estimado pela sua associação, pelo maior ou menos grau de utilização humana de que ele estava impregnado."

De certa forma, reconstruir o objeto é retomar esta história, por um viés fictício. Usando outros materiais e outros procedimentos, o objeto prossegue o seu percurso, incorporando outros significados. Os objetos recriados possuem outra matéria, outra cor, outras qualidades físicas. O que têm em comum com os objetos originais é justamente a mesma pele, a mesma superfície que os separa do espaço circundante, herdada através da moldagem, da transferência da superfície e de todas as suas informações por um processo de tangência, de contato, apesar de indireto.

### A Cor, a Fatura

Cor, Fatura, Matéria. A cor nestes trabalhos é uma espessa camada que varia entre áreas opacas e transparentes, recobrendo uma superfície onde formas emergem e imergem. Como garrafas que bóiam no lodo de um rio sujo, possuem a mesma cor do lodo. Como objetos cobertos por uma pele de poeira da espessura de anos, alocados na estante de um porão, suas cores originais mal se sugerem ou se diferenciam sob o feltro translúcido que as cobre.

A cor é feitura. Assim a trabalho. As camadas de cera com variadas quantidades de pigmentos recobrem-se, somando-se e anulando-se, revelando apenas indícios dos matizes originais ou primários. Numa interação física, matérica, mediada pelo calor, resultam tons de poça de lama, de muro velho, do chão de qualquer lugar, de um canto sem trânsito, de fuligem, do que é coberto lentamente por partículas de uma infinidade de qualidades de matéria. Às vezes, matizes mais saturados atravessam essas camadas. O resultado desse processo semi-caótico, entrópico e quase anulador de sobreposição de camadas, de estratos e substratos de cera e pigmento, também é cor.

### A Cor Escura

Tecnicamente, no sistema subtrativo de obtenção de cores e matizes<sup>1</sup> através de pigmentos, a mistura de cores tende ao negro, à ausência cada vez maior de luminosidade, à anulação da cor como matiz e da luz refletida.

Nas pinturas que realizei, e que são objeto desta pesquisa, este processo de anulação da cor é bastante visível, construído através das sucessivas sobreposições de camadas de cera translúcidas e opacas de cores diferentes. Nessa mistura escura, a cromaticidade é extremamente sutil, a diferença entre os tons é definida por pequenas frações de pigmentos a mais ou a menos, diferenças que nem sempre controlo com rigor e precisão. Normalmente, é resultado de uma combinação intuitiva de cada fração de pigmento somada à cera. Assim como a terra, mistura de elementos minerais e orgânicos fracionados em partículas, diferencia-se em alguns campos de matizes, e estes em extensas escalas de tons, vejo que quando construo a cor na minha pintura parto de uma gama restrita de matizes, basicamente cores primárias, branco e preto, para atingir uma gama de tons de marrons, cinzas, cores escuras e quase negros<sup>2</sup>.

---

1 No sistema Aditivo os diferentes matizes são obtidos através de fontes de luz colorida, como nos tubos de imagem de um aparelho de televisão, e as cores primárias (usadas para obter todas as outras hipoteticamente) são o vermelho, o verde e o azul escuro ( sistema RGB) e é chamado de aditivo por que a mistura das diferentes cores de luz tende à luz branca, ou a uma maior luminosidade da cor. No Subtrativo, os matizes são obtidos através da mistura de pigmentos, as cores primárias são o amarelo, o azul ciano e o magenta (sistema CMY) e a mistura dos pigmentos tende ao preto, ou a cores menos luminosas.

2 A cor negra em várias culturas representa a morte e o fim, mas também o caos inicial onde surge a vida, a possibilidade de renovação. A terra negra é fértil. Na Índia, a cor preta presente em oferendas animais à divindade da fertilidade é percebida como uma cor "indiferenciada", sendo capaz de gerar todas as outras cores. (Varichon, Anne, "Colors: What They Mean and How to Make Them", Harry N. Abrams Inc, NY: 2007)

Nessa operação, o que na verdade estou anulando são os contrastes, para tornar visíveis as inúmeras possibilidades de tons que surgem, por exemplo, do azul, do laranja e do violeta sob o verde translúcido (imagem: página 15). Mas em alguns trabalhos as cores se estendem em campos horizontais ou verticais, paralelos ou ortogonais, criando relações de complementaridade, e não de anulação (imagem: página 17). Em ambos os casos essa pintura cria um espaço próprio onde habitam os objetos, onde eles existem e interferem neste espaço, e estabelecem relações entre si. Já na série “Trânsito” (imagem: página 24) o ambiente do objeto é neutro, branco, individual, a cor faz parte de um trinômio cor/forma/matéria, que é sempre existente, mas neste caso está mais evidente.

Ao avançar sobre os objetos, as camadas de cor se integram a eles, numa alternância entre velar e revelar, dando corpo ao objeto, e ao mesmo tempo ocultando-o do olhar. As transparências, tanto da têmpera quanto da encáustica, revelam cor, modificam cor, ocultam cor. Há muitas coisas para serem reveladas, mas não de maneira explícita. Exigem um certo cuidado, camada a camada, fração a fração.

Há um acontecimento que me impressionou muito quando tive conhecimento e que ilustra esse cuidado de certa forma: rolos de pergaminhos carbonizados pela épica erupção do vulcão Vesúvio, na Itália, que também destruiu a cidade de Pompéia, foram encontrados em Herculano depois de quase vinte séculos, e são desenrolados e

lidos fragmento por fragmento. Pergaminhos antiguíssimos, queimados, desenrolados e lidos, fragmento por fragmento. Um tempo de paciência e de cuidado.

### A Superfície: O Suporte

A manipulação do suporte foi outra questão importante. Os objetos modelados que construí, assim como os recortes, surgiram como interferências nos painéis de madeira, como dados pré-estabelecidos. Incorporados ao plano pictórico, experimentei usá-los como elementos organizadores do espaço, definindo campos cromáticos, tentando imaginar, ao construir o suporte, qual seria a reação da pintura sobre aqueles relevos. A função destas interferências tornou-se ambígua, são paralelamente contribuintes desafiadores para a pintura, expondo sua matéria e sua cor em variados ângulos, e ao mesmo tempo obstáculos à sua realização.

Em alguns trabalhos, as formas, ao invés de formarem um volume positivo, foram recortadas no painel e posteriormente preenchidas com cera translúcida, tomando a forma do objeto. Ao receber luz pelo verso do painel, a forma torna-se luminosa, como um sutil halo de cor suave. Esses recortes podem ser janelas luminosas em meio aos conjuntos de cores de pouca luz. Respiros no meio do peso e da densidade da fatura da encáustica.

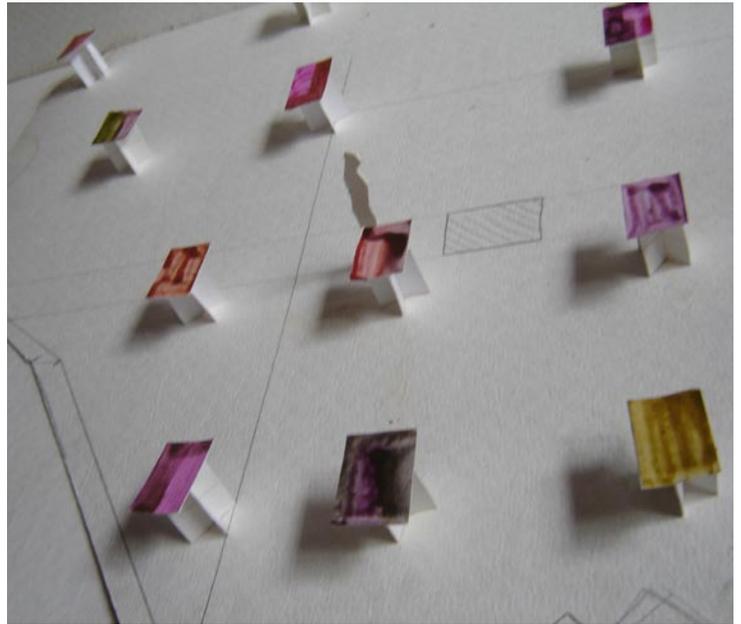
A manipulação do suporte através de formas de objetos define a utilização do espaço, as orientações e direções, e influi/organiza a pintura que existe neste espaço. Também destacou o objeto comum, cotidiano, como assunto do trabalho.

## A Superfície: A Montagem

No início deste trabalho, comecei a observar a pintura que estava realizando como um único ato, uma única intenção, que se estendia por todos os trabalhos. Mesmo sendo visualmente diferentes, seriam unívocos na sua intenção. Cada trabalho pareceu ser, assim, um fragmento de um todo em forma de uma superfície moldável, estendível e contínua. Essas características só poderiam ser enfatizadas na montagem do conjunto do trabalho. Nesse momento, já com a realização da parte prática em curso, defini a montagem dos trabalhos na horizontal, formando um conjunto, como o terceiro elemento desta pesquisa.

Em relação ao espectador, essa montagem propõe um tipo de observação, o “olhar para o chão”, como se ele estivesse a procura de algo em seu caminho. Objetos perdidos, por exemplo, ou esquecidos, ou deixados, que emergem do “chão” ou da “terra” sem entretanto destacar-se completamente dessa superfície, permanecendo incrustados nela, embalsamados pela cera. Esses aspectos são próximos à arqueologia, à descoberta de uma história ligada a objetos, que não pode ser reconstruída completamente, mas revela-se em vestígios, em fragmentos, em seções de imagens.

Porém à medida em que realizei os trabalhos, alguns se distanciaram deste núcleo inicial. Primeiro houve a série Trânsito, os objetos de cera isolados cada qual em sua caixa branca. E depois foram se formando outros pequenos grupos, por semelhança de tratamento da pintura principalmente. Campos maiores de cor, contínuos. Objetos incrustados sobre a camada de pintura, ao invés de serem cobertos por elas (imagem: página 21). Mais e diferentes caixas.



Maquete da montagem, papel

Definitivamente o conjunto não se mostrava como uma superfície contínua, não ostentava a coesão que havia projetado quando realizei os primeiros trabalhos.

E desse modo, a montagem como uma superfície contínua perdeu parte de sua consistência à medida em que os trabalhos pediam um olhar mais localizado, revelando relações de tratamento, de procedimento ou de resultado. À parte dessa revisão do projeto inicial, ainda vejo esse deslocamento da obra ao rés do chão e o seu encontro pelo espectador, como mencionei acima, como algo muito interessante e potente de significados. Mas acredito que o trabalho não teria a sua melhor concretização dessa maneira, ou não na sua totalidade, pelo menos.

Optei por manter registrado no texto este aspecto do projeto, essa mudança de intenções durante o curso do trabalho, pois acredito que esta seja uma das suas funções das mais interessantes no trabalho artístico: a de registrar o processo de criação artística com suas idas e vindas, suas incertezas inerentes.



Projeto de Montagem



*Trânsito:*  
Estudos sobre a forma e a cor

Esta série de trabalhos surgiu da necessidade de detalhar um pouco mais alguns aspectos relevantes do meu trabalho, como:

O objeto como unidade formal singular;

A manipulação da matéria como processo artístico;

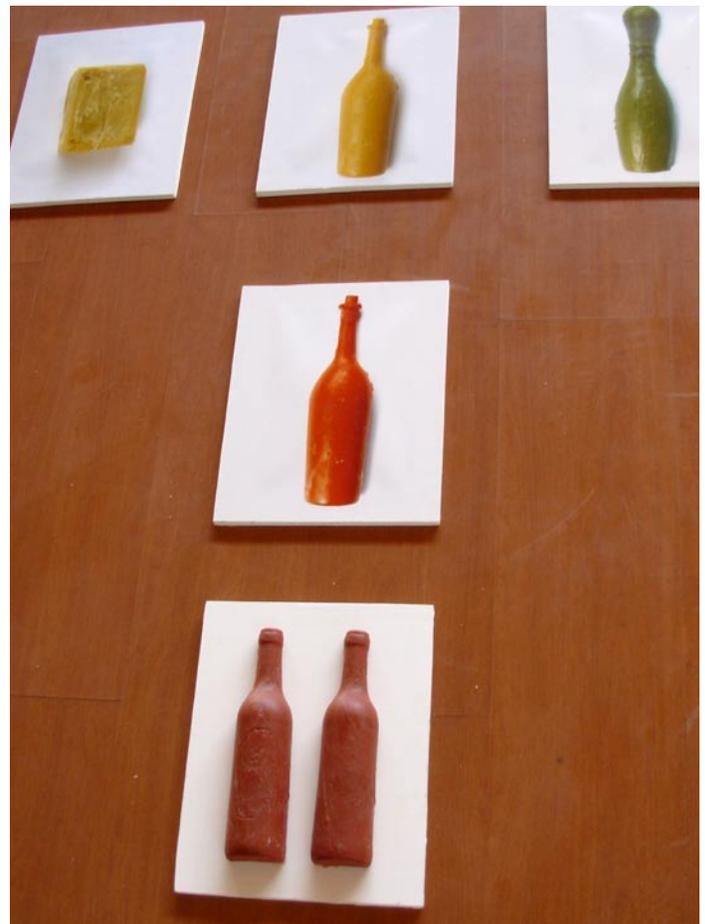
A construção da cor.

Pensada inicialmente como um exercício para auxiliar na compreensão destes pontos, surgidas durante questionamentos sobre os trabalhos anteriores, mas que logo tomou o formato de um trabalho em série. Na primeira versão, uma porção de cera sem pigmentos e em forma de paralelepípedo era fundida em diferentes formas de objetos, e a cada passagem, pigmentos eram adicionados, tornando-a mais escura. Esse trajeto da matéria pela cor e pela forma foi registrado em fotografia, e apresentado em seqüência, juntamente com o bloco de cera com a cor final. Esse exercício ilustrava de maneira bem clara e objetiva como a plasticidade da cera é importante no meu trabalho; como funciona o pensamento de construção da cor através da adição de pigmentos e conseqüente subtração de luz, e que as cores escuras, marrons, etc, contém as outras mais saturadas; e finalmente, como o objeto possui um papel formal nesse processo, como contendor da cor, da matéria e das relações que ambas podem sugerir.

Após essas observações, ficou claro que essas relações poderiam ser expandidas em outras direções, e criando-se mais um eixo para o trabalho, a seqüência tornou-se plana. As imagens fotográficas cederam espaço para a presença dos objetos modelados em cera colorida, e as direções de leitura passaram



Da Cor e da Forma: Trânsito, fotografia e objetos de cera s/ madeira, 150 x 80 cm, 2007



detalhe

a ser múltiplas. A modulação da cor através das formas dos objetos que se repetem cria, dentro do conjunto, várias relações entre os elementos.



Complementarmente à série dos painéis, “Trânsito” trata de questões comuns àqueles, mas de uma maneira mais sistematizada e consciente. Subtraindo a operação de pintura convencional, ou seja, a aplicação da tinta líquida com o pincel, foi perceptível até que ponto a manipulação da cor e da matéria é importante como assunto no trabalho. Os objetos, aninhados cada um em sua própria caixa, individualizados como personagens presentes em seu próprio “retrato”, tornam-se forma e conteúdo desta poética do fabricar.







## Considerações sobre Escolhas e Resultados



Observando o conjunto do trabalho, percebo que há questões ainda a serem esmiuçadas. E o atual andamento do trabalho aponta que novas questões estão surgindo, que ainda sequer pude identificar. Noto que há elementos aparentemente discordantes, como por exemplo a cor, ora trabalhada em um campo harmônico, ora em fortes contrastes. Seriam situações antagônicas, assuntos diferentes, ou são timbres diferentes de uma mesma conversa? Há outros elementos, outros procedimentos, que utilizei com menos frequência, como o relevo negativo (imagem: página 11). Não houve espaço para utilizá-lo mais, pois os relevos positivos e os recortes (imagens: página 13, 19, 28, 31, 33 e 34) me parecem contribuir mais para o conjunto poético. E há ainda elementos que estão se transformando. Isso me leva a pensar que o trabalho possui um assunto poético aberto, desdobrando-se constantemente; e imantado, atraindo para si as coisas ao seu redor. Portanto, mais do que apresentar resultados, o conjunto registra o percurso de um processo investigativo.

Com relação à técnica da encáustica como meio operatório empregado, as suas características intrínsecas e peculiares de operação, de fatura e de resultados sensíveis são coerentes com os aspectos poéticos levantados durante a análise dos trabalhos. A técnica, mais do que uma escolha, é uma necessidade. A cera, substância protetora e conservante, mantém os objetos semi-velados, semi-construídos, semi-aparentes. Essas e outras características do material Cera e da técnica Encáustica mantiveram-os presentes na história da arte, sem dúvida de maneira pontual, mas constituindo um trajeto ao longo dos séculos, o qual observado retrospectivamente ajuda a compreender a importância do material e do *modus operandi* na constituição de uma poética.

A construção da cor por acúmulo e anulação está mais próxima da ocultação de identidade

e intenções do que da revelação. E ainda, a construção de objetos de cera (série *Trânsito*) reforça o caráter matérico, a presença física do objeto mediada pelas características sensíveis da cera, como viés de leitura do trabalho que não deve ser negligenciado.

Sempre há que se resguardar a dificuldade em se transcrever as questões elaboradas plástica e visualmente para a linguagem escrita. Mas além dessa óbvia dificuldade de transcrição, foi notável o descompasso entre a evolução do trabalho e o acompanhamento do texto. O desenvolvimento das questões sugeridas e desdobradas nos trabalhos possuía um ritmo crescente e contínuo, que continua a se desenvolver a despeito de qualquer evento externo. Caminhos se ramificam, ora com sucessos ora com revisões, mas nenhum possui um resultado definitivo ou conclusivo, apenas apontam direções. Já o texto, por seu tempo e ritmo diversos, aparentemente acompanha esses caminhos até certo ponto, detendo-se nos detalhes, traçando comparações e alusões a coisas distantes. O que sugere que ainda há muito a se desenvolver acerca destas questões levantadas aqui.

Todavia, pode-se concluir ao menos que a pintura, assim como outros meios artísticos tradicionais, tem o seu lugar como meio construtivo e expressivo pelo que possui de peculiar e de singular. O seu exercício, como exploração de um meio poético (no meu caso motivada por um intenso desejo de construir essa singularidade), pode ter um caráter de resistência ante o desafio de encontrar um caminho próprio e sincero entre a colossal herança imagética do que já foi produzido e a infinita gama de possibilidades que cada meio plástico ou visual possui.

- 10 SANTOS, Márcio Elias. “Garrafas”. Encáustica sobre madeira, 35 x 25 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 11 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 55 x 75 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 12 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 50x 60 cm, foto: Pedro Hurpia
- 13 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, foto: Pedro Hurpia.
- 14 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 50 x 40 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 15 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 50 x 60 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 16 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 50 x 60 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 17 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 50 x 60 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 18 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 60 x 80 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 19 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, foto: Pedro Hurpia.
- 20 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 35 x 50 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 21 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 30 x 50 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 22 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 30 x 50 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 23 SANTOS, Márcio Elias. “Sem Título”. Encáustica sobre madeira, 30 x 50 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 24 SANTOS, Márcio Elias. “Da Cor e da forma: Trânsito”, objetos de cera s/ madeira, 150 x 200 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 25 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Da Cor e da forma: Trânsito”, objetos de cera s/ madeira, foto: Pedro Hurpia.
- 26 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Da Cor e da forma: Trânsito”, objetos de cera s/ madeira, foto: Pedro Hurpia.
- 27 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Da Cor e da forma: Trânsito”, objetos de cera s/ madeira, foto: Pedro Hurpia.
- 28 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera e encáustica s/ madeira, 30 x 20 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 29 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera e encáustica s/ madeira, 30 x 20 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 30 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera e encáustica s/ madeira, 30 x 20 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 31 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera, têmpera e encáustica s/ madeira, 55 x 75 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 32 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera, têmpera e encáustica s/ madeira, 75 x 55 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 33 SANTOS, Márcio Elias. detalhe de “Caixa”, objetos de cera e encáustica s/ madeira, foto: Pedro Hurpia.

- 34 SANTOS, Márcio Elias. “Caixa”, objetos de cera, têmpera e encáustica s/ madeira, 55 x 65 cm, foto: Pedro Hurpia.
- 35 SANTOS, Márcio Elias. “Gancho”, têmpera s/ papel, 42 x 58 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 36 SANTOS, Márcio Elias. “Lampião”, têmpera s/ papel, 58 x 42 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 37 SANTOS, Márcio Elias. “Lampião”, têmpera s/ papel, 58 x 42 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 38 SANTOS, Márcio Elias. “Pé de Ferro”, têmpera s/ papel, 58 x 42 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 40 AUTOR DESCONHECIDO. “Retrato de um Homem”. Encáustica sobre madeira, 37 x 20 cm. Antikensammlung, Munich. Fonte: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).
- 41 ROSSO, Medardo. “O Livreiro” 1894. Cera sobre gesso, 44.3 x 33 x 35.5 cm. MoMA, NY. Fonte: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).
- 42 MORANDI, Giorgio. “Natura Morta” 1956, óleo sobre tela, 40,5 x 35,4. MART, Coleção Giovanardi. Fonte: [www.mart.trento.it](http://www.mart.trento.it), Trento, Itália.
- 43-baixo CAMARGO, Iberê “Objetos”, 1958, óleo sobre tela, 57 x 40 cm, Fundação Iberê Camargo. Fonte: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br), RS, Brasil.
- 43-alto CAMARGO, Iberê “Carretéis”, 1973, óleo sobre tela, 57 x 40 cm, Fundação Iberê Camargo. Fonte: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br), RS, Brasil.
- 44 ARMAN, “Infinity of Typewriters and Infinity of Monkeys and Infinity of Time = Hamlet”, 1962, máquinas de escrever e caixa de madeira, 183 x 175 x 30cm, Mart, coleção Ileana Sonnabend. Fonte: [www.mart.trento.it](http://www.mart.trento.it), Trento, Itália.
- 45 JOHNS, Jasper. Detalhe de “FLAG”, 1955, encáustica, óleo e colagem sobre painel, 1955 MoMA. Fonte: [www.loudstyle.com](http://www.loudstyle.com), NY, EUA.
- 46 JOHNS, Jasper. Flag, 1960, bronze, 31x47 cm. Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org), Moma, NY, EUA.
- 55 SANTOS, Márcio Elias. “Maquete de montagem”, papel, 50 x 50 x 12 cm, foto: Marcio E. Santos.
- 56 SANTOS, Márcio Elias. “Projeto de montagem”, fotografia digital manipulada.
- 58-alto SANTOS, Márcio Elias “Da Cor e da forma: Trânsito”, fotografia e objetos de cera s/ madeira, 150 x 80 cm, 2007, foto Marcio E. Santos.
- 58-baixo SANTOS, Márcio Elias detalhe de “Da Cor e da forma: Trânsito”, fotografia e objetos de cera s/ madeira, 2007, foto Marcio E. Santos.
- 59-baixo SANTOS, Márcio Elias “Da Cor e da forma: Trânsito”, fotografia e objetos de cera s/ madeira, 200 x 230 cm, 2007, foto Marcio E. Santos.
- 59-alto SANTOS, Márcio Elias “Da Cor e da forma: Trânsito”, objetos de cera s/ madeira, 150 x 200 cm, 2008, foto Pedro Hurpia.

## Referência

- ASHTON, Dore O Objeto Criado pelo Homem, Bruxelas, Ed. La Connaissance, 1968. tradução Maurício Fridman.
- BOSI, Alfredo. Reflexões Sobre a Arte . 4a Edição. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CRICHTON, Michael. Jasper Johns. Londres, Ed. Thames and Hudson, 1977.
- DOXIADIS, Euphrosine e THOMPSON, Dorothy J. Mysterious Fayum Portraits, The. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2000
- MAYER, Ralph. Manual do Artista. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- MEREDIEU, Florence de. Histoire Materielle & Immaterielle de L'Art Moderne. Paris: Ed. Her-Larousse, 1999.
- MORANDI, Giorgio Morandi. Catálogo da exposição no museu de Arte de São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Liliana Helita T. M. de, A Pop Art Analisada Através das Representações dos EUA e Brasil na IX Bienal de São Paulo. Tese, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.
- REUT, Tita. Arman La traversée des objets. Catálogo de exposição no Château de Villeneuve, Vence, Éditions Hazan, 2000.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.
- VARICHON, Anne, "Colors: What They Mean and How to Make Them", Harry N. Abrams Inc, NY, 2007.

## Bibliografia

- BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- FABBRINI, Ricardo. A Arte Depois das Vanguardas. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- FINGERMMAN, Sérgio. Fragmentos de Um Dia Extenso. São Paulo: Editora Bei, 2001.
- GNUDI, Cesare. Morandi. Firenze: Ed. U. Firenze, 1946.
- MORANDI, Giorgio. Mostra delle Acqueforti dalle Sorelle dell'Artista. Firenze: Ed. Leo S. Olschki, 1978.
- SARAMAGO, José. Conto da Ilha Desconhecida, O. Aquarelas de PIZA, Artur Luiz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SENISE, Daniel. Ela que Não Está. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- TÀPIES, Antoni, La Pratique de l'Art, Barcelona: Folio Essais, 1995.
- ZAMBONI, Silvio. Pesquisa em Arte – Um paralelo entre Arte e Ciência, A. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.





anexo

## Relatório Final de Iniciação Científica

Encáustica  
Técnicas Históricas e Recursos Modernos

Marcio Elias Santos

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara

Processo Fapesp n. 10364-0/99

## Sobre o Material Bibliográfico

O material pesquisado se resumiu em grande parte a manuais práticos de pintura. Suas descrições da técnica seguem (com raras exceções) um roteiro básico: a explicitação do termo “encáustica”, a origem grega e os antigos escritos. A partir daí, alguns ainda vasculham a tentativa de ressurgimento da encáustica no século XVIII, outros já começam com a descrição das técnicas.

Um dado constante e pertinente (que também foi tratado na minha proposta inicial de projeto) é a preocupação em precisar o significado do termo encáustica, muitas vezes citando a origem grega<sup>1</sup>, e estabelecendo-se consensualmente como característica intrínseca da técnica (até mais que o uso da cera<sup>2</sup>) a utilização do calor. Essa preocupação é de aceitável relevância devido às corruptelas que a procura por um método menos laborioso ou apenas mais inventivo gerou. Quer evitar-se, assim, extrapolações como “encáustica fria”, uma técnica de origem inglesa onde a cera era emulsionada com solventes. Existe uma grande variedade de fórmulas nas quais a cera é emulsionada, saponificada, dissolvida, tornando-a líquida e passível de aplicação a frio, podendo ser agrupadas sob as denominações “Pintura a Cera”, “Emulsões de Cera” ou “Têmpera a Cera”. O presente trabalho, contudo, limitou-se à tradicional técnica da encáustica, a qual já possui um amplo campo de variações e receitas.

## Plínio<sup>1</sup>

É a fonte mais citada como a referência escrita mais antiga que se conhece. Aponta artistas gregos que se destacaram no uso da técnica, bem como a dificuldade de se precisar o início de sua utilização como pintura, sendo anterior aos artistas creditados até então como inventores do processo, limitando-os ao mérito de terem aperfeiçoado-a.

Sua descrição das técnicas usadas tanto pelos antigos gregos como pelos seus contemporâneos é muito sucinta, e a sua consulta não fornece dados detalhados aplicáveis, sendo de importância muito mais histórica do que prática.

Ele cita três tipos de trabalho que na época recebiam o nome de encáustica. O primeiro servia-se de pequenas porções de cera colorida, aplicadas com instrumentos de metal, tipo espátulas, aquecidas. Acredita-se que esse trabalho era confinado a pequenas dimensões, devido às dificuldades da técnica. O segundo método era uma espécie de gravação em peças de marfim, onde os sulcos eram preenchidos com cera, delimitando os contornos. Por fim, temos o que foi chamado mais tarde de Pintura a Encáustica Principal, pois foi a mais utilizada pelos antigos e que celebrizou a técnica. Segundo a interpretação de Sir Eastlake<sup>2</sup>, a cera deveria ser dissolvida e misturada aos pigmentos; era aplicada com pincel, e quando a obra estivesse pronta a superfície era fundida com

---

1 Egkaustikos ou énkauston: esquentar, cauterizar, fornecer calor. Forma latina: encaustum.

2 Antonio Palomino (1653-1726) diz: “Encáustica é pintar com fogo, e é feita de três maneiras: sobre tábua com cera, sobre barro com cores metálicas e sobre ouro com vidro e esmalte.”

---

1 Plínio, o Velho (23-79DC): escritor e político romano, cuja única obra que chegou até nossos dias é a “História Natural”, de caráter enciclopédico.

2 Eastlake, Sir Charles Lock – “Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters”

um instrumento de metal aquecido (cauterium) resultando um efeito uniforme ao resfriar-se, e aderindo firmemente ao suporte. Ele ainda relaciona esta técnica com a pintura decorativa de barcos, alegando a sua resistência às intempéries marítimas. Há mesmo uma suspeita de que a utilização da cera como aglutinante surgiu a partir daí. Plínio, porém, não descreve como a cera era dissolvida para ser aplicada com pincel. Essa questão é crucial para aqueles que, séculos mais tarde, tentaram ressuscitar a técnica. A dissolução da cera permite a sua aplicação lenta, dando tempo ao artista de explorar efeitos mais variados, além de reduzir o aquecimento (ou cauterização) a uma única aplicação.

Esse foi o ponto de partida a inúmeras especulações e investigações sobre os “segredos” dos antigos, a partir do século XVIII, quando se retomam as traduções de Plínio, e se descobrem as pinturas murais de Pompéia e Herculano, erroneamente apontadas como exemplares de encáustica.

Vitrúvio, por exemplo, descreve um processo de envernizamento de pinturas murais com cera púnica, sem contudo definir o modo de preparação desta. Muitos escritores, a partir do século XVIII, acreditaram ser a cera púnica um tipo de saponificação da cera através de reagentes alcalinos. Porém, não se chegou a um resultado definitivo.

## Decadência

Por mais resistente e duradoura que fosse, a utilização de calor era um empecilho considerável ao trabalho com encáustica, se comparado com a têmpera, surgida nos primeiros séculos. A têmpera a ovo oferecia resultados bastante satisfatórios, e com o tempo foi ganhando espaço entre os antigos artistas. Observando o montante de obras conhecidas como “Retratos de Fayum”<sup>1</sup> constatamos que há uma predominância maior da encáustica entre as obras mais antigas (primeiro século DC). Na medida em que as obras se tornam mais recentes, essa predominância diminui em favor da têmpera, a qual se torna hegemônica entre as obras mais recentes (século V DC). Durante a Idade Média a encáustica é definitivamente suplantada pela têmpera, sobrevivendo pelo menos até o século VI (Laurie, A. P. , in “The Technique of the Great Painters” afirma existirem exemplares dessa data em museus russos).

Talvez, porém, o termo encáustica tenha tido maior longevidade que a técnica em si. Sobre isso Sir Eastlake faz afirmações muito interessantes. Segundo ele, os pintores pagãos tardios e os primeiros cristãos usavam o termo exclusivamente para a pintura a cera por meio de pincel e calor. Mas, devido à prevalência da encáustica no período como forma de pintura, o termo passou a designar a pintura de forma genérica, englobando as outras técnicas. Para provar essa tese ele cita a passagem na qual um filologista grego, já no século XV, define o termo encausta como sinônimo de “pintado” e justifica “porque artistas que pintam em paredes são chamados Encaustai”<sup>2</sup>.

1 Conjunto de obras encontradas em escavações no norte da África, principalmente na cidade de Faiyum. O ritual egípcio de mumificação dos mortos é adotado pelos cidadãos romanos moradores na região, incorporando a ele a técnica de pintura greco-romana. São as peças a encáustica mais antigas que se conhece, e muitas estão em perfeito estado de conservação.

2 Émeric-David , “Discours Historiques sur la Peinture Moderne”, Paris, 1812.

Essa generalização contribuiu, segundo ele, para uma maior sobrevivência da técnica tradicional, um dado difícil de ser constatado. Porém, é mais relevante que o termo passou a designar a pintura mural e as iluminuras dos manuscritos. As cores púrpura e vermelhão, usadas em assinaturas de despachos imperiais, também passaram a ser designadas como “encáustica”. Do latim encaustum derivou o termo incaustum, para as tintas de escrever menos nobres, posteriormente inchiostro para os italianos, enque para os franceses e ink para os ingleses<sup>1</sup>. Provavelmente, ao contrário do que dizia Sir Eastlake, a generalização do termo não contribuiu para a preservação da técnica tradicional, mas foi fruto do seu gradativo abandono. A partir do momento em que deixa de ser predominante como técnica de pintura, o termo passa a ter as mais variadas aplicações, distanciando-se do seu sentido original.

### Ressurgimento

Para o nosso estudo é conveniente lembrarmos dois fatos que fazem parte do século XVIII: o Neoclassicismo, valorizando todas as referências sobre a cultura clássica, e as investigações arqueológicas, revelando muitos aspectos desconhecidos até então. Quando são descobertas as pinturas murais de Pompéia e Herculano, entre outras relíquias, precipitadamente julgou-se tratarem-se de exemplares da antiga e famosa técnica da encáustica, conhecida através de textos literários como os de Plínio e Vitruvius. Sabia-se de suas qualidades pictóricas e excelente durabilidade, contudo não se conhecia,

ao contrário das esculturas, exemplares sobreviventes do período clássico greco-romano. Hoje é sabido tratam-se de afrescos e têmperas, em alguns casos protegidos com um preparado de cera ainda desconhecido<sup>1</sup>.

Mesmo equivocado, o fato suscitou o ensejo de resgatar a antiga técnica e descobrir a tradicional receita da encáustica, fiel à maneira clássica.

O marco formal da redescoberta da encáustica foi a exposição organizada pelo Conde de Caylus na França. Caylus era um antiquário francês que, motivado por descobertas arqueológicas, retoma antigas traduções de Plínio, e encarrega um químico e um pintor para ajudarem-no a fazer encáusticas. Os seus resultados instigam muitos artistas a fazerem suas próprias experiências, contudo muitas delas partem de bases pouco concretas e suspeitas equivocadas. A própria Academia Real da França aprovou a sugestão de Caylus, oferecendo um prêmio a quem resuscitasse a técnica perdida.

Essas tentativas de suscitar o interesse pela encáustica, além de outras iniciativas paralelas, surtiram um notório efeito a partir do final do século XVIII. Caylus publica “Memoire sur la Peinture à l’Encaustique” em 1755, e sua tabela de proporções entre pigmento e cera foi muito usada até período recente. A ele seguiram muitas outras publicações específicas, como “Encaustic: or Count Caylus’ Method of Painting in the Manner of the Ancients” no qual Muntz, em Londres, já em 1760, faz a sua versão da técnica de Caylus. Em 1784, Vincenzo Requeno publica um tratado sobre

---

1 Essa etimologia foi confirmada pelos dicionários “Garzanti” da Língua Italiana, e “Webster’s” da Língua Inglesa, este dando a seguinte referência para ink : “‘enke’, ‘inke’, do Francês Antigo ‘enke’, ‘enque’, do Latim Tardio ‘encaustum’”.

---

1 Doerner, Max “No se han encontrado pinturas a la cera, interiores o exteriores, en Pompeya.” Rosa, Leone A.- “La Tecnica della Pittura”. Descreve algumas tentativas de repetir esse processo, bem como as controvérsias sobre sua identificação.

encáustica na Itália, e em 1786, em Veneza, “Della Pittura colla Cera all’Encausto”, o foi por Giammaria Astori. “Vantaggi e Metodo della Pittura Encausta”, Fabbroni, em Roma, 1787. Já em 1829, em Paris, Jacques Nicolas Paillot de Montabert dedica um dos oito volumes do seu “Traité Complet de la Peinture” somente à encáustica.

No decorrer do século dezenove, com o estudo das obras publicadas, a experimentação, a observação das obras realizadas e superado o afã neoclássico de ressuscitar o método dos antigos mestres greco-romanos, pode-se construir um receituário confiável, principalmente para a pintura de cavalete. Chegou-se a receitas muito mais simples e resistentes do que as primeiras experiências, e que passaram por dois séculos de exposição ao tempo.

### Técnicas

Leone Rosa (op. cit.) apresenta alguns métodos de pintura em que Vincenzo Requeno procura imitar os gregos e romanos. No primeiro fundia 7 partes de cera “mista” e 4 partes de breu grego, ou 2 partes de cera e 5 de resina de mastique, em água fervente. Com essa emulsão pintava-se sobre tela ou tábua, misturando os pigmentos na hora da aplicação. Terminada a pintura, esta era bem aquecida, para que se solidificasse aderindo ao suporte.

Saponificação- cozinhar 3 partes de sabão branco e 1 de cera em um pouco d’água. Usar a emulsão como a anterior, aquecendo ao final.

Requeno também usava a emulsão de cera e resina de mastique aplicada com espátulas metálicas aquecidas.

Rosa descreve alguns métodos de Caylus: no primeiro, ele mantinha a cera derretida misturada com as cores em recipientes em banho-maria, pintando sobre um suporte previamente encerado. O outro era uma espécie de purificação da cera, fundindo-a, já misturada aos pigmentos, em água fervente. A mistura era recolhida e usada para pintar. Num terceiro método, ele pintava sobre uma superfície encerada com os pigmentos macerados em água ou temperados com goma, usando branco de Espanha para aderirem melhor ao suporte. Assim como nos anteriores, aquecia a pintura com um braseiro para que a cera fundisse. Rosa também apresenta as proporções pigmento/cera usadas por Caylus:

	partes de pigmento	Partes de Cera
Branco de prata	30	18
Vermelhão	90	40
Laca	30	45
Ocre/Terra	30	40
Azul da Prússia	30	60
Ultramar	30	30
Preto de marfim	30	40

Max Doerner aponta as tentativas de H. Schmid de facilitar o uso da técnica através de aparatos de aquecimento elétrico, mantendo a paleta, o pincel e o suporte aquecidos durante as aplicações. “...como quiera que para una temperatura elevada se pueden separar la cera y el color, hay que regular aquélla. Las espátulas calentadas eléctricamente permiten una extensión de los colores que después son calentadas de nuevo en el encausto.”<sup>1</sup> Essa cauterização posterior deve ser feita com cuidado, pois o excesso de calor altera as cores. “Un pequeño recalentamiento amarilea al blanco de plomo (branco de chumbo) e enrojece al ocre amarillo”<sup>2</sup> Doerner acredita que Schmid usava algum bálsamo ou resina para os trabalhos exteriores, e óleo de nozes para os interiores, para melhorar a aplicabilidade. Aliás, a mistura de resinas vegetais à cera é sugerido por vários autores, antigos e modernos. Doerner descarta o uso da cera de carnaúba em substituição à cera de abelha, primeiro por absorver água e segundo por ser muito frágil<sup>3</sup>, contudo não comenta a sua adição à de abelha para aumentar o seu ponto de fusão e sua dureza, uma recomendação de outros autores como Ralph Mayer e Edson Motta. Mayer é autor de um dos manuais de pintura mais creditados atualmente. Sua fórmula de encáustica é bastante simples e flexível: cera branca de abelha, resina de damar (10 a 35%) e pigmento, podendo-se usar uma porção de cera de carnaúba como endurecedor ou a microcristalina como plastificante.

1 Doerner, Max – “Materials of the artist”

2 idem

3 A cera de carnaúba é a mais dura das ceras (Mayer) devido ao seu alto ponto de fusão, por isso se torna quebradiça, fato agravado nos países frios.

Para a aplicação, sugere uma paleta de alumínio com várias depressões, aquecida por uma resistência elétrica, de temperatura controlada, ou mesmo por lâmpadas incandescente. Ou então uma chapa metálica aquecida por um fogareiro a gás. Para aquecer o suporte, indica uma lâmpada elétrica ou um elemento de calefação, cujo calor possa ser direcionado para a tela ou painel, durante ou após a pintura. Ressalta a variedade de resultados que as diferentes aplicações possibilitam. “Pode-se conseguir efeitos de um empaste espesso e incrustado sem sobrecarregar a tela (...) também se pode obter tanto efeitos transparentes como opacos. (...) Se a superfície for mantida quente, consegue-se obter manipulações e fundidos de cores, se a superfície está fria, os toques ficarão brilhantes e separados.” (op.cit.). Edson Motta, reputado restaurador brasileiro, recomenda a encáustica na restauração por várias vantagens que ela oferece, entre elas a estabilidade, a compatibilidade com todos os suportes e técnicas e a facilidade de remoção. Baseado nos seus estudos de restauração, apresenta fórmulas e considerações importantes sobre o uso da encáustica, talvez por isso seja o único autor que indicou o uso de um fungicida, o pentaclorofenol a 0,5%.

#### Fórmula A

Cera virgem de abelha	1000g
Cera de Carnaúba	200g
Resina de Damar	300g
Terebintina de Veneza	150g

#### Fórmula B

Cera virgem de abelha	1000g
Cera de carnaúba	200g
Parafina	500g
Resina de Damar	400g
Terebintina de Veneza	200g

Motta explica a função dos ingredientes adicionados: “A parafina é mais translúcida e possui ponto de fusão mais baixo que o da cera de abelha; a carnaúba é menos transparente e possui ponto de fusão mais alto do que a de abelha”, assim pode-se controlar a dureza e a transparência da mistura. A função da resina de Damar é aumentar o poder aglutinante e o ponto de fusão da emulsão. A terebintina, como solvente, visa aglutinar melhor o composto. Ele observa que o emprego da cera de abelha pura pode ser suficiente: “mixibilidade perfeita, aglutinação satisfatória e elasticidade suficiente para acompanhar o movimento dos suportes”, com a ressalva de se adicionar, no caso de regiões quentes, cera de carnaúba na proporção de 1/5 (um quinto). As misturas devem ser feitas em banho-maria.

Indica ainda uma tabela de porcentagem de pigmento para cera:

Branco de zinco	24%
Preto marfim	20%
Azul cobalto	25%
Azul ultramar	20%
Azul da prússia	15%
Azul manganês	40%
Azul monastral	10%
Verde émeraude (óxido de cromo)	20%
Verde monastral	10%
Verde manganês (óxido de ferro)	20%
Vermelhão francês	30%
Vermelhão de cádmio	25%

Óxido de ferro vermelho	16%
Óxido de ferro verde	15%
Óxido de ferro amarelo	20%
Óxido de ferro castanho	15%
Laranja de cádmio	25%
Amarelo toluidine	10%
Amarelo ocre	15%

Ao contrário da tabela de Caylus, a proporção de cera é bem maior do que a de pigmento.

Após a mistura dos pigmentos, a cera pode ser resfriada em forma de tabletes ou bastões, usando-se formas.

Como instrumental, além das espátulas elétricas e das paletas metálicas, recomenda o uso de um aparato muito simples: uma lamparina a álcool e várias colheres de cozinha. As porções de cera são derretidas nas colheres expostas ao calor da lamparina, onde podem também ser misturadas para obtenção dos tons de cores, e aplicadas com pincéis. Pode-se deixar a tinta endurecida em sua própria colher, esperando o próximo uso.

Os autores mais modernos têm valorizado as qualidades próprias da cera, em contrapartida aos receituários “alquímicos” do século XVIII, que procuravam aplicar a encáustica como o óleo ou a têmpera, a ela adicionando vários produtos. Os aparatos modernos de aplicação permitem uma receita simples de cera, pigmento e resina, de unânime durabilidade e confiabilidade.

## Prática

A fórmula escolhida para ser experimentada primeiramente foi a de Edson Motta, com 1000g de cera de abelha para 200g de cera de carnaúba. Depois de misturadas, foram novamente derretidas para receberem o pigmento, de acordo com a tabela da página 12. A cera colorida foi colocada em pequenos recipientes cerâmicos, usados em laboratórios, para solidificar em forma de barrinhas. Os principais pigmentos usados foram preto de fumo, branco de zinco, amarelo de cádmio claro, vermelho de cádmio, azul cobalto, escarlate, laranja e verde. As cores não constantes da tabela tiveram suas proporções aproximadas.

Os suportes usados foram painéis de madeira “compensado” revestidos de tecido de algodão, colados com cola de cartilagem (cola coqueiro). A base foi preparada segundo fórmula também de Motta: 10 partes de água, 1 de cola coqueiro, 1 de carbonato de cálcio e 1 de óxido de zinco.

A primeira ferramenta de aplicação usada foi um ferro de solda elétrico, usado em circuitos eletrônicos. Ao invés da ponta de solda, foi acoplada uma espátula de cobre, que ao esquentar, fundia a cera colorida e a espalhava pelo suporte. O ferro de solda faz as vezes de espátula térmica, e seu uso é bem prático, contudo apresenta o inconveniente de não possuir um controle de temperatura, tendo-se que desligá-lo quando esquentava mais que o suportável pela cera, e ligá-lo quando esfria.

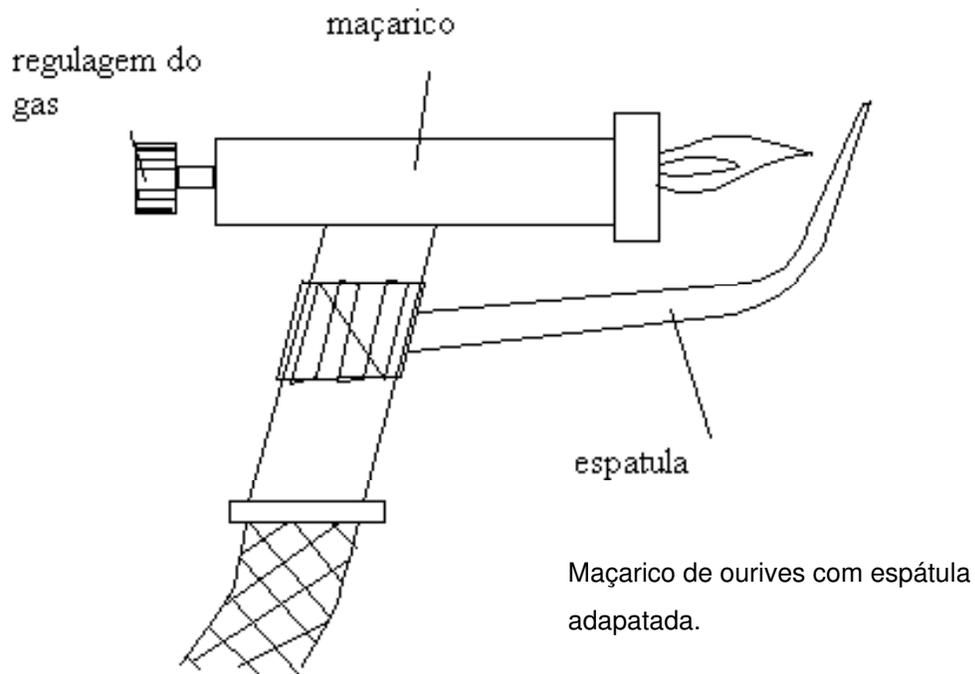
Depois da espátula, com a mesma fórmula de encáustica, procurou-se uma maneira de usar o pincel. Para isso, uma chapa de ferro fundido, dessas de cozinha, foi usada como paleta. Para aquecê-la, um pequeno fogão de acampamento, mesmo em fogo baixo, em pouco

tempo excedia a temperatura limite da cera. A solução encontrada foi uma lamparina a álcool, que pode ter uma chama maior ou menor de acordo com o tamanho do pavio, e assim fornece calor suficiente para manter a cera derretida na paleta durante a aplicação. É necessário que a paleta fique apoiada em um pedaço de chapa de metal para que calor da chama não se concentre em apenas um ponto e distribua-se pela paleta. A cera colorida, a uma certa temperatura, torna-se bem líquida, o bastante para ser aplicada com o pincel. As pinceladas, porém, não são muito longas, pois logo a cera solidifica. Esse detalhe importa um “modus operandi”, uma fatura da capa de tinta que, quando é dominado, pode resultar em trabalhos muito peculiares e especiais. Os pincéis de cerdas têm uma firmeza muito desejável para essa aplicação, e se mostraram competentes.

Após algumas semanas, notou-se a formação de uma película de poeira branca, muito fina, sobre as obras, podendo ser produto da qualidade da cera ou ausência de algum ingrediente, como resina. Faltou verificar este detalhe com algum pintor mais experiente.

Em nenhuma obra foi feita a “queimação” final ou cauterização, como recomendam os antigos autores.

Espero ainda experimentar o “maçarico de ourives” como ferramenta de aplicação. Além de possibilitar o uso da espátula, como ilustrado abaixo, pode-se usar a chama para fundir a cera na obra, criando variadas texturas.



## Comentários

Este relatório não é um trabalho acabado, mas uma prestação de contas da pesquisa realizada nos três primeiros meses de bolsa. Mais do que conclusões obtive quantidade de informação, que tentei apresentar aqui de maneira organizada. O pouco tempo dedicado à prática da encáustica ainda foi capaz de revelar o quanto é ampla a variedade de aplicações desta técnica, desde a preparação da fórmula até os efeitos que se podem conseguir, sem deixar as margens de segurança da durabilidade e conservação da obra.

## Bibliografia

- Turner, Jane - "Dictionary of Art, the" Ed. Grove, Nova Iorque , 1996.
- Rudel, Jean - "Técnica de Pintura" Ed. Europa-América, Lisboa.
- Mayer, Ralph - "Manual do Artista" Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- Lowe, F. Brisson - "Pintura a la Cera" Ed. Leda, Barcelona, 1983.
- Motta, Edson e Salgado, Maria Luiza G. – "Restauração de pinturas"  
Inst. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1973.
- Plínio, o Velho – "Natural History" vol. 9 Ed. The Loeb Classical Library, Londres, 1984.
- Doerner, Max – "Materiales de Pintura"
- "Webster's Third New International Dictionary of the English Language"  
Ed. G.&C. Merriam Co. , Chicago, 1976.
- "Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana" Ed. Garzanti, Milão, 1994
- Eastlake, Charles Lock, Sir – "Methods and Materials of the Great Schools  
and Masters" Ed. Dover , Nova Iorque, 1960.
- Rosa, Leone Augusto – "La Tecnica della Pittura" Sociedade Editrice Libreria, Milão, 1937.
- Moreau-Vauthier, Charles e Ojetti, Ugo – "La Pittura" Inst. Italiano D'arti Grafiche, Bér-  
gamo, 1913.

