



## Introdução

O que é a Arte?

A definição, utilizada presentemente em tudo o que o ser humano faz, tanto na pastelaria como na manufatura de chapéus ou na agricultura, ajudou, no meu ver, a banalizar o conceito “arte”. Toda e qualquer atividade humana hoje é apelidada “a arte de...” e a confusão generalizou-se, mas, da arte que quero falar é a outra, é a Arte com maiúscula, a arte da criação intelectual e dos artistas.

A essência da palavra, no entanto, é mais ampla aquando da sua origem latina, *ars*, que significa técnica ou habilidade, essa mais tarde ultrapassada, dando lugar a manifestações mais artísticas e menos artesanais.

Atualmente, para além de se utilizarem bonitas e poéticas palavras para descrever a arte/Arte, de rebuscar significados e adjetivos, a verdade é que nenhuma consegue elucidar realmente o que ela é, pois cada vez mais, surgem novas vozes a explicar, cada um à sua maneira, uma visão que se tenta impor como única e verdadeira. O assunto é apetecível, sei, e fica sempre bem opinar, pois parece demonstrar domínio, então, cada crítico, cada especialista, opinam de forma diferente numa catadupa de palavras incompreensíveis que no fundo não nos levam a parte alguma. O que se conseguem são opiniões, simplesmente opiniões.

O que é então essa arte? Será o mesmo que perguntar o que é a vida ou o que é Deus. Apesar do “barulho”, duvido que alguém, realmente, lhe conheça a essência!

Não pretendo aqui, na introdução a este livro, dar qualquer significado “meu”, por um lado porque não quero cair nesse erro de tentar explicar o inexplicável ou entrar em discusões filosóficas, por outro, porque também eu não o sei, sou sincero, apenas o sinto, assim, pretendo fazer o leitor adentrar num tema que o fará pensar e perseguir, para o resto da vida, um significado para este sentimento. Só isso já faz da Arte, em que acreditamos, algo de “divino”.

Na verdade ela não é palpável, é sentimento e sabemos quanto é difícil ao homem explicar um sentimento. Também devemos ter em conta que a definição de arte “*é uma construção cultural variável e sem significado constante*”, isto é, a definição varia com o tempo e as diversas culturas humanas, o que desde logo estreita o panorama em cada região, o que obriga a uma “seleção imposta”, pois uma peça pode ser e ao mesmo tempo não ser arte, tudo depende do conceito, do local, da cultura e da época em que é apresentada. Se em parte é verdade, e não querendo impor uma visão europeísta e monopolista, tudo isto baralha mais ainda o conceito arte e só prova que buscamos algo sujeito à nossa limitação geográfico pessoal como verdadeira, logo, toda a outra fora do nosso raio de ação geográfico não o é ou não nos merece apreço. Sendo assim, estamos a falar de uma ilusão filosófica não generalizada.

Diz-se que “*a arte está ligada a manifestações de ordem estética pois o homem cria beleza ao se esforçar por dar expressão ao mundo material com o qual transmite sentimentos*”. Manifestações de ordem estética e beleza? Somente será arte tudo que nos apresentam como estético e belo? Então o que dizer da que carece de estética e beleza como a caótica *Action Painting*, o minimalismo do Suprematismo e do Stijl e a agressiva e feia expressionista dos artistas do *Die Brücke* e mesmo assim serem arte? E que dizer também da prosaica e pobre *Ready-made*?

Serão elas arte apesar da carência de desenho, estética e beleza? O que define então a arte, onde está a fronteira?

Na obra de Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, editado em 1912, ele afirma que a obra de arte tem dois elementos, o Interior e o Exterior. O elemento interior é a obra e o seu conteúdo sendo o conteúdo a emoção e a alma do artista e o que este transmite ao espectador. Nele deve existir vibração da alma, se não existir, a obra não pode nascer ou será algo medíocre e vazio. O elemento exterior é a forma material que é determinada pela necessidade interior ou pelo sentimento e emoção. A ligação entre ambos é que confere unidade à obra ou, se quisermos, a espiritualidade.

Aqui Kandinsky já aborda o tema da alma, do sentimento e da espiritualidade, do divino. É possível então traduzir por palavra humanas este conceito etéreo?

O século XX foi rico em estilos e escolas que nasceram um pouco fruto da incerteza e da procura de uma identidade, mas também de uma necessidade do artista para expressar o que de outra forma seria impossível. Contribuíram para isso o sofrimento da humanidade. O homem tentou ser diferente,

procurou uma resposta e desmembrou a arte dos seus antepassados, reduzindo-a ao minimalismo e ao grotesco. Criou novas regras num mundo sempre mais injusto. Abandonou o “belo”. Totalmente insatisfeito, fez passar a “nova mensagem académica” e angariou seguidores mas também espalhou a confusão. Entrou numa espiral de criação sempre cada vez mais vazia, onde o desenho era inexistente, tudo servia desde que fosse diferente, já não era necessário conteúdo, bastava-lhe recriar regras e faz-la parecer imprescindível e vinda da alma. Amassou tudo e retirou daí um novo conceito que durou um século. A esse respeito Picasso afirmava “*Ter um verdadeiro talento artístico consiste em convencer os outros que as nossas excentricidades constituem, para eles, uma necessidade absoluta*”.

Na ânsia de modificar o mundo, ao criar obras espontâneas, o artista conseguiu matar a própria criação pois paulatinamente a sociedade, cansada, confusa e maltratada, se volta para o belo que traz nos genes e a faz repousar, abandonando assim a desordem e a falta de rigor pois sob o pretexto de arte contemporânea muitas más obras, presentemente criadas por pseudo-artistas com limitações técnicas, inundaram a sociedade e lançaram a confusão a pontos de a fazer, lentamente, definhar.

Um simples copo de vidro pode ser arte? Sim e não, numa visão *Ready-made* tudo depende do conceito de como é mostrado, o que se quer transmitir e qual o seu objetivo primário. Obvio que o copo que temos sobre a mesa da refeição é simplesmente um objeto, um banal objeto utilitário, mas já o imaginou numa galeria em local de destaque contendo areia vermelha, ou mesmo simplesmente “ele só”, poderá ser arte? Digo isto, friamente, porque recorro a um conjunto de seis frascos de compota contendo pólen ou sementes em seu interior e que estavam expostos no *Kunstmuseum St. Gallen*, um museu de arte Suíço. E estavam aí, banais frascos de compota, todos diferentes, como sendo arte. Seriam arte? Para mim, naquele longínquo ano de 1987 não o eram, para outros... talvez! “*...Tudo depende do conceito, do local e da época em que é apresentada*”.

Há alguns anos assisti na cidade de Évora a uma exposição em que as telas eram completamente brancas, telas com cerca de um metro e que eram vendidas por preços não muito simpáticos, pergunto-me, eram arte? A verdade é que ainda hoje recorro a essa exposição, mexeu comigo e ainda me deixa intrigado. Não será esse o objetivo da arte contemporânea? Se assim é, então essas telas brancas em tudo iguais às telas que se encontram na loja, podem ser arte (!?). Mostradas numa galeria ganham outra “alma”, uma aura mística, estão no seu meio, falam connosco, podem até ofender, rir de nós, como foi o caso, no entanto, quando à venda na loja, são somente objetos. É discutível se serão aceites ou não como arte, de igual modo que somos livres de aceitar ou não a obra de Pollock ou Mondrian. A verdade é que o artista procurou despertar emoções no visitante criando sentimentos com as suas telas “mudas”. Elas representaram na perfeição papel que lhes foi atribuído; indignaram-me, fizeram-me pensar e ainda hoje, passados tantos anos, as recorro pelo seu NADA. Esse é o objetivo da arte, diz-se, “mexer consciências”, quer se goste ou não, mas, não estaremos nós a ser manipulados por conceitos artísticos ocidentalizados já ultrapassados ou que sempre foram uma farsa? Não estará a arte moderna ou neste caso o *Ready-made* a manipular-nos?

Vejam um outro caso idêntico que revolucionou a arte a nível mundial. Aconteceu com a obra polémica de Marcel Duchamp, conhecida por *La Fontaine*, A Fontana, “criada” em 1917 e que se tratava de um simples urinol que o artista resolveu expor na *Society for Independent Artist's Exhibition* em Nova Iorque, o qual foi rejeitado e que por esse facto criou uma corrente de seguidores, logo depois, a “obra” foi aceite numa importante galeria nova-iorquina. A Fontana viria a alterar a arte de então para sempre e abriu as portas ao moderno, ao contemporâneo e à *Ready-made*, *objet trouvé* ou, aportuguesando, objeto encontrado. Duchamp não trabalhou a peça, simplesmente o expôs tal como o comprou, assinada com o pseudónimo *R. Mutt 1917*. Porquê será arte se nem teve a intervenção do artista para além da assinatura e hoje tem um valor de alguns milhões de Euros? Não estaria Duchamp a lançar a confusão sob um qualquer pretexto? Estará a humanidade tão carente que aceita tudo que lhe impõem como objecto espiritual?

A explicação pode estar na sociedade de então pois, há quem afirme que é essa que cria a obra. O mundo estava na primeira grande guerra, a mais sangrenta até aquele momento na história da humanidade, a arte de então necessitava um motivo, um escape e muitas correntes artísticas adotaram esta guerra para transformar o panorama artístico e dizer que, se o mundo é cruel e feio, então a arte não pode ser artificial e bela, ela deve espelhar a mente humana, a sociedade em que vivemos. As obras de Deuses, ninfas e querubins já não tinham cabimento num mundo manchado de sangue. A Fontana representa isto, a parte mais feia e suja da humanidade porque essa é a nossa parte mais verdadeira. Portanto põe-se a pergunta: quem faz a obra, a sociedade ou o artista? Efetivamente em algumas sociedades acredita-se que quem faz a obra é essa mesma sociedade, o artista é somente o meio para a materializar, não deixa de ter a sua lógica, então a arte é universal e pertença da sociedade, noutras, porem, acredita-se que a obra pertence ao artista, pois foi ele que a arrancou dessa mesma sociedade, a

sentiu, a filtrou segundo a sua visão e lhe deu forma. Sem ele, a obra em si não existiria. Recorda os quadros vazios, apáticos e brancos de que falei? Não serão também, eles, o espelho da nossa sociedade de então?

Sob o tema *“El Arte Contemporáneo - El dogma incuestionable”*, a crítica de arte Avelina Lésper afirmou numa conferência para jovens artistas na Cidade de México: *“A Arte Contemporânea é uma farsa”*, explicou ainda que *“A carência de rigor (nas obras) permitiu que o vazio da criação, o acaso e a falta de inteligência passassem a ser os valores desta arte falsa, entrando qualquer coisa para ser exposta nos museus”*. A crítica explica ainda que *“Os objetos e valores estéticos que se apresentam como arte são aceites em completa submissão aos princípios de uma autoridade impositora. Isto faz com que, a cada dia se formem sociedades menos inteligentes, aproximando-nos da barbárie”*.

Tendo abordado também o tema da *Ready-made*, Avelina Lésper disse ainda que perante esta corrente *“artística”*, uma regressão ao mais elementar e irracional do pensamento humano, a arte foi reduzida a uma crença fantasiosa e a sua presença a um mero significado. *“Necessitamos de arte e não de crenças”*. Lésper assegura que, nos dias que correm, a arte deixou de ser inclusiva, pelo que se voltou contra seus próprios princípios dogmáticos e, caso não agrade ao espectador, acusa-o de *“ignorante, estúpido e diz-lhe com grande arrogância que, se não lhe agrada é porque não a entende”*. *“O espectador, para evitar ser chamado ignorante, não pode dizer aquilo que pensa, uma vez que, para esta arte, todo o público que não se submete a ela é imbecil, ignorante e nunca estará a altura da peça exposta ou do artista por trás dela. Desta maneira, o espectador deixa de presenciar obras que demonstrem inteligência”*. Submete-se ao que lhe impõem.

Nos últimos anos, mais propriamente em finais do século XX eis que surge a resposta e a arte envereda por um novo realismo, pelo Hiper-realismo ou Super-realismo, onde também aqui o artista representa o mundo não através da visão de fealdade, da agressão, do grotesco e do caos, mas de uma realidade estonteante, cópia perfeita, num desafio à criação de Deus para meter à prova a capacidade humana. Aqui o artista já não é quem quer mas quem realmente é dotado para o ser, aqui tem de haver conteúdo e não se pode ludibriar com dogmas. Dizem os expressionistas que ainda persistem, que o hiper-realismo não aporta nada à arte quando temos a fotografia. Não será essa uma reação, imposta pelo medo, de tudo o que é novo? Não é este o caminho que os artistas do renascimento trilharam no passado? Se sim, porque continuamos a ficar embevecidos perante Leonardo, Rafael, Caravaggio, David ou François Millet quando rejeitamos os realistas modernos? Não será este o resultado refinado da evolução? Não foi esse o caminho natural que a humanidade artística tomou desde os primórdios? O Realismo atual é o grito de revolta contra a imposição do incompreensível, o resultado filtrado por séculos de história, trabalho e evolução humana onde todo o saber e técnica aprimorada nos são apresentadas.

Por outro lado, e tanto para marcar a minha posição em relação ao que muitos afirmam, e com o qual iniciei esta introdução, o artesanato tem um objetivo bem diferente, é um pouco como o quadro do menino que chora, outrora presente em todos os lares, ele é simplesmente decorativo, por vezes também utilitário, nada mais, embora, não raras vezes no parecer de algumas pessoas mais desinformadas, eles se misturem e se confundam.

Quem está por fora do meio artístico tem por costume, pois imagina que é assim que se deve fazer ou se deve comportar numa exposição, perguntar ao artista o que significa aquela obra, ou em que pensou ou se inspirou quando a criou. A verdade é que, a meu ver, a inspiração não existe, é simplesmente romantismo e por vezes, quase sempre, as obras nascem do acaso, do muito trabalho e nem sempre ou nunca um artista sabe o que a obra significa, por vezes é uma ginástica mental medonha arranjar um título para a obra, o que não raras vezes nos ficamos por: *Composição Nº “tal”*.

Quando a obra nasce, esta está já construída no armazém do subconsciente do artista, ele limita-se a *“regurgita-la”*, faze-la aparecer na matéria e sabemos quanto é impossível decifrar o subconsciente, por isso nem o próprio criador sabe o porque de algumas ou da maioria das suas obras e de tantas outras que ainda tem guardadas no seu armazém cerebral. *“O elemento exterior é a forma material que é determinada pela necessidade interior ou pelo sentimento e emoção”*. Dizia Kandinsky, já André Malraux afirmava *“Um artista não cria a obra, descobre-a”*.

Obvio que existem estilos de pintura, um pintor de paisagens, um hiper-realista ou realista, um figurativo, em parte não passam por esse processo, esses trabalham o pormenor, estudam e observam a composição, é a inteligência de que falava Lésper, e, frente a uma fotografia (estudada) ou a um modelo real, a obra nasce, mas mesmo assim, o *click* que faz a obra nascer, a vontade impressa nos genes, a

composição, essas são desconhecidas e nascem da *necessidade interior*, foi um lapso de tempo que despertou uma ideia adormecida e que de repente se fez luz. Ela é fruto de uma vivência, de uma vida, de uma mente. Isto não significa que deveremos banalizar, “besuntar” uma tela só porque imaginamos que aquilo deva ser arte e nos veio da alma, não, para isso à que ser artista e como em tudo, é necessário seriedade e conhecimento da profissão, é necessário estética e regras bem definidas.

Ao contrário de um retrato que é “aquilo” que se mostra, o significado de uma obra pictórica artística não é estático, mexe com os diferentes observadores de maneira diferente, é polivalente, logo, tem tantos significados quantos espectadores, tudo depende da vivência de cada um e se a obra vai, ou não, ao seu encontro. Acredito que a magia de uma obra, um dia revelada, perca o seu encanto. Significa isto que, se alguém se sente atraído por uma obra é porque ela lhe falou, ela se revelou dessa maneira a esse alguém, mas se por ventura o artista vier impor a sua visão, então a magia é quebrada e o encanto cessa, a obra torna-se artificial e perde a comunicação que antes tinha. Porquê? Porque o artista e o espectador são pessoas diferentes, têm vivências diferentes, sentimentos diferentes... visões diferentes.

Pretendo que o presente livro venha a abordar vários temas em torno à pintura e não propriamente falar de arte em geral. Somente essa, a pintura, a poesia eloquente como já foi apelidada, desvendar segredos do que aprendi ao longo de uma vida, falar da química das tintas, do segredo da composição, da alquimia das misturas etc. Ele nasceu da publicação semanal, na Internet, de uma série de Dicas que fui escrevendo ao longo de meses publicando-as para uma jovem empresa de tintas e materiais artísticos de Guimarães, que espero tenha longa vida e com a qual trabalhei em estreita parceria e da qual mantive o apoio necessário para a feitura deste livro.

Com todo esse material disponível e juntando algo mais que entretanto estava na gaveta foi empolgante fazer nascer esta obra para ajudar jovens colegas que necessitassem de uma ajuda nos primeiros passos nas artes visuais e porque não, também colegas já formados que necessitem refrescar alguns pontos ou até conhecer outras maneiras de pensar. É nosso dever, como seres humanos, transmitir todo o nosso conhecimento pois só assim o mundo pode avançar.

Este é um manual artístico e não um curso de desenho e pintura, portanto, com esta obra, não pretendo ensinar a desenhar ou a pintar, até porque penso, se formos sinceros, que é quase impossível fazer-lo por palavras escritas e imagens, sem a presença física, onde não estar presente cara a cara, olhos nos olhos com o aluno, guiar a sua mão, para-lo no momento certo e corrigir, não é a melhor opção, e tendo conhecimento que se dão pelo país fora aulas de pintura e quase todas sem transmitir os conhecimentos básicos de desenho, acho que é disparate total ensinar a pintar sem ensinar a desenhar. Esses formadores estão conscientes disso, no entanto é-lhes mais fácil e, acredito, vão até ao encontro do aluno que por desconhecimento quer a todo o custo aprender a pintar quadros, “*pintar quadros*”... como se só isso bastasse ou fosse tão simples assim sem as bases do desenho. Compreendo que numa sociedade de consumo imediato ninguém está disposto em perder tempo com “pormenores” e saltam as bases para chegar aos objetivos, só que objetivos sem bases são instáveis, duram pouco, gritam alto em cada quadro!

Por isso afirmo que é impossível aprender a pintar bem e fazer boas obras sem um conhecimento “profundo” do desenho. Não podemos começar a pintar uma casa sem ter, pelo menos, as paredes feitas. Resumindo, pintar não é só espalhar tinta.

Pretendo com esta obra, transmitir ao leitor um conhecimento geral da profissão de pintor e falar de composição, fabrico das próprias tintas e dos materiais necessários, conhecimento dos materiais do passado ao presente, cores, Índice de cor, contraste, gamas espectrais, misturas, avaliação e observação de obras de arte etc. Vamos a isto?

Vamos lá!

## Nota preliminar:

Caro colega, doravante as cores irei trata-las não só pelo seu nome fantasia, que todos conhecem, mas também pelo seu Índice de Cor (color Index ou CI).

Se o artista conhecer este código poupa-se a muitas chatices pois sabe-se que cada marca batiza as cores como lhe convém. Assim por vezes temos nomes iguais para cores diferentes e vice-versa. Com o Índice de cor não podem haver enganos, a cor é a cor, a tonalidade é a tonalidade.

O Color Index ou índice de cor, é baseado na língua inglesa e consiste nas iniciais P, de pigment, mais a letra da inicial da cor. Por exemplo:

PW = Pigment White  
PY = Pigment Yellow  
PR = Pigment Red  
PO = Pigment Orange  
PG = Pigment Green  
PB = Pigment Blue  
PV = Pigment Violet  
PBr = Pigment Brown  
PBk = Pigment Black  
PM = Pigment Metal

Depois destas iniciais referentes ao pigmento e à família da cor, é ainda atribuído a cada matiz um número que é o que verdadeiramente as distingue umas das outras, temos pois, por exemplo, o Azul Ultramar com o número 29, o azul-cobalto com o 28 enquanto o amarelo Cádmio é o 35 e o vermelho Monoazóico o 4, assim o índice destas cores apresenta-se da seguinte forma: PB29, PB28, PY35, PR4 etc.

Existem alguns pigmentos que são classificados por N e não por P, como, por exemplo, o Castanho Van Dyck de que falaremos num próximo capítulo, ele é um NBr8, Natural Brown 8, com isso não quero dizer que outros com o índice P não sejam naturais, existem certamente alguns, por exemplo a Terra de Siena ou Terra Sombra que são PBr7 ou o Ocre Natural que é o PY43 ou ainda o Vermelho de Veneza, PR102, também eles geralmente naturais. Mas também podemos encontrar a Terra de Cassel que é PBr12 e no entanto é um castanho Van Dyck idêntico ao NBr8.

É muito importante que o artista conheça os ossos do seu ofício e este é sem dúvida importante, no entanto a maioria de quem compra e de quem vende não está familiarizado com o índice da cor, o já referido CI.

Faça a experiência, vá a uma loja, peça uma tinta a óleo PBr24 ou PR253 ou ainda o azul PB60 da marca "tal". Verá que mesmo quem vende não as conhece, mas se queremos não ser defraudados na compra de uma cor, principalmente quando mudamos de marca, teremos de conhecer o Índice de Cor, obrigatoriamente impresso na embalagem. Se pedirmos uma cor pelo seu nome vulgar correremos o risco de levar para casa uma cor diferente da que estávamos à espera. Tomamos por exemplo o Carmim de Alizarin, algumas marcas, como a Winsor & Newton Artists' Oil Colors, fabricam-no com o pigmento PR177 denominado Alizarin Crimson, outras, tais como a Georgian Oil Colors fabricam-no com o PR83:1, também muito bonito, outras ainda, como a Pebeo Fragonard Artist's Oil Colors, com a mistura desnecessária de PR83+PBk7, o que lhe confere uma cor completamente diferente e feia, embora batizada com o mesmo nome, Alizarin Crimson. Outro exemplo muito comum e que induz em erro, no qual eu próprio caí no passado, vem do Terra de Siena Natural. Criei a habitação da bonita cor fabricada com pigmento PBr7, ao mudar de marca comprei a mesma cor, Siena Natural, mas fabricada com pigmento PY43, que na realidade é um Ocre natural e de matiz diferente, mais esverdeado, logo não apto às minhas necessidades naquele momento. Portanto alerta, sempre que mude de marca, não caia no erro de pedir uma cor pelo nome fantasia, certamente vai-lhe sair uma cor diferente. É necessário pois conhecer e comprar pelo índice de cor, por esse motivo prefiro tratar as cores pelo CI e não pelo nome comum. No capítulo 2 falaremos mais detalhadamente deste assunto.

## Tintas Amadoras Vs. Tintas Profissionais

No que concerne a tinta a óleo muito há a dizer pois muitos pintores amadores e a maioria dos pontos de venda não especializados nas nossas cidades não estão suficientemente sensibilizados para a qualidade do produto que vendem e no que isso possa implicar para o futuro das obras. Tinta é tinta, pensa-se, óleo é óleo, qualquer serve desde que a bom preço, mas não é bem assim, como em tudo existe o bom e o mau.

Todas ou quase todas as marcas do mercado produzem pelo menos duas linhas de tinta, a denominadas para estudantes "Studio", "atelier", "Academy" e as Profissionais, "Extrafina", "Professional" ou "Artist's Oil Colours". No final do capítulo 3 mostrarei uma lista das marcas mais importantes.

A marca holandesa Talens, por exemplo, classifica-as por Amsterdam a gama baixa, Van Gogh a gama média e Rembrandt a gama alta, enquanto a inglesa Winsor & Newton classifica por Winton a gama estudante e Winsor & Newton Artist s' Oil Colors a gama profissional.

As tintas de boa qualidade são ainda classificadas com números de série que variam do 1 ao 6. Como exemplo vejamos a marca alemã Schmincke: Tem a gama para estudantes Akademie cujo preço do tubo de 35ml ronda os 3 Euros. Este é o que qualquer pessoa desinformada compra, tal como na Talens a gama Van Gogh ou Amsterdam, por serem a mais baratas, (tinta é tinta). A mesma marca, Schmincke, tem a gama denominada Norma Professional cujos tubos série 1 custam em média 8€ e a série 3, 15€. Esta mesma marca ainda produz uma terceira gama denominada Mussini, cujos preços são mais proibitivos com uma tinta especial à base de resinas e óleos e que adotou o nome do seu criador, o italiano Mussini.

Quanto maior o número da série, mais pura a tinta, logo, mais cara.

Outro exemplo, o da marca francesa Sennelier, cuja tinta amadora ETUDE custa 4 Euros enquanto a versão profissional, Finest Artists'oils custa 6€ a série 1, custando a série 6, 26€, tubos de 40 ml. Porquê? Pois bem! Uma série superior, profissional tem mais pigmento e uma melhor permanência à luz, aplicada num quadro dura 100 ou mais anos sem sofrer alterações de cor num ambiente resguardado, tem melhor cobertura e tinge mais, ou seja, tem mais cor. Uma tinta de estudo pode durar 20 anos, ou nem isso, depois começa a perder cor e intensidade, para além da inferior cobertura e da qualidade dos óleos. Isto falando em termos gerais.

Resumindo, se uma empresa fabrica uma quantidade de tinta para vender a baixo preço numa gama amadora, obrigatoriamente deve cortar no que é mais caro, o pigmento, que ou é de qualidade baixa ou de boa qualidade mas, substituindo parte desse mesmo pigmento por Carbonato de Cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ) ou outros aditivos mais modernos, chamados cargas, que dão volume e assim encham o tubo para que o preparado (tinta) sirva para o fim a que se destinam; o estudo e somente para isso. Ora, isto não acontece com a gama profissional que contém maior percentagem de pigmento de alta qualidade, maior quanto mais alta a série, e óleo aglutinante de melhor qualidade (Cártamo, Noz etc.). A cor é mais intensa, tinge mais, dura mais, no entanto raramente uma gama profissional é 100% pigmento puro, mas são garantidamente de qualidade extra se comparadas com as tintas amadoras. Outro fator importante para a utilização de tintas profissionais, mas não a menos importante, é a ética e a seriedade do artista que não deveria fornecer aos seus clientes obras pintadas com materiais de baixa qualidade, vendendo gato por lebre. Afinal ninguém gosta de pagar por um produto inferior, a menos que seja previamente informado.

Uma exceção à regra prende-se com os brancos. Os pigmentos PW6, branco titânio e o PW4, branco zinco, serão dos pigmentos mais baratos, logo as marcas não necessitam altera-los para os baratear. Geralmente tanto os brancos da linha amadora como da profissional têm a mesma qualidade, desde que fabricada com óleo de cártamo, noz ou papoila, ou evitando ao máximo o óleo de linhaça e isso é o que está a acontecer.

Quase todas as marcas seguem uma política de preços que consiste em, na gama profissional, aumentar o preço dos pigmentos mais baratos para o poder baixar nos pigmentos mais caros, uniformizando toda a gama da sua paleta.

Por esta razão penso que deveremos utilizar a gama profissional em todas as cores exceto no branco que podemos continuar a utilizar a gama amadora, mais barata e de idêntica qualidade.

No entanto existem outras marcas que atribuem um preço a cada cor, talvez esses sejam os mais justos do mercado. São pontos de vista.

## Imagens: 17

*Fig. 17: Gama Schmincke. Tinta Academia, profissional e especial*

## O que são pigmentos?

Pigmentos são pó colorido não sendo corante. A diferença entre ambos é que os corantes são solúveis no meio, obtendo assim uma emulsão colorida, muito diferente dos pigmentos que são insolúveis, não se misturam com o meio onde são inseridos (no nosso caso nos óleos aglutinantes ou nos médiuns) obtém-se com eles uma dispersão onde os grãos de pigmento ficam dispersos e não dissolvidos, não alteram a cor do veículo empregue para a fabricação da tinta. Daí já termos comentado que o óleo secante aprisiona os grãos de pigmento numa camada vítrea que é a tinta. Como os grãos de pigmento são na ordem dos microns, a vista humana não os consegue ver independentes mas num conjunto que cobre a superfície pintada, assim numa mistura que juntamos duas cores para obter outra, como por exemplo o azul e o amarelo, elas não mudam de cor e se transformam num verde, mas sim os grãos de pigmento intercalam-se levando-nos, por uma “deficiência” da nossa vista, a ver a cor verde que na realidade aí não existe.

No passado os pigmentos eram extraídos da natureza, da própria terra ou de rochas coloridas que eram trituradas até atingirem a forma de um pó o mais fino possível, como exemplo o Azul Ultramar extraído da rocha Lápis-lazúli, o verde malaquita da rocha com o mesmo nome, o vermelhão do cinábrio etc. ou eram extraídos de plantas e neste caso eram corantes como o carmim cujo pigmento é conhecido por Madder lake extraído da raiz da planta “*Rubia Tinctorum*” ou Garança. (*Madder é o nome da planta e Lake o nome de uma base inerte, geralmente hidrato de alumínio, que se lhe juntava para transformar o corante vermelho dessa raiz em algo sólido, o pigmento*), por vezes os pigmentos vinham do reino animal, como outro Carmim famoso que era extraído de um piolho chamado cochonilha, principalmente na América Latina ou ainda da calcinação de marfim ou ossos de animal para fazer o pigmento Negro Marfim, PBk9, o menos opaco dos negros mas muito permanente. Os pigmentos eram também extraídos de óxidos de diversos metais como do chumbo de onde se fazia o branco ou o vermelho chumbo e o do cobre cujo verdete ou óxido nos dá o famoso PG20, Verdigris, cuja fabricação foi descontinuada no século XIX, embora eu ainda o fabrique, assim como branco chumbo, só por carlice; mas tudo isso é passado.

Com a revolução industrial o homem começou as experiências nos altos-fornos e a juntar diversos metais formando e descobrindo novas ligas que provocavam oxidações, escórias que se misturadas com outros metais, não metais, sais ou ácidos, geravam produtos novos e óxidos coloridos. Temos o caso dos Cádmiolos que surgiram nas siderurgias de zinco onde se descobriu um subproduto batizado por cádmio. Através de Sulfureto de hidrogénio com sais de cádmio, obtém-se assim o Sulfureto de cádmio, amarelo, que vai da tonalidade limão ao amarelo escuro que por sua vez ao ser misturado com enxofre se transformava em cor de laranja, o Laranja de Cádmio PO20. Outros há que são misturados com fosfatos, óxidos, arseniatos etc. que deram origem, através da química, a uma infinita gama de cores quimicamente alteradas. Hoje os pigmentos podem ser orgânico ou inorgânico, naturais ou sintéticos.

Os pigmentos são fáceis de produzir em casa, principalmente os naturais e inorgânicos, aqueles extraídos das terras por já estarem parcialmente moídos e por estarmos rodeados dessa matéria. Moer rocha não é tarefa fácil, no entanto no passado era o que tinham de fazer. Não os invejo.

Para fabricar o Verdigris, PG20, basta colocar uma chapa de cobre num recipiente contendo um pouco de vinagre que não deve estar em contacto com a chapa e esperar até obter verdete, aproximadamente 3 semanas. Esse verdete é raspado e parcialmente moído. Para o branco chumbo o processo é igual, substitui-se a chapa de cobre por uma de chumbo e eis que aparece um óxido branco sobre a chapa passadas algumas semanas, no entanto o processo é mais lento que o verde descrito anteriormente. Também podemos recorrer aos materiais orgânicos como o carvão vegetal que dá um bom pigmento negro Carbono PBk6, opaco e com boa permanência à luz, ou as terras de que falaremos mais adiante. E porque não fazer os próprios Pigmentos Metálicos? Limando ou lixando alumínio, por ter a cor da prata ou latão, por ter a cor do ouro, ou até o cobre; conseguem-se granulados finos desses metais que têm Índice de cor PM1, PM3, PM2 respetivamente, e que ao serem misturados com o óleo servem para pequenos apontamentos metálicos nas pinturas. Eu já o fiz para pintar um brinco dourado num retrato. Resultou! A camada vidrada que o óleo adquire ao oxidar aprisiona a limalha metálica, garantidamente não descolora. Todos esses são passíveis de fazer em casa. Mas, verdadeiros Pigmentos metálicos finamente moídos podem ser encontrados no mercado e podem ser utilizados no fabrico de tintas a óleo, cujo Índice de Cor é PM, Pigment Metal.

Já que falei nos pigmentos metálicos, quero alongar um pouco mais este item para algo novo. Hoje em dia vendem-se tintas a óleo com nomes metálicos. Quem não viu já o *Gold Ochre*, *Deep Gold*, *Golden Green*, comercializado por quase todas as marcas?

Não são propriamente dourados/metalizados, mas são uma remota referência, no entanto algumas marcas, entre elas a Rembrandt, conseguiram cores muito boas de ouro, prata, cobre e bronze. São imitações de metal muito fidedignas sem que contenham pigmentos metálicos propriamente dito. Para tal a Rembrandt utilizou um pigmento Branco Mica PW20 à base de Silicato de Alumínio com reflexos metalizados e um outro branco, o PW15, um Óxido de Estanho com matiz pérola que ajudam no fabrico destas cores quando misturados com Ocre para fazer o dourado, com Vermelho inglês para o cobre e o bronze e com branco e preto para a imitação prata. A mesma marca vende a tinta *Pearl White* cuja composição são os brancos descritos acima, PW20 + PW15 + PW6. A espanhola Titan também tem o *Blanco Perla* cuja composição é PW20 + PW6. Estas tintas são prontas para utilizar tal como saem do tubo; se Vermeer as tivesse tido, tê-la-ia utilizado no quadro *“Rapariga com Brinco de Pérola”*, ou podemos fazer com ela a mistura em estúdio das cores metalizadas, as já referidas para o ouro, a prata e o cobre.

Em jeito de desabafo queria expor o meu ponto de vista. Não vejo que estas cores sejam muito usuais na pintura artística, são mais apropriadas para artesanato ou decoração, no entanto servem para alguns apontamentos especiais, principalmente na pintura Hiper-realista, um ponto, um risco, um reflexo dourado de um anel, do aro dos óculos de sol etc.

Durante toda a história da pintura o homem representou os metais na pintura com as cores convencionais, apenas com jogos de luz e reflexos sem nunca ter de recorrer a estas tintas modernas, hoje não deveria ser diferente, mas ainda bem que a indústria nos oferece novas possibilidades.

## Gamas espectrais

Composição, como vimos noutros artigos já estudados, não são só distribuir formas pelo espaço e enquadrar, compor é também trabalhar cores, ou não se tratasse de pintura, criar contrastes e fazer a obra vibrar. Para tal à que conhecer o círculo Cromático e quais as cores complementares para que se possa criar as chamadas “Notas Dissonantes” (que contrastam fortemente), atribuindo à obra uma carga extra, necessária. Também as composições baseadas nas Gamas Melódicas, espectral com tendência quente ou fria, harmónica simples e harmónica de cinzentos, de cores quente ou cores frias, fazem parte deste estudo. Quanto a isso já lá iremos, primeiro quero falar da nota dissonante.

Este princípio aplica-se na musica onde uma área extensa, se não tiver mudanças de tom, ritmo e alguns momentos dissonantes se torna monótona e perde o interesse. Na pintura passa-se o mesmo, por vezes é necessário um “abanão” na mente do observador, uma nota de cor dissonante ou contrastante para nos fazer despertar e “apimentar” a obra, faze-la vibrar.

Quanto às gamas, estamos a falar de cor, existem várias, a saber:

### Imagens: 30

*Fig. 30: Gama Melódica. É uma pintura realizada a uma só cor acompanhada do Branco e do Preto. Na imagem a obra “A tragédia”, pintado em 1903 por Pablo Picasso.*

### Imagens: 31 e 32

*Fig. 31 e 32: Gama Harmónica: É uma pintura realizada com base numa qualquer cor, acompanhada das 4ª 5ª e 6ª cores à sua direita, no círculo cromático. Na imagem a obra de Van Gogh “Noite Estrelada” pintado em 1889.*

### Imagens: 33 e 34

*Fig. 33 e 34: Gama Harmónica de Cinzentos: São duas cores da mesma gama (quente ou fria) com as suas complementares e às que juntámos Branco e Preto, criando um efeito cinzento, baço e sem brilho. (Cores complementares misturadas entre si, produzem cinzentos). Por cinzentos entenda-se cores apagadas e sem vida. Na imagem a obra de Edgar Degas “Cavalos na linha de partida” pintado em 1866.*

## Imagens: 35

Fig. 35: Gama Harmônica de cores frias: Utilizamos toda a gama de **Cores Frias** do círculo Cromático. Ou seja, todas as cores do lado direito do Círculo cromático. Na imagem a obra de Paul Cézanne "O Lago d'Annecy" pintado em 1896.

## Imagens: 36

Fig. 36: Gama Harmônica de cores quentes: Utilizamos toda a gama de **Cores Quentes** do círculo Cromático. Ou seja, todas as cores do lado esquerdo do Círculo cromático. Na imagem a obra de Paul Gauguin "Mulheres na praia" pintado em 1891.

## Imagens: 37

Fig. 37: Gama espectral com tendência quente ou fria: A mais utilizada na pintura. Utilizamos todas as cores do espectro mas com tendência numa cor que "suja" ou dá tonalidade a todas as outras para que todo o quadro fique harmonioso e em sintonia. Neste exemplo de Camille Pissarro, "Entrada da aldeia de Voisins", de 1872, o amarelo harmoniza o quadro, tornando-o "uno".

## Verde-esmeralda

A meu ver e segundo o meu gosto pessoal o verde mais importante é o velhinho e já desaparecido verde-esmeralda, do francês *Vert Émeraude*.

Este foi o verde dos impressionistas e em especial de Cézanne. Era composto por pigmento extraído do Acetoarsenito de Cobre, um inseticida, logo, um veneno conhecido por verde Paris pelos agricultores, daí ter desaparecido como matéria de onde se extraía pigmento, no entanto algumas marcas repescaram o antigo nome, pela sua fama, para batizarem o moderno substituto Viridian PG18, onde por vezes aparece sob este nome famoso. Um e outro são parecidos, no entanto podemos encontrar em algumas marcas o famoso verde-esmeralda não fabricado com PG18 mas uma imitação chamada Esmeralda ou Emerald Green, o que o torna mais acessível, por exemplo, misturando Verde Ftalo, PG7 + Amarelo Arilamida, PY1 + Branco Zinco, PW4 ou como na marca italiana Maimeri que o imita com PG7 + PB15:3 + PY3 + PW4 enquanto a Rembrandt fá-lo com PG36 + PG109 + PW4, o que se assemelha mais a um verde cobalto que ao antigo Esmeralda. Como se vê, cada marca sua cor. É a liberdade que uma cor que já não exista pode dar.

É discutível o nome que algumas marcas escrevem nos tubos e que podem induzir em erro, elas são simples indicações para os amadores que mesmo assim se podem ver baralhados sempre que mudam de marca de tinta, daí preferir trata-las pelo Índice de Cor, onde não pode haver enganos. Um PG18 é sempre PG18 em todas as marcas, quer lhe chamem Esmeralda ou Viridian ou qualquer outro nome. Sou da opinião que o verdadeiro Viridian PG18 é "polivalente", com ele podemos fazer misturas que abrangem todos os outros verdes conhecidos. Vejamos alguns:

Verde Paolo Veronese IMIT: Viridian, PG18 + Amarelo Cádmio Limão, PY35

Verde Cobalto IMIT: Viridian, PG18 + Branco PW6 + Azul Ftalo, PB15:3

Verde Cromo IMIT: Viridian, PG18 + Ocre PY42 + Amarelo Cádmio, PY35

Terra Verde IMIT: Viridian, PG18 + Terra Siena Natural, PBr7

Verde Cinábrio IMIT : Viridian, PG18 + Ocre, PY42

Tenha um PG18 na sua paleta, o resto virá por si.