

Capítulo 4

Fazendo tintas

Outro dia estava vendo o bonito filme “Moça com brinco de pérola”, em que aparece a bela Scarlett Johansson, no papel da moça, num árduo trabalho de moer pigmentos para fazer as tintas do grande pintor Vermeer, interpretado pelo também grande artista Colin Firth. Cenas como esta, juntando-se outras em que vemos pesadas máquinas com grossos cilindros horizontais por onde os pigmentos são misturados, dão-nos a impressão de que fazer tintas é uma das mais complicadas tarefas.

Não é. Mesmo assim, o senso comum é de que não valeria a pena o trabalho despendido, devido à grande facilidade de tintas disponíveis no mercado. Há aí dois fatores a serem considerados. Primeiro é que essa dificuldade realmente não existe e, segundo, que as tintas à nossa disposição podem não ser tão boas. Isso me motivou, certa época, a fazer algumas (boas) tintas. Atualmente não adoto mais essa prática, mas procuro manter esses conhecimentos atualizados, pois posso lançar mão deles a qualquer momento.

Uma tinta (**para fins artísticos**) nada mais é do que a mistura de pigmento e aglutinante (o agente que vai “colar” o pigmento sobre a superfície). No caso das tintas a óleo, esse aglutinante é geralmente o óleo de linhaça; nas tintas acrílicas, a resina acrílica; nas aquarelas, a goma-arábica; e assim por diante. Nas tintas, o pigmento não reage com o aglutinante. Como disse, este tem apenas o papel de “colar” o pigmento sobre a superfície. É diferente dos corantes, que formam solução. Assim, o que pode acontecer é de alguns pigmentos não serem compatíveis com todos os aglutinantes, isto é, de não ficarem inertes a eles. Para saber se certo pigmento pode ser usado em determinada técnica, basta olhar as cartas dos bons fabricantes de tintas. Se eles usarem, poderemos usar também sem receio (os bons fabricantes têm um corpo técnico muito bom).

Há também o sentimento de que os fabricantes possuem alguns aditivos mágicos que podem dar às suas tintas características especiais quando comparadas com as outras. Realmente, podem existir tais aditivos, mas seus fins não são mágicos nem tão nobres. A parte cara de uma tinta é o pigmento. Geralmente tais aditivos entram não com o intuito de melhorar a sua qualidade, mas de diminuir a quantidade de pigmento e, conseqüentemente, baratear seu preço.

Antes de passar a descrever minha experiência em fazer algumas tintas, gostaria de falar sobre alguns comentários que recebi durante o período em que o artigo correspondente a este capítulo ficou disponível no meu site. Geralmente, as mensagens eram precedidas pela titulação ou formação do remetente, provavelmente com o intuito de dar credibilidade ao que iria ser dito. Algumas foram úteis (pelo que sou muito grato) como, por exemplo, sobre a adição de cera de abelha (voltarei a este ponto no final do capítulo), mas a maioria nem eram procedentes nem mesmo coerentes entre si. Numa delas, fui advertido de que minha tinta, só com óleo de linhaça e pigmento, jamais secaria. Não sei se esse “jamais” era realmente o jamais na acepção da palavra. As amostras que preparei, que serão exibidas mais adiante, já estavam secas e, o que é mais importante, secaram de forma semelhante com as tintas que tenho. Prefiro, nas minhas tintas, seguir a experiência dos bons fabricantes. Mais especificamente, posso citar o slogan da Maimeri, sobre a

constituição das suas tintas da linha profissional: **óleo, pigmento e nada mais!** Após essas observações e, possivelmente, não livre de futuras críticas, passemos às minhas experiências.

1. Fazendo tintas a óleo com o PR112

Não cheguei a fazer um grande número de tintas, mas o suficiente para ter alguma experiência. Vou me restringir ao óleo por ser a técnica que geralmente uso. Pelo que falarei aqui, não será difícil estender o processo para outras técnicas, principalmente a acrílica.

Vou começar pela minha última experiência (a mais bem sucedida), em que foi usando o bonito pigmento vermelho **PR112**. Fiz a mistura com óleo de linhaça sobre uma superfície de vidro (ela é lisa e bastante apropriada) e usando uma simples espátula. Veja, por favor, a Fig. 1 na qual aparece todo o material utilizado. Hoje em dia não há muita dificuldade em misturar os pigmentos, pois já vêm numa fina granulação (algo bem diferente do tempo de Vermer). Há algumas exceções, sobre as quais falarei mais adiante. Acho apenas oportuno fazer uma advertência, que é quanto aos cuidados no seu manuseio. Embora a maioria dos pigmentos atuais não possua nenhuma restrição quanto ao contato com a pele, é bom não haver inalação. Portanto, o seu manuseio deve ser feito sem levantamento de pó. Mesmo assim, para evitar qualquer risco, é conveniente usar uma pequena máscara.



Figura 1: Iniciando uma tinta a óleo com **PR112**.

Na mistura do pigmento com óleo de linhaça, vamos prestando atenção na sua consistência, até chegar ao ponto de que gostamos (o que é bastante pessoal). Caso notemos que ficou muito fluida, adicionamos mais um pouco de pigmento e, assim, vamos ajustando até ficar ao nosso gosto. Por favor, veja a Fig. 2.



Figura 2: Mistura do pigmento com o óleo

A próxima etapa, que considero a mais complicada, e que ainda não consegui fazê-la sem me sujar um pouco (o uso de uma luva pode ser conveniente), é colocar essa mistura dentro do tubo. Faço isso com a própria espátula, mas, antes, recolho o material sobre uma espátula maior (que às vezes a uso também na mistura do pigmento com o óleo quando manuseio uma quantidade maior de pigmento). Isto está mostrado na Fig. 3. Na Fig. 4 vemos a tinta já dentro do tubo.



Figura 3: Mistura recolhida sobre uma espátula maior.



Figura 4: A tinta já está dentro do tubo. Resta fechá-lo.

Vamos agora fechá-lo, usando o pequeno alicate (veja, por favor, a Fig. 5). Dou uma primeira dobra (sempre limpando o excesso de tinta). Depois dou mais outra e, após tudo limpo novamente, coloco o nome da tinta no tubo (o que está na Fig. 6). Para mim, o nome é o código do pigmento.



Figura 5: Primeira etapa do fechamento do tubo.



Figura 6: Tubo fechado e identificado

Na Fig. 7, faço a comparação com uma marca consagrada. Podemos observar que a aparência e a consistência ficaram boas. O que já não aconteceu para o caso que vou relatar a seguir.

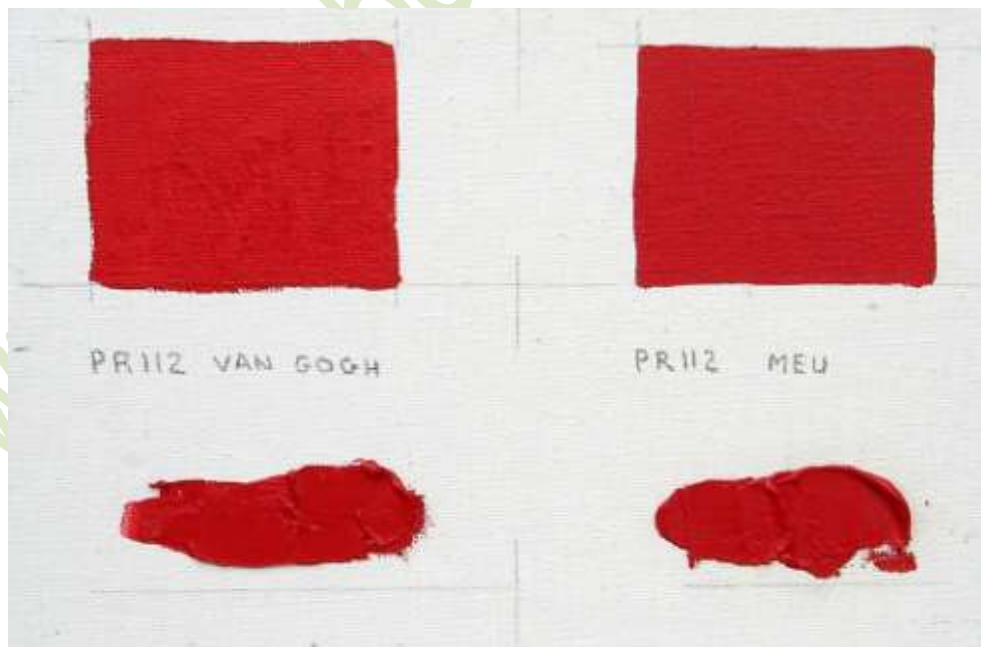


Figura 7: A aparência e a consistência ficaram boas.

2. Outro exemplo – PY83

Como podemos notar na Fig. 7, a consistência da minha tinta, apenas misturada com espátula, nada ficou a dever em relação a uma de fabricação comercial. Isto se deveu, principalmente, à fina granulação do **PR112**. Entretanto, pode acontecer de a granulação de outro pigmento não permitir tal resultado. Este foi o caso do também bonito amarelo **PY83**. A Fig. 8 mostra a comparação entre a tinta que obtive e a da Gamblin. Embora apareçam vestígios da granulação na mistura com o óleo de linhaça (veja, por favor, detalhes na Fig. 9), isso desaparece totalmente quando a tinta é aplicada na tela. Assim, não há problema algum, tecnicamente, para a pintura. Apenas a aparência da tinta na paleta é que pode causar alguma má impressão (comercialmente, este fator teria de ser considerado – a aparência de um produto geralmente precede sua qualidade).



Figura 8: Exemplo com o **PY83**

A diferença de tonalidade entre a tinta que obtive e a da Gamblin (não na tela, pois é quase nenhuma – mas na massa espalhada com a espátula) é devida a presença de carbonato de cálcio (carga) que coloquei na minha tinta (cerca de 15% em relação à quantidade de pigmento). Naquela época, tinha a informação (não procedente) de que haveria um limite na proporção entre óleo e pigmento. A regra era a seguinte, misturavam-se dois volumes iguais de óleo e pigmento. Caso ficasse muito fluido, adicionaria carga até a tinta atingir a consistência desejada. Isto é algo totalmente infundado¹. Mais tarde, vi que há tintas da Maimeri Puro (linha profissional) que contêm 80% de pigmento, ou seja, apenas 20% de óleo são necessários para dar a consistência desejada pelo fabricante. Depois que tive essa informação, minhas tintas passaram a ter sua mesma filosofia, que já mencionei acima, óleo, pigmento e nada mais.

¹ Esta é mais uma prova de que não é bom procedimento ficar seguindo regras sem saber de onde vieram.



Figura 9: Minha tinta (que está na parte superior) ficou um pouco granulada.

3. Verde vessi (*sap green*)

Como mencionei no capítulo 2, o **verde vessi** já foi o nome de um antigo pigmento de natureza orgânica, muito fugitivo e que teve vida curta no meio artístico. Entretanto, a força do nome permaneceu. Como ele não existe mais, os fabricantes ficam livres para usá-lo à vontade. Já consultei as cartas de cores dos mais diversos fabricantes e nunca vi dois usarem os mesmos pigmentos para os seus verdes vessi. Assim, resolvi fazer um para mim também. Usei uma mistura do **PY83**, mostrado acima, com o verde ftalo **PG7**. Devido ao grande poder de tingimento do **PG7**, tive de usar muito pigmento amarelo (a relação foi de uma parte de **PG7** para quatro de **PY83**). Não usei nenhuma carga. O resultado está na Fig. 10, onde faço a comparação com o verde vessi da Rembrandt, que usa uma mistura de **PG7** e **PY110** (que possui uma tonalidade parecida com o **PY83**).

Esta também é uma das primeiras tintas que fiz. Além do vestígio da granulação do **PY83**, notamos que sua consistência não ficou tão cremosa quanto à da Rembrandt. A solução deste problema seria simples, bastaria ter adicionado um pouco mais de óleo de linhaça. Até algum tempo, ainda tinha esse meu verde e o usava com frequência. Gostava muito dele. Atualmente, uso o da Rembrandt, onde a tonalidade do meu é conseguida com o uso de um pouco mais de **PY83** (ou do **PY110**)².

² Cheguei ao verde vessi da Rembrandt procurando nas cartas dos fabricantes qual tinta possuía uma mistura parecida com a minha.

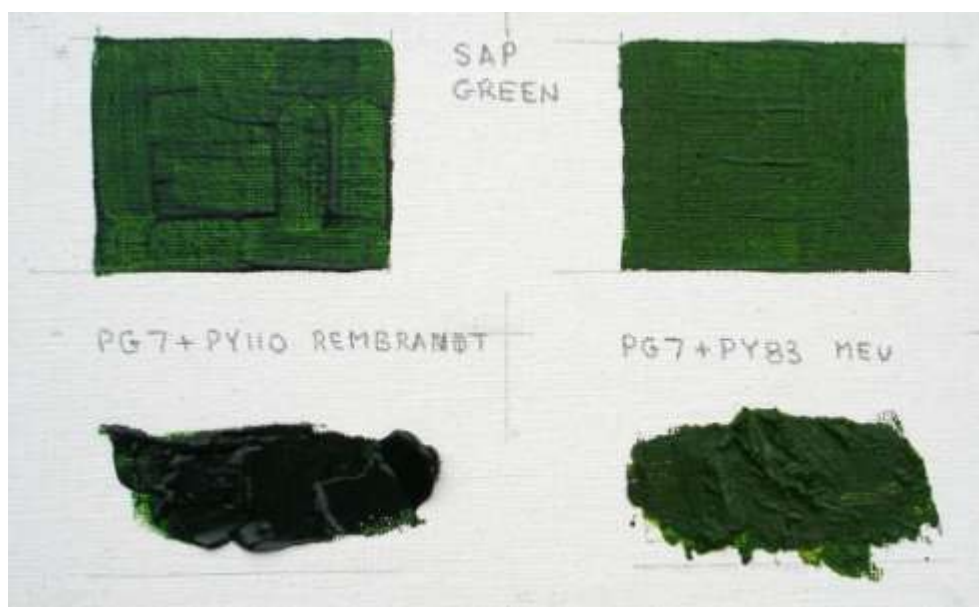


Figura 10: Verdes Vessi

4. Sobre os aditivos

Como mencionei no início, a maneira de se fazer tintas mais baratas é diminuir a quantidade de pigmento. Esta é uma prática antiga, que data da época dos grandes mestres. Nos seus estudos, eles adicionavam, basicamente, carbonato de cálcio para diminuir a quantidade de pigmento (que era, relativamente, muito mais caro do que hoje). Tal prática ainda é adotada por muitos fabricantes, mesmo pelos grandes produtores mundiais. Entretanto, estes possuem duas ou três linhas de tinta. Uma delas é a mais pura (sem aditivos – ou quase), que corresponde à linha profissional. As outras possuem menos pigmento. Alguns fabricantes adotam também a prática de não usarem pigmentos caros em suas linhas secundárias, para não terem de diminuir sua quantidade além do que seria razoável. Está é um bom procedimento, pois, como vimos nos capítulos 1 e 2, nem sempre pigmentos caros são os melhores. É ótimo quando isto acontece, pois poderemos encontrar tintas de muito boa qualidade dentro das linhas de estudo.

Outro aditivo muito difundido, principalmente pelos artistas brasileiros, é a cera de abelha. A informação é de que ela dá uma melhor plasticidade à tinta. Dentre os fabricantes estrangeiros, vi um ou outro mencionando o seu uso. Fico com a impressão de que não seja tão necessário, mas não discordo da possível utilidade. Aqui cabe uma observação. Segundo os Professores Edson Motta e Maria Luiza, cujo livro é citado nas referências, essa quantidade de cera de abelha é geralmente algo no entorno de 1% do aglutinante. Este é um ponto importante, pois a cera de abelha é também um aglutinante, numa técnica conhecida como **encáustica**. Assim, qualquer quantidade muito acima de 1% pode descaracterizar a tinta a óleo. Se for apenas para diminuir a proporção do pigmento, pior ainda.

5. Conclusão

Por tudo que foi exposto, acho que fica claro que fazer tinta não é algo tão complicado. Não foi necessário nenhum equipamento especial. Vimos que uma placa de vidro e uma espátula dão conta da tarefa.

Para terminar, gostaria de mencionar que também tive alguma experiência em fazer o branco. Usei o pigmento **PW6** (dióxido de titânio). Ele aparece em algumas versões e a mais apropriada para tintas tem a terminação rutilo. Acho que um bom procedimento seria adotar a prática de inúmeros fabricantes que é a de misturar certa quantidade do pigmento **PW4** (óxido de zinco). Aqui não é para baratear, pois ambos possuem o mesmo preço. Parece que isso dá uma melhor consistência ao branco (embora retire um pouco da sua opacidade). Não sei exatamente qual seria a proporção. Acredito que com duas ou três tentativas, variando de 10 a 30%, chega-se a um bom resultado.

Referências:

1. **Ralph Mayer**, *The artist's handbook of materials and techniques*, 5ª Edição.
2. **Jorge M.R. Fazenda** (Coordenador), *Tintas e vernizes*, 3ª Edição.
3. **Ray Smith**, *The artist's handbook*.
4. **Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado**, *Iniciação à pintura*.