



A TÉCNICA DE PINTURA ENCÁUSTICA OU SOBRE O PROCESSO DE ESTAR NO PRESENTE

Fernanda Valadares. UFRGS

RESUMO: Um recorte da pintura encáustica dentro da minha pesquisa de mestrado no PPGAV/UFRGS. Através da história da técnica desde as suas origens na Grécia antiga há mais de 2.500 anos e do detalhamento dos procedimentos de feitura, procuro dar ênfase ao processo e valorizar o presente, através da utilização da mente atenta como ferramenta potente para a produção artística, em oposição ao cacoete de viver na constante afobação distraída da vida contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, pintura encáustica, processo.

ABSTRACT: I make a clipping of encaustic painting in research on Masters at PPGAV/UFRGS. Throughout the history of this technique from its origins in ancient Greece over 2,500 years ago and the detailed procedures of execution, I try to emphasize this process and valorize the present time, through the attentive mind as the most potent tool for artistic production, as opposed to the quirk of living in the constant bustle of contemporary life.

Keywords: contemporary art, encaustic painting, process.

A pintura encáustica é uma técnica que se produz a partir de cera, pigmento, calor, gesto e paciência. Da forma como é conhecida hoje, (re)aparece no início do século XX, mas sua história é muito antiga.

Uso pintura encáustica em meu trabalho desde 2007, e do modo como a utilizo ela consiste em uma liga de ceras, animal e vegetal e pigmentos que são aplicadas sobre um suporte e se fundem pela ação do calor. É um processo físico muito simples, arcaico.

Onde? Quando?

A técnica de pintura encáustica de fato é um meio arcaico; sua origem é incerta e as fontes são controversas. Homero descreve a ornamentação de navios na invasão de Tróia¹ que especula-se terem sido pintados com cera. Outras fontes históricas atribuem ao grego Pausias a invenção da técnica no século IV a.C. Ele foi um pintor de grande virtude e detalhamento, famoso por trabalhar rápido, além de

ser responsável pela ideia de se pintar o teto das casas. Entretanto Plínio, o Velho, que viveu próximo ao Vesúvio, no então Império Romano, em seu livro *Naturalis Historiæ*, um amplo tratado sobre conhecimentos gerais escrito para o Imperador Tito e publicado entre os anos 77 e 79, faz muitas alusões a encáustica e credita a Aristides, o Justo² a invenção desse tipo de pintura. Plínio descreve a longa linhagem de pintores gregos que usavam encáustica, inclusive mulheres, e o próprio Pausias, detalhando seus estilos. Nos anos iniciais fazia-se um desenho incisivo com o cestrum, ou ponta seca, sobre uma placa de cera ou marfim, preenchia-se a incisão com mais cera a uma temperatura ligeiramente mais elevada, ou apenas amornada pelo sol, criando-se um desenho plano; e então dava-se polimento. Mais tarde passou a ser usada como revestimento de navios para sua impermeabilização, protegendo as embarcações dos efeitos nocivos do sol, vento e água salgada. Neste caso era aplicada uma larga camada com pincel com a cera ainda quente. Plínio não faz referências ao que se chamou posteriormente de cauterium, a fusão, que consiste na aplicação de calor moderado sobre a superfície pintada para que as partes pintadas permaneçam unidas, mas esta parte do processo é fundamental e certamente foi empregado tanto nas pinturas planas da época, painéis, murais e navios como nas policromias de objetos tridimensionais, utensílios cerâmicos revestidos e esculturas em mármore. Ele também faz menção à cera púnica, um processo que foi redescoberto no século XX³ em que a cera é fervida em água do mar e soda por três vezes consecutivas. Isso a torna pastosa e aumenta seu o ponto de fusão de 60°C para 100°C.

Com a ascensão de Roma a encáustica foi herdada dos gregos, e usada em Pompéia e Herculano como pintura mural⁴, além de ter migrado junto com o resto da cultura grega e romana para o Egito. É deste país que se tem a mais ampla coleção de retratos em encáustica da história antiga: as chamadas múmias de Faiyum. São retratos realistas pintados em encáustica sobre madeira, finos painéis em carvalho ou tília, acoplados a múmia. As pinturas são de um incrível virtuosismo; o rosto é trabalhado em muitas camadas transparentes, que vão dos tons mais escuros para os claros, lhe conferindo vivacidade, enquanto as roupas em geral são pintadas com pinceladas mais grosseiras e opacas. Provavelmente os materiais usados na época são muito semelhantes aos que são usados hoje: cera de abelha, pigmentos, resina, e como ferramentas, pencillium (pincel), cestrum (ferramenta para incisão) e

cauterium, uma espátula que era aquecida em um braseiro, usada para fundir as camadas. Alguns exemplares das múmias com retratos foram descobertos em 1615⁵, mas somente ao longo do século XIX as expedições arqueológicas se intensificaram, e nos legaram os mais de 900 retratos espalhados por museus europeus e americanos, oriundos de diversas necrópoles egípcias. Os retratos naturalistas têm seu apogeu ao longo do século I até o início do século III, quando os hábitos de sepultamento no Egito começam a se transformar.



retrato de mulher (Paris, Museu do Louvre)
encáustica e ouro sobre madeira (cedro)
42X24cm
data: 120–130 (aproximadamente)

A pintura encáustica passa por um período de dormência; alguns historiadores alegam uma crise econômica local, outros apenas entendem que a pintura tem ciclos, como a moda. A técnica volta a aparecer no sudoeste no Egito no mais antigo registro existente do Cristo Pantocrátor, datado do século VI no Monastério de Santa Catarina na Península do Sinai. O monastério foi construído por ordem do Imperador Justiniano I, e consiste em uma miscelânea de interesses espirituais de diferentes culturas e tradições religiosas. A mártir cristã Catarina de

Alexandria teria tido seus restos mortais levados por anjos para esse local em que, de acordo com o velho testamento, Moisés teria recebido de Deus os dez mandamentos e visto a sarça ardente, o que tornou o local igualmente sagrado para cristãos, judeus e muçulmanos. Não há muitos registros de pintura encáustica da época em decorrência da iconoclastia em voga, que provavelmente teria destruído eventuais imagens produzidas. Com o Edito de Milão que dava liberdade ao culto cristão e a transferência do imperador para Constantinopla, os ícones voltaram a ser confeccionados e adorados, não apenas em templos e locais públicos como em residências privadas. As pinturas murais nessa época foram muito aperfeiçoadas, e chegaram a um altíssimo grau de complexidade. Primeiro se usava uma emulsão de cera com betume para impermeabilizar a parede. Depois o desenho era feito, e no final se aplicava como verniz uma outra liga de cera pastosa que incluía óleos, uma espécie de betume e incenso em sua formulação. Até o ano 1.000 a pintura encáustica foi largamente utilizada com diversas variações técnicas de acordo com o suporte – painel de madeira ou os diferentes tipos de parede na pintura mural – para um grande volume de produção de ícones religiosos, mas foi sendo gradativamente preterida pelo afresco, no caso dos murais, pela têmpera e mais tarde pela pintura a óleo nos painéis ou pinturas de cavalete. Ao longo da história a cera foi empregada como coadjuvante em muitas outras técnicas, sobretudo como ingrediente espessante da tinta óleo e como verniz. Alguns historiadores e pesquisadores defendem que a denominação “encáustica” deveria ser usada apenas para os processos de pintura que envolvessem a aplicação de calor direto sobre a superfície pintada, o cauterium, justificando assim sua a denominação: do grego enkaustikos, "aplicar calor".

Durante o longo período de latência da técnica alguns artistas vultosos como Leonardo da Vinci, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus, ou simplesmente Conde de Caylus⁶ e mais tarde Van Gogh e Paul Klee fizeram algumas incursões, mas sempre temporárias ou utilizando a cera como complemento de outras técnicas. Foi o que aconteceu quase dez séculos depois com Diego Rivera, que foi um grande entusiasta da encáustica mas logo a deixou de lado e passou a utilizar somente o afresco em seus murais.

Nos anos 1950, após servir ao exército no Japão durante a Guerra da Coréia, o artista norte-americano Jasper Johns seguiu para Nova Iorque, onde trabalhou

com pintura, gravura e escultura. Cansado de ter que esperar a pintura a óleo secar, Johns preferiu a encáustica, que ele seguiu aperfeiçoando e utilizando por toda a sua vida. Sua técnica era simples: ele usava uma liga de cera de abelha, resina de damar e tinta a óleo, que mais tarde substituiu por pigmento e um pouco de óleo de linhaça. Aplicava poucas camadas; em geral usava a tela em pé, a não ser quando fazia colagens, e usava ferramentas rudimentares, algumas inventadas por ele, outras, descobertas ao longo da sua experiência, como o ferro de passar quimono adquirido por ocasião da sua exposição em Tóquio.

Com o sucesso de alguns artistas, energia elétrica disponível e ferramentas acessíveis, nas últimas décadas este tipo de pintura tem acumulado um crescente número de usuários, aventureiros e fiéis, muitos extremamente dedicados a ampliação das possibilidades técnicas. Sobre a encáustica ainda paira ares de mistério, como se sempre houvesse um pouco mais por descobrir. A seu respeito há inúmeros livros publicados, grupos de entusiastas que trocam receitas do medium, e até congressos tratando de mapear as possibilidades da pintura encáustica. Fala-se de arte contemporânea? Não necessariamente, o foco principal é a técnica per se, que parece provocar um fascínio matérico e manipulativo. Uma sedução.

A mim não interessa me deixar seduzir por uma técnica, mas experienciar um processo que envolve fogo e matéria, resulta em uma imagem e acontece em partes do mundo há cerca de 2.500 anos. Experimentar possibilidades, dificuldades, desafios e prazeres sensoriais na criação de uma alegoria que espelha este processo e o que o circunda, processo a que chamamos vida.

Como?

A pintura encáustica, como foi dito anteriormente, consiste em pintar com uma tinta preparada com cera ainda quente sobre um suporte, seguida pela fusão da camada pintada com a anterior através da aplicação de calor.

O Suporte:

O compensado naval de 6mm é o suporte que geralmente uso em grandes formatos. A chapa tem até 160X250cm, é leve, de superfície lisa e levemente porosa, o que possibilita a aderência da cera e um bom manuseio. Tem boa tolerância às temperaturas elevadas e gestos incisivos.

Outros suportes que já usei e funcionam são: vidro, gesso acartonado, tábuas, MDF 18mm em formatos até 1m2. O papel deve ser usado com cautela; uso com frequência, mas em geral com encáustica fria, ou no máximo fundindo com ferro de passar ou aquecedor de ambiente. A camada tem que ser fina ou pode trincar com o movimento do papel. A pintura em tecido (não montado) resiste um pouco mais ao calor, mas a camada deve ser igualmente fina.

A tela esticada não é o meio ideal, pode ser usada se for preparada com gesso, e aplicada uma camada muito fina de cera. A aplicação de calor também tem que ser moderada. Não deve-se aplicar sobre fundo acrílico, pois oferece pouca aderência e a camada pode se soltar. O MDF 4mm: não funciona em grandes formatos. Não resiste ao calor, ao solvente e a uma gestualidade mais bruta. A superfície é muito lisa, a cera não adere tão bem.



cera de abelha clarificada, resina de damar, cera de carnaúba, cera de candelila e microcristalina

O medium⁷

Pode-se usar cera de abelha bruta, cera de abelha clarificada (processada por H₂O₂), resina de damar, cera de carnaúba, cera de candelila ou cera microcristalina, aliando-se as características de cada um dos componentes. A cera clarificada e microcristalina têm boa transparência e ponto de fusão baixo. Carnaúba e candelila são mais amareladas e ao secar, podem tornar o meio quebradiço, mas na composição elevam o ponto de fusão e a resistência da peça.

O medium básico que utilizo é preparado segundo a seguinte receita:

- 8 partes de cera de abelha bruta (ponto de fusão 62°C);
- 1 parte de resina de damar (ponto de fusão 84°C);
- 1 parte de cera de carnaúba flocada (ponto de fusão 85°C).

Derreter as três ceras separadamente e misturá-las liquefeitas. Colocar em moldes⁸ e depois de arrefecidas, desenformar e deixar sob a luminosidade do sol e lua para clarificar naturalmente⁹.

Também faço variações, substituindo a cera bruta por clarificada (por peróxido de hidrogênio) para obter camadas mais transparentes e sem a tonalidade amarelada, cera clarificada com microcristalina para maior transparência ainda, ou cera microcristalina pura, ou carnaúba pura, para criar superfícies acidentadas, irregulares em decorrência da diferença do ponto de fusão.

Quando o suporte usado é o compensado naval, preparo o fundo com duas a três camadas bem finas (65^o-68^oC) da própria cera despigmentada, aplicada com um pincel largo e em seguida faço a fusão as camadas com o maçarico para a madeira absorver a cera.

Para a obtenção da tinta propriamente dita, em pequenos recipientes metálicos sobre uma chapa quente mistura-se o pigmento ao medium derretido. A transparência e densidade da tinta dependem da temperatura, quantidade de pigmento utilizado e do tipo de pigmento; eu uso três tipos de pigmentos brancos, óxido de zinco, dióxido de titânio e branco de litopônio (sulfeto de zinco associado a sulfato de bário). O dióxido de titânio é bastante opaco e com grande potência tintorial, uma pequena quantidade na cera pode deixá-la opaca, pesada, antes mesmo de deixá-la branca. O óxido de zinco, por outro lado, é um pigmento bem transparente e de pouca cobertura, com uma tendência a absorver os tons acinzentados da cera; suas propriedades químicas elevam o ponto de fusão do meio, sendo uma boa tinta para obtenção de efeitos acidentados na superfície. O lithopone é um pigmento transparente e versátil, não interfere no ponto de fusão e possibilita níveis diferentes de transparência com a tonalidade branca; é bastante comum na França, mas até o momento esta composição não é comercializada no Brasil.

A aplicação da cera é determinante para a textura da superfície. Temperaturas mais baixas e pinceladas rápidas e repetidas criam texturas. A direção da pincelada define o tipo de textura. Para uma superfície lisa é necessário aplicar a cera bem quente (65^o-68^oC) com um movimento de pincel longo e lento,

portanto, para cada pincelada deve-se fazer uma nova imersão do pincel na tinta quente.

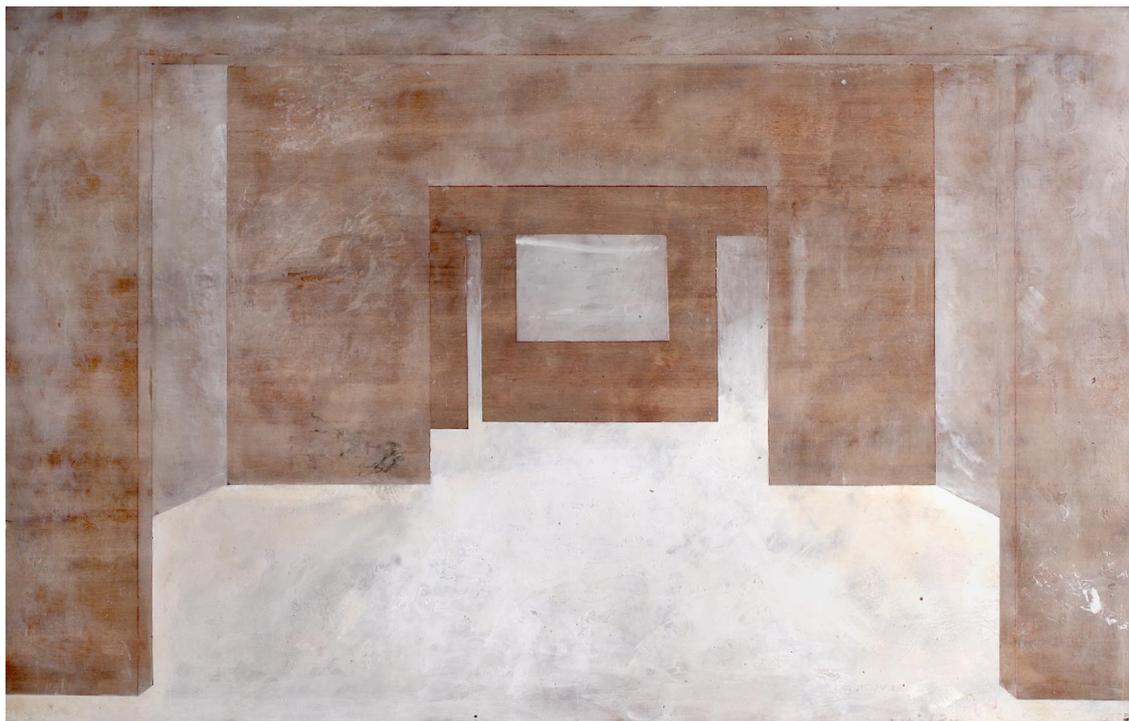
O passo seguinte é o cauterium, ou fusão através do aquecimento da camada aplicada. Eu uso vários métodos diferentes; do mais contundente - maçarico com gás GLP - às delicadas espátulas, cada um resultando em um tipo diferente de efeito. De modo geral pode-se usar soprador elétrico e os diferentes tipos de maçaricos para o derretimento uniforme, ferros de passar para nivelamento, aquecedores de ambiente com resistência para a manutenção da pincelada ou ferros de solda ou espátulas térmicas para modelagem. E o sol em um dia de verão.

Outro método herdado dos antigos que eu utilizo é a pasta de cera, que consiste em adicionar 50% de teribintina ao meio de cera líquido. Ressalto que este método não é o ideal em termos de saúde, pois o calor da cera volatiliza a terebintina, gerando gases nocivos. Idealmente deve-se fazer a mistura em local arejado, colocar os ingredientes em um vidro e logo tampá-lo. Depois de resfriado os gases voltam a se estabilizar e deixam o meio pastoso, por esse motivo ele deve ser aplicado a frio. Eu o aplico diretamente com as mãos, protegendo-as com luvas de látex. Há relatos de que a pasta de cera torna o trabalho mais frágil, mas o processo é semelhante ao utilizado nos murais em Herculano, e posso declarar que desde o início das minhas pesquisas em 2007 não notei problemas de resistência em decorrência desse método.

A técnica é, portanto, por um lado exigente, por outro flexível e tolerante, pois em qualquer momento da pintura, com uma simples aplicação de calor, pode-se retirar a porção insatisfatória de cera e recomeçar o processo. Mas é preciso centramento, atenção; são muitos elementos quentes e que respondem diferentemente a cada temperatura e gesto. Necessariamente é preciso tempo. Tempo para preparar o meio, o suporte, para cada pincelada, para as fusões.

Por quê?

“Dominamos a matéria, manipulamos as leis físicas, acumulamos o poder e o dinheiro, aperfeiçoamos a racionalidade, e, todavia, o caminho que escolhemos parece conduzir diretamente ao caos.” (MATTOSO, 2012, p.19)



Fernanda Valadares
#110804 (emptying G. Crewdson)
encáustica sobre compensado naval
160X250cm
2011

Por que trabalhar com um processo que gasta tanto tempo? Hoje fala-se em ganhar tempo. Executar as coisas rapidamente, para executar outras coisas rapidamente, talvez visando a execução de outras coisas. Rapidamente. Coletivamente vivemos a síndrome do Coelho da Alice, sempre atrasados para sabe-se-lá-o quê.

A vida é o processo. Não se pode recortar um tempo, separar o trabalho do resto da existência. O tempo e a atenção dedicados a um trabalho são o próprio trabalho. Trabalhar com encáustica não é sobre representar pictoricamente o tempo, é materializá-lo. A evidência da passagem do tempo está no ato de fazer. Como procedimento, esse processo é em si a prática de desaceleração, relutância a velocidade desatenta do mundo contemporâneo e lembrança da inevitável finitude de tudo o que teve início.

Por que olhar para uma história arcaica? Desenterrar o passado para, eventualmente, ter a liberdade de simplesmente estar plenamente no presente. Hoje em nosso tempo sem tempo, não cabe nem mesmo a memória da história.

No passado a encáustica esteve ligada a sublimidade; foi usada para a criação de símbolos potentes e como ferramenta litúrgica no politeísmo no Egito e no cristianismo durante o Império Bizantino. Proponho para que hoje se siga a linhagem, explicitando nossas religiões contemporâneas, o culto ao imediatismo, ao consumismo, ao capitalismo e sobretudo ao egoísmo: o imenso vazio de sentido.

NOTAS

¹ Homero viveu em torno do séc VIII c.C. e a Guerra de Tróia teria sido mais de dois séculos antes.

² Aristides viveu em Atenas (530 a.C.-468a.C.) e é citado por Heródoto como “o melhor e mais honrado ateniense”.

³ A cera púnica foi redescoberta e patenteada pelo pintor e filósofo alemão Fritz Faiss (1905-1981), um estudante de Paul Klee e Wassily Kandinsky na Bauhaus.

⁴ Há controvérsia a respeito do uso da encáustica como pintura mural em Pompéia. Alguns historiadores acreditam que a técnica foi muito utilizada, mas com a erupção do Vesúvio e as altas temperaturas a que a cidade foi submetida, os vestígios de cera teriam se volatilizado.

⁵ O explorador italiano Pietro della Valle descobriu as primeiras múmias em Saqqara-Memphis e as transportou para Dresden na Alemanha.

⁶ Conde de Caylus (França, 1692-1765) era antiquário, arqueólogo, homem das letras. Em 1760 publicou *Encáustica: ou o método do Conde de Caylus para pintar a maneira dos antigos, que trouxe a luz a técnica que estivera esquecida*.

⁷ Medium: componente líquido de uma tinta no qual o pigmento está suspenso. Mayer, 1996, p. 708.

⁸ Forminhas de silicone para cupcakes são muito boas para essa finalidade.

⁹ O processo de clarificação natural pode levar alguns meses.

REFERÊNCIAS

AUBERT, Marie-France e CORTOPASSI, Roberta. *Portraits de l'Egypte Romaine*. Paris: Musée du Louvre et Réunion des musées nationaux, 1998.

FOARD, Sheyla Wood e RIVERA, Diego. *Diego Rivera. The Great Spanic Heritage Series*. New York: Infobase Publishing, 2009.

GEOFFREY-SCHNEITER, Berenice. *Fayum, Memoirs Series*. New York: Assouline, 2005.

HERODOTUS. *Herodotus: Histories, Book 8. Cambridge Greek and Latin Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

LANCHNER, Carolyn e JOHNS, Jasper. Jasper Johns. MoMA Artist Series. New York: The Museum of Modern Art, 2009.

MANGO, Cyril. The Art of the Byzantine Empire: 312-1453. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

MATTERA, Joanne. The Art of Encaustic Painting: contemporary expression in the ancient medium of pigmented wax. New York: Watson-Guitt Publications, 2001.

MATTOSO, José. Levantar o Céu. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.

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

MC GRADY, Jason e THOMAS, Donna. A Studio Guide to Creating Encaustic Art. Indiana: XLibris Corporation, 2008.

MÜNTZ, Jean-Henry e CAYLUS, Anne Claude Philippe. Encaustic: or, Count Caylus's method of painting in the manner of the ancients. Printed for the Author, 1760. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=aupZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> acesso em 26 jul. 2013.

ORTON, Fred. Figuring Jasper Johns. London: Reaktion Books, 1994.

PLINY (The Elder). The Natural History of Pliny. Volume 6. Boston: H. G. Bonn Publisher, 1857. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=9zwZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> acesso em 26 jul. 2013.

TAYLOR, William Benjamin Sarsfiels Taylor. A Manual of Fresco and Encaustic Painting. London: Chapman & Hall, 1843. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=-K1AAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> acesso em 26 jul. 2013.

WOMACK, Linda Roertson e WOMACK, William. Embracing Encaustic: Learning to Paint with Beeswax. Oregon: Hive Publications, 2008.

ZOVARO, Radamés. Cera de Abelha: Beneficiamento, Produção e Utilização. São Paulo: Edição do Autor, 2007.

Fernanda Valadares de Sampaio Bastos

Mestranda pelo PPGAV/UFRGS, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sandra Rey. Tem bacharelado e licenciatura em artes plásticas pela Faculdade Santa Marcelina. Desenvolve sua pesquisa em pintura encáustica desde 2007. Em 2012 teve a sua primeira exposição individual no Goethe Institut através do XIII Concurso de Artes Plásticas Goethe Institut Porto Alegre .