

**MANUAL PRÁTICO  
DO PREPARO DE  
SUPORTES TRADICIONAIS  
COM BASE OLEOSA PARA  
PINTURA A ÓLEO**



**Felipe da Silva Corrêa  
Carolina Cerqueira Corrêa**

# MANUAL PRÁTICO

Do preparo de suportes tradicionais  
com base oleosa para pintura a óleo

*Felipe da Silva Corrêa*

Ilustrações de *Carolina Cerqueira Corrêa*

Universidade Federal de Juiz de Fora

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Corrêa, Felipe da Silva

Manual prático [livro eletrônico] : do preparo de suportes tradicionais com base oleosa para pintura a óleo / Felipe da Silva Corrêa. -- 1. ed. -- Juiz de Fora, MG : Ed. do Autor, 2025.

PDF

Bibliografia

ISBN 978-65-01-73202-2

1. Artes 2. Artes - Estudo e ensino 3. Artistas  
4. Pintura 5. Pintura - Técnica I. Título.

25-306976.0

CDD-759

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Pintura : Arte 759

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

# Sumário

Introdução	4
I. Princípios da criação de uma pintura estável	5
II. A selagem do suporte	10
III. Instruções para o esticamento da tela	23
IV. Instruções para a selagem com cola animal	32
V. Instruções para a preparação oleosa	41
A tela pronta	57
Bibliografia	58

## *Introdução*

Este pequeno manual se pretende útil ao artista e ao estudante que deseje aprender a preparar as próprias telas utilizando métodos tradicionais ainda praticados nos dias de hoje. Os conselhos que ele contém são fruto da prática pictorial do próprio autor.

A intenção aqui não é olhar com preciosismo para as técnicas do passado, mas entender as possibilidades e a aplicabilidade do preparo de suportes para além das telas compradas em papelaria. Por isso, não buscamos através deste manual reconstituir técnicas específicas de um artista ou período do passado. O que buscamos é dar ao leitor a possibilidade de ter autonomia no preparo de seus próprios suportes de pintura, para que todo o processo possa ser feito de forma consciente, desde a tela em branco. A forma como essa técnica é aqui apresentada segue, portanto, as necessidades e possibilidades da atualidade.

Por que esse manual ensina preparação oleosa e selagem com cola animal? A preparação oleosa tem grandes vantagens práticas que alteram o curso de uma pintura. A cola animal, por outro lado, é o único método de selagem que requer um aprendizado mais detalhado, mas é também o mais barato.

# I. Princípios da criação de uma pintura estável

A pintura a óleo que se quer estável e duradoura deve ser feita segundo alguns princípios. O mais importante para guiar essas diretrizes é o entendimento de que a pintura a óleo se constitui de várias camadas que secam por oxidação.

A tinta é feita essencialmente de um pigmento (a cor) e de um veículo (óleos secantes), contendo às vezes também uma carga inerte que aumenta seu corpo e muda suas propriedades (por exemplo, carbonato de cálcio ou sílica). A proporção de óleo para pigmento e cargas inertes é o que torna a pintura mais oleosa ou mais magra.

Esses óleos (de linhaça, cártamo etc.) secam por oxidação e não por evaporação.<sup>1</sup> Ao secar, eles se tornam polímeros resistentes e flexíveis que solidificam os pigmentos na camada pictórica. Isso implica em dois princípios a se respeitar. Um deles é que o tempo de secagem dos materiais entre uma camada e outra deve ser observado, para que **a camada superior nunca seque antes da camada inferior**. O outro é que **as camadas de cima devem ser mais flexíveis que as camadas de baixo**.

---

<sup>1</sup> Não adianta tentar secar a tela ao secador de cabelos!

É por isso que se fala, em pintura, em uma **regra do oleoso sobre o magro**. Isso é dizer que, a cada camada subsequente, o conteúdo de óleo deve ser sempre igual ou maior do que na camada anterior e nunca menor. Se essa regra não é respeitada, as camadas de baixo ficam presas e sem contato com o ar sob uma crosta seca – ou seja, sem ar, elas não oxidam e logo nunca secam adequadamente. Da mesma maneira, a parte de baixo sendo mais flexível, a crosta que se forma na superfície é quebradiça em comparação com o movimento que continua a acontecer na secagem embaixo. O resultado disso é que a pintura racha.

Por esses mesmos motivos é que se pode pintar a **óleo sobre tinta acrílica, têmpera ou nanquim**, por exemplo, mas **nunca o contrário**. Essas tintas são totalmente magras, porque não contém óleo. E pelos mesmos motivos também, mesmo quando se pinta exclusivamente com óleos, os pigmentos devem ser ordenados de acordo com o seu tempo de secagem.

As diferentes camadas de uma pintura a óleo estável se estruturam então na seguinte ordem:

#### *I. Suporte*

O suporte da pintura é o material sobre o qual se pinta. A durabilidade da pintura é influenciada pela sua qualidade e pela sua rigidez – suportes rígidos tendendo menos aos

craquelamentos. Neste manual, trataremos sobretudo das telas feitas de tecidos natural (linho, algodão e juta), que são o suporte mais comum da pintura.

#### *2. Selante*

A selagem da pintura, que abordaremos mais adiante, serve para isolar o suporte da tinta a óleo. Diferentes métodos têm diferentes usos, vantagens e desvantagens. Ele é sempre “magro” em relação às tintas a óleo.

#### *3. Preparação*

Esta é a base que cobre a superfície do suporte, que é sempre mais magra do que a pintura. A depender do tipo de suporte, ela pode ser feita, entre outros métodos, de gesso genuíno feito de cola animal, gesso acrílico ou uma preparação a óleo, que é o objetivo deste manual. É desejável, a depender da técnica, que essa camada de preparação seja um pouco absorvente, de forma a acelerar a secagem das camadas iniciais da pintura. Se o suporte estiver selado, essa camada, que serve sobretudo para nivelar a superfície, é opcional.

#### *4. Tons terrosos, grisalha ou esboço*

Os tons terrosos e outras tintas de secagem rápida devem ser feitos nas primeiras camadas da pintura, em camadas finas que secarão mais rápido que as camadas superiores. Isso vale

também para a grisalha (quando feita), que idealmente deve ser feita em camadas finas e que, nos dias de hoje, beneficia do uso de pigmentos terrosos com propriedades secantes, como a terra de sombra queimada, bem como do uso de cargas inertes absorventes na preparação a óleo. A razão para isso é que, ao contrário do branco de chumbo tóxico usado pelos artistas do passado, os brancos de nossos dias têm a secagem muito lenta.

#### *5. Veladuras e tintas de secagem lenta*

As veladuras, quando empregadas, devem ser finas e estar em camadas acima das de secagem rápida. Oleosas, elas secam mais devagar e são mais flexíveis. As tintas devem ser sempre ordenadas pelo tempo de secagem e é por isso que, grosso modo, se ordenam as veladuras em amarelos seguidos de vermelhos, azuis, violetas e, por último, pretos – mas essa ordem muda de acordo com as especificidades de cada pigmento.

#### *6. Detalhes e empastamentos*

Os detalhes, por serem muito oleosos, e os empastamentos, por serem camadas grossas e de secagem lenta, devem ser feitos por último. Empastamentos muito espessos aumentam consideravelmente o tempo de cura da pintura.

## *7. Verniz*

O verniz protege a pintura da luz e da sujeira. Por privar a camada pictórica de contato com o ar, deve ser aplicado após a cura total da pintura, cerca de um ano depois. Há alternativas de vernizes para retoque no mercado que servem como uma proteção temporária que não atrapalha a cura da pintura.

## II. A selagem do suporte

O suporte da pintura a óleo, seja ele uma tela de tecido, uma folha de papel ou um painel de madeira ou de MDF, deve ser selado antes de receber a camada pictórica ou a preparação. Ao se selarem as telas ou folhas de papel, protege-se assim o material da acidez do óleo, destrutiva a longo prazo, e cria-se uma superfície à qual a tinta adere facilmente sem que o veículo seja sugado pelas fibras. Nos painéis, além dessa função, é sobretudo a camada pictórica que é protegida pela selagem, que serve para evitar que os taninos presentes na madeira escureçam as cores. Caso o suporte seja um painel de MDF, a selagem impede ainda que ele perca sua integridade e forma no contato com a umidade do ar.

Telas vendidas prontas em papelarias e lojas de materiais artísticos dispensam a selagem, mas naquelas fabricadas pelo próprio artista ou em quase todo material customizado como suporte, ela é uma precaução essencial para a durabilidade da pintura a óleo. Exceção a essa regra é a utilização de suportes metálicos, como a pintura a óleo sobre cobre praticada pelos holandeses do século XVII. No caso das telas, é recomendado ainda que o artista execute a selagem em um tecido previamente esticado sobre um chassi.

Diferentes materiais podem ser usados para a selagem, com suas vantagens e desvantagens segundo o suporte sobre o qual são empregados. A depender do material utilizado, a aplicação de uma preparação oleosa ou acrílica é opcional, podendo o artista trabalhar diretamente sobre o suporte selado. Abaixo estão descritas algumas dessas particularidades.

### *As colas de pele de coelho e outros animais*

**Reversível:** Sim. **Corrói o suporte:** Não.

**Firmeza:** Normalmente excelente, mas variável.

**Suscetibilidade ao clima:** Alta.

**Suportes recomendados:** Tecidos naturais, madeira e papel.

**Suportes a evitar:** MDF e similares, plástico, lona, tecidos sintéticos, metais, plásticos e superfícies lisas, papéis frágeis ou de baixa gramatura.

**Custo-benefício:** Bom, a depender do tipo.

A cola de pele de coelho é o material historicamente utilizado na selagem de suportes de pintura desde antes da invenção das telas de linho ou da pintura a óleo. Em painéis e esculturas de madeira sobretudo, ela era tradicionalmente misturada a certa quantidade de pó de giz (carbonato de cálcio) e aplicada em uma sucessão de camadas, criando uma superfície lisa e absorvente chamada *gesso*, ideal como base para a pintura a têmpera ou óleo. Esse gesso elaborado com cola e carbonato de cálcio, por ser quebradiço, não é

apropriado para telas de pintura, que não são suficientemente rígidas. Por esse motivo, na pintura a óleo sobre tela a partir do século XVII, a cola animal passou a ser utilizada exclusivamente para a selagem do tecido, após a qual se aplicava uma preparação oleosa, mais flexível. Ainda hoje ela é utilizada para este fim por artistas e principalmente por restauradores, embora seja muito menos comum em telas vendidas prontas, principalmente no mercado nacional.

Essas colas, feitas de colágeno animal, são comercializadas em grânulos ou blocos secos que devem ser preparados pelo artista. No mercado, dois tipos delas são vendidos normalmente pelos nomes de cola de pele de coelho e cola animal extraforte. Enquanto a primeira pode ser realmente feita do colágeno de coelhos a depender da marca, ambas são normalmente subprodutos da indústria da carne. Sua aplicação em camadas sucessivas requer a hidratação dos grânulos e o seu cozimento a banho-maria, em um processo cujo passo-a-passo está descrito neste manual. O resultado é uma tela geralmente firme em boas condições climáticas e adequada para a pintura a óleo com ou sem uma camada oleosa. Essa tela será, todavia, suscetível às mudanças de temperatura e de umidade, pois a cola animal é um material altamente higroscópico e que derrete a 70ºC.

São principalmente essas propriedades que constituem tanto as vantagens quanto as desvantagens desse método de selagem.

No que concerne o uso e o preparo do suporte pelo artista, a elasticidade e capacidade de retração da cola animal fazem com que a tela seja normalmente muito mais firme que aquelas preparadas de outra forma, sobretudo quando o tecido utilizado é mais pesado e foi esticado adequadamente. Isso significa que a tela não precisa ser esticada novamente após a selagem e que é mais favorável à aplicação da preparação oleosa e à elaboração de pinturas detalhadas. Apesar dessas vantagens, não se pode negar que o preparo da cola é trabalhoso e exige planejamento prévio. Igualmente não se pode negar que muito da rigidez dessas telas se perde em dias extremamente chuvosos e úmidos.

As telas assim preparadas são reversíveis porque, uma vez aplicada, a cola de pele animal não perde suas propriedades higroscópicas e tampouco sua suscetibilidade às temperaturas. Isso dá ao artista, por exemplo, a possibilidade de reparar uma de suas telas que tenha sido accidentalmente amassada usando brevemente uma fonte moderada de calor, como uma janela ao sol ou um secador de cabelos fraco a

certa distância.<sup>2</sup> Historicamente, telas assim seladas podiam também ser transportadas enroladas e abertas perto de uma lareira,<sup>3</sup> bem como podiam ser coladas em painéis de madeira (*maroufage*), como a famosa decoração de Charles Le Brun para a Galeria dos Espelhos em Versalhes. Ao restaurador, ela permite facilmente o reentelamento de pinturas cujo tecido tenha apodrecido, o que inclusive é uma prática muito antiga, adotada por exemplo pela restauradora Marie-Jacob Godefroid durante o século XVIII.<sup>4</sup> Nenhum outro material de selagem é reversível como as colas animais.

A reversibilidade da cola de pele animal, embora permita esses reparos mesmo séculos depois, tem também algumas implicações negativas na durabilidade de uma

---

<sup>2</sup> Este procedimento, que pode ser empregado pelo artista em suas próprias telas, não é recomendado para restauro de obras históricas, reservado à prática dos restauradores e para o qual existem ferramentas apropriadas.

<sup>3</sup> Um caso desses é mencionado em documentos da corte espanhola no século XVIII, quando um retrato da primogênita de Luís XV, da França, foi enviado para o seu noivo, dom Felipe. SIMAL LÓPEZ, Mercedes. “Esperando a “Madama infante” Preparativos, regalos y un nuevo cuarto en el Buen Retiro y en Aranjuez para el infante don Felipe y Luisa Isabel de Borbón”. In: MARTÍNEZ MILLÁN, José; CAMARERO BULLÓN, Concepción; LUZZI TRAFICANTE, Marcelo (Coords.). *La Corte de los Borbones. Volumen III: crisis del modelo cortesano*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2013. p. 893-909.

<sup>4</sup> ETIENNE, Noémie. La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIIe siècle. In: FEND, Mechthild; HYDE, Melissa; LAFONT, Anne (org.). *Plumes et Pinceaux: Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Essais*. Paris: Publications de l’Institut national d’histoire de l’art, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.inha.4065>. Acesso em: 1 out. 2025.

pintura. Ela é reversível justamente por estar tão suscetível ao clima, de forma que as variações na temperatura e na umidade fazem com que a tela esteja sempre sujeita a retrair ou amolecer. Essa constante variação na rigidez das telas é uma das principais causas do craquelado de pinturas antigas, cuja camada pictórica não é mais tão flexível. Da mesma forma, o contato com a água pode destruir uma tela assim selada.

Outrora a forma corrente de selar os suportes de pintura, o uso da cola animal hoje em dia foi largamente substituído pelas bases acrílicas. Embora ambos os materiais forneçam uma selagem que não corrói o tecido, a cola animal é mais propensa a contaminações por fungos e bactérias e a causar craquelados ou perdas de camada pictórica ao longo prazo. Ela também não aceita pintura acrílica e nem é tão fácil de se preparar. Em contrapartida, ela oferece uma superfície de pintura muito melhor, por um custo que pode ser mais baixo a depender do tipo, já que ela rende muito mais.

### *As bases acrílicas transparentes*

**Reversível:** Não. **Corrói o suporte:** Não.

**Firmeza:** Razoável, mas constante.

**Suscetibilidade ao clima:** Baixa.

**Suportes recomendados:** Tecido, madeira, MDF, papel rígido, papelão, plástico e painéis de alumínio com lixamento prévio &c.

**Suportes a evitar:** Plástico ou metal muito lisos, superfícies oleosas, tecidos que já tenham sido selados com cola animal, papéis frágeis ou de baixa gramatura.

**Custo-benefício:** Razoável, em vista da quantidade necessária.

O grande substituto da cola animal para a selagem de suportes de pintura nos dias de hoje são os polímeros acrílicos, que aceitam tanto a pintura a óleo quanto a pintura acrílica. Eles são comercializados puros, sob a forma de bases acrílicas transparentes, ou misturados com uma carga inerte e vendidas com o nome de “gesso” acrílico. As bases transparentes são, nesse sentido, as que mais se assemelham às colas de origem animal, por se prestarem exclusivamente à selagem do suporte e não criarem uma base opaca para a pintura. Como as colas, elas permitem a preparação oleosa após a selagem ou a realização imediata da pintura com o suporte ainda visível. Mais versáteis, todavia, elas aderem a muitos tipos de suporte.

Como alternativa às colas de origem animal, essas bases acrílicas têm inegáveis vantagens práticas e uma melhor capacidade de conservação, mas também apresentam pontos negativos.

A principal dessas vantagens práticas é que ela não é um método de preparo tão trabalhoso, já que não requer a hidratação e o cozimento necessários aos grânulos de cola. Basta aplicá-la em sucessivas camadas, diluídas ou não, respeitando-se entre elas o tempo de secagem recomendado pelo fabricante. Apesar disso, a tela resultante não é nunca

tão firme quanto aquela que se produz com a cola animal e, por consequência, precisa normalmente ser esticada uma segunda vez para um uso satisfatório. Nesse caso, recomenda-se que as laterais da tela não sejam seladas antes do segundo esticamento, para evitar que grudem ao chassi.

A outra grande vantagem prática dessas bases acrílicas e que não tem contrapartida negativa é sua versatilidade: ela não é exclusiva da pintura a óleo, mas serve também à pintura acrílica ou de técnica mista, **contanto que as camadas oleosas sejam sempre aplicadas acima das camadas acrílicas e nunca o contrário.**

Diversamente dos métodos históricos tradicionais, a selagem acrílica não é facilmente reversível. As implicações disso podem ser muito positivas: menos suscetível às variações de temperatura e umidade, a tela é sempre a mesma qualquer que seja a estação do ano e, sem sua constante expansão e retração, a pintura tem menos chances de rachar a longo prazo. Por outro lado, sua irreversibilidade torna mais difíceis os reparos, principalmente aqueles que poderiam ser efetuados pelo próprio artista.

Apesar disso, este é o método de selagem mais recomendado para a durabilidade de uma pintura, por ter menor potencial de causar problemas a longo prazo. Ele também aceita perfeitamente a preparação de uma base oleosa tradicional – por assim dizer, unindo-se o melhor de dois mundos.

## *O “gesso” acrílico*

**Reversível:** Não. **Corrói o suporte:** Normalmente não.

**Firmeza:** Razoável a ruim, mas constante.

**Suscetibilidade ao clima:** Baixa.

**Suportes recomendados:** Tecido, MDF, madeira, papel rígido, papelão, plástico e painéis de alumínio com lixamento prévio &c.

**Suportes a evitar:** Plástico ou metal muito lisos, superfícies oleosas, tecidos que já tenham sido selados com cola animal, papel.

**Custo-benefício:** Razoável, em vista da quantidade necessária.

Os produtos comercializados como “gesso acrílico” são, na verdade, polímeros acrílicos misturados com uma carga inerte (normalmente carbonato de cálcio) e que tem a mesma função da base acrílica transparente. A particularidade desse material, que o torna muito prático, é que ele combina a selagem e a criação da base da pintura em um só produto. Sua aplicação habitual em três camadas protege o suporte e forma uma superfície opaca e absorvente para a pintura. Por essa razão, o gesso acrílico é normalmente utilizado na produção em massa das telas vendidas prontas em papelarias e lojas de materiais artísticos, com qualidade muito variável.

A tela resultante do uso desse material tem algumas características que podem ser negativas para a pintura a óleo, de acordo com a intenção do artista. Se usado em muitas

camadas para se obter uma superfície mais lisa, o gesso acrílico deixaria a tela excessivamente mole e excessivamente absorvente, de forma que o produto é normalmente utilizado com moderação. Isso torna difícil a obtenção de uma superfície tão lisa quanto a da tela feita com uma preparação oleosa. Outro problema, que depende da qualidade do gesso acrílico utilizado, é que às vezes ele pode ser excessivamente absorvente mesmo se usado em quantidades moderadas, resultando em uma pintura com áreas sem brilho e uma camada pictórica fraca. Em comparação com as telas preparadas com base oleosa, a adesão da tinta a óleo à superfície é mais difícil.

Em suma, o uso do gesso acrílico para produção de telas resulta em um suporte que pouco difere daqueles facilmente encontrados no mercado. Logo não há grande ganho de qualidade no uso desse produto para a confecção de telas personalizadas. Seria mais simples comprá-las.

Mesmo como um meio de melhorar uma tela comprada pronta ou de reaproveitar uma tela já pintada, seu uso não se justifica. Embora possa parecer tentador aplicar uma nova camada de gesso acrílico a uma tela produzida em massa para deixar sua superfície mais lisa, isso quase sempre faz com que a tela perca sua firmeza. No caso de pinturas a óleo a serem totalmente cobertas e repintadas, seu uso também não é possível, porque não se pode cobrir uma camada de

tinta a óleo com acrílica. Para ambas as situações, é mais adequada a aplicação fina de uma ou duas camadas de preparação a óleo, contanto que se respeitem os tempos e regras de secagem.

Por esses motivos, o gesso acrílico, que não deixa de ser muito prático, é mais proveitoso para o artista quando aplicado sobre outras superfícies. Ele é uma solução particularmente boa e rápida para a realização de pintura sobre painéis de madeira ou MDF e que imita bem o gesso tradicional, mas sem os mesmos problemas de conservação.

### *Cola PVA*

**Reversível:** Sim. **Corrói o suporte:** A depender de seu pH.

**Firmeza:** Ruim.

**Suscetibilidade ao clima:** Moderada.

**Suportes recomendados:** Tecido, madeira, papel, papelão.

**Suportes a evitar:** Plástico ou metal, superfícies oleosas, tecidos que já tenham sido selados com cola animal, MDF.

**Custo-benefício:** Muitas opções baratas, com resultados ruins, e outras muito caras, mas com bons resultados.

As colas PVA são a outra principal alternativa às colas de origem animal que, ao contrário dos polímeros acrílicos, é reversível com água. Quando de boa qualidade, constituem um método de selagem seguro e duradouro dos

suportes de pintura, inclusive de telas. Servem a diversos propósitos no ofício dos restauradores.

Na prática artística, todavia, as colas PVA disponíveis a preços acessíveis no mercado não oferecem bons resultados na confecção de telas. Para que a durabilidade do suporte seja garantida e não haja risco de corrosão a longo prazo, é preciso que o pH da cola seja neutro – o que raramente é especificado pelos fabricantes das marcas presentes no mercado brasileiro. Além disso, elas devem ser diluídas em água para a selagem do tecido, mas não têm a capacidade, ao contrário das colas de origem animal, de contrair e firmar a tela. Há, então, maiores chances de se terminar com uma tela mole e disforme.

### *Goma-laca*

**Reversível:** Sim. **Corrói o suporte:** Não.

**Firmeza:** Não se aplica.

**Suscetibilidade ao clima:** Moderada, mas não deve ser exposto às intempéries.

**Suportes recomendados:** Madeira, MDF, papel, cartão, papelão.

**Suportes a evitar:** Tecidos, plásticos, metais.

**Custo-benefício:** Bom.

A goma-laca é uma resina secretada pela mesma família de insetos – as cochonilhas – que produzem os pigmentos vermelhos utilizados historicamente na pintura

de cavalete entre os séculos XIV e XVII.<sup>5</sup> Ela normalmente é comercializada diluída ou em pedaços sólidos a serem dissolvidos em álcool absoluto e serve para a selagem de madeiras e papéis e, em alguns casos, para isolar duas camadas diferentes na pintura a óleo feita sobre suporte rígido. Para selagem de telas a goma-laca não é o material mais adequado, já que não tem a mesma flexibilidade. Por isso é mais adequado para a selagem de suportes à base de celulose (madeira e papel). Sua aplicação, nesses casos, é especialmente prática se a resina for comprada pronta, em sua versão diluída.

---

<sup>5</sup> BERBERS, Sanne V. J. Historical formulations of lake pigments and dyes derived from lac: A study of compositional variability. *Dyes and Pigments*, v. 170, p. 107579, nov. 2019. DOI: [10.1016/j.dyepig.2019.107579](https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2019.107579).

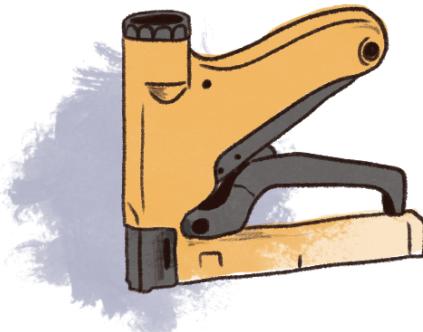
### III. Instruções para o esticamento da tela

Qualquer que seja o tecido utilizado nas telas de pintura, o método de esticamento e as precauções a serem observadas são os mesmos. De acordo com o tipo de selagem, todavia, alguns cuidados a mais são necessários. Normalmente, estica-se diretamente no chassi e uma única vez a tela a ser selada com cola animal.

Para a selagem com base acrílica ou cola PVA, às vezes pode ser necessário esticá-la uma segunda vez para se obter a firmeza necessária. Nesse caso, há dois procedimentos possíveis: o artista pode esticar a tela em seu chassi definitivo e depois julgar se precisa de segundo esticamento ou pode esticá-la em um chassi de maior formato e dividi-la em pedaços menores após a selagem e aplicação da preparação a óleo.

Por esse motivo, quando se faz a selagem com cola animal, esta última pode ser aplicada tanto na superfície quanto nas laterais do quadro, mas ao se selar a tela com cola PVA ou acrílica, é necessário evitar as laterais em um primeiro momento, caso a tela precise ser solta e esticada novamente.

## *Materiais*



**Grampeador de tapeceiro**

Historicamente as telas eram presas ao chassi nas laterais ou na parte de trás com tachinhas. Esse método ainda funciona razoavelmente bem com as tachinhas de hoje em dia, principalmente em madeiras mais macias, mas é excessivamente trabalhoso. As tachinhas facilmente quebram ou entortam e às vezes entram com dificuldade, porque nem sempre a madeira é uniformemente macia. A tensão no tecido esticado se perde enquanto uma mão empurra as tachinhas e a outra puxa o tecido, de forma que é difícil fazer as duas tarefas sem a ajuda de outra pessoa. Por isso, é mais prático e eficaz hoje em dia utilizar um grampeador de tapeceiro e prender o tecido na parte de trás do chassi.



### Alicate de lona

Para puxar a tela e criar tensão suficiente é necessário usar um alicate. Existe um tipo específico de alicate para puxar telas, também vendido com o nome de alicate de lona ou, em sites estrangeiros, como *canvas pliers*, que tem os dentes largos e garante uma tensão uniforme no tecido e evita também que ele rasgue. Esta é sem dúvida a ferramenta mais prática para esticar a tela, mas outros alicates a podem substituir como uma alternativa um pouco menos eficaz. Puxar o tecido com as mãos, embora possível, não é recomendado, por dois motivos. Em primeiro lugar, é difícil puxá-lo com uma mão só e, consequentemente, executar a tarefa sozinho. A outra razão para se utilizar um alicate é que, com ele, a tensãoposta sobre o tecido é muito maior do que aquela que se obtém somente com as mãos, mesmo quando se faz muita força. O resultado é inevitavelmente melhor.

### *Antes de esticar a tela*

Antes do esticamento da tela, independente do tipo e do material de selagem, é importante molhar o tecido com água e deixá-lo secar naturalmente. Isso é necessário porque o contato com a água tende a amolecer o tecido após a seca-gem. Como todos os materiais de selagem são à base de água, a tela corre o risco de amolecer demais se esse contato com a água não tiver sido feito previamente. Uma precaução a mais adotada por alguns artistas, mas que não é obrigatória, consiste em esticar uma primeira vez a tela, molhá-la no chassi e, uma vez seca, esticá-la novamente. Isso garante que o tecido seque no formato da tela e pode evitar, por exemplo, que a tela amoleça após a selagem com base acrílica. É um método que funciona bem, mas secar o tecido no varal costuma ser suficiente.

### *Posicionando o tecido na tela*

A tela deve ser esticada na horizontal sobre uma superfície plana e preferencialmente limpa, como uma mesa ou, em sua falta, o chão do ateliê.

Abre-se primeiramente o tecido bem esticado sobre a superfície e coloca-se sobre ele o chassi, também na

horizontal. É importante, neste momento, que a parte da frente do chassi fique virada para baixo, em contato com o tecido, e a parte de trás virada para cima, para que o grampeador possa ser confortavelmente utilizado. O que chamamos aqui de “parte da frente” é a face do chassi que tem uma declividade em direção ao seu interior. Essa declividade serve para que, uma vez a tela esticada, sua parte a ser preparada e pintada não fique em contato com a madeira, sem grudar.

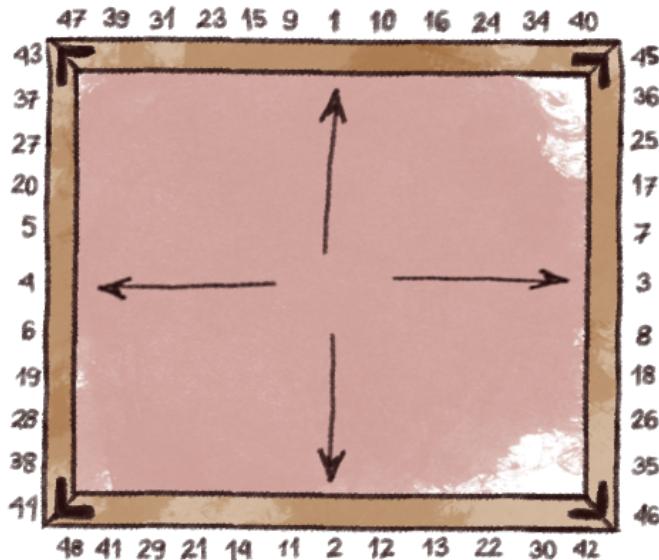
Antes de começar a esticar o tecido, deve-se verificar que a trama esteja perfeitamente alinhada com o chassi – algo que deverá ser observado no decorrer de todo o processo. Para evitar que o tecido mude de posição enquanto é esticado, é possível (mas opcional) grampeá-lo nos quatro cantos do chassi antes de começar, mas sem aplicar tensão sobre ele, apenas tomando cuidado para que a tela esteja alinhada. Esses grampos provisórios são removidos no final para que os cantos da tela sejam esticados com a devida tensão.

### *Esticando de dentro para fora*

Para uma distribuição uniforme da tensão sobre o tecido, ele deve ser esticado paulatinamente de dentro para fora, simetricamente em seus lados opostos.

O primeiro passo, portanto, é medir o comprimento e a largura do chassi e fazer uma marcação a lápis ou caneta

no centro de cada uma das quatro barras de madeira. O esticamento e a fixação da tela começam por esses quatro pontos centrais.



Ordem do esticamento e fixação da tela sobre o chassi

Feitas as marcações, deve-se escolher um destes pontos centrais para começar a grampear a tela, normalmente em um dos lados mais longos do chassi. Neste primeiro ponto, não se deve aplicar força: a tela é simplesmente dobrada e grampeada ao chassi, com cuidado para que não saia da posição. É possível exercer alguma tensão sobre o tecido com a mão, mas apenas levemente. Depois, é necessário e

obrigatório grampear a tela **no ponto central oposto, do lado paralelo àquele já afixado**. Agora sim, utiliza-se o alicate para puxar com força o tecido e criar tensão entre um ponto e outro. O mesmo procedimento deve ser repetido agora nos dois lados mais curtos do chassi: primeiro puxando moderadamente com a mão um dos lados e grampeando, para depois tensionar firmemente com o alicate e grampear o ponto central oposto.

Com o restante da tela, procede-se a partir de então de dentro para fora, na ordem ilustrada na página anterior. Ou seja, afixam-se dois pontos ao lado primeiro e depois os dois pontos opostos ao lado do segundo, dois pontos ao lado do terceiro e depois os dois pontos opostos ao lado do quarto e assim sucessivamente. Esta parte é feita sempre firmemente com o alicate, mas puxando com mais força o lado oposto ao grampeado anteriormente. É recomendado posicionar o alicate centralizado em relação ao ponto a ser grampeado e essencial puxá-lo perpendicularmente ao chassi, para criar a tensão correta e minimizar as deformações no tecido. Para uma distribuição uniforme das forças sobre a superfície, deve-se garantir que o espaço entre os grampos seja preferencialmente pequeno e constante.

No meio do caminho, caso o artista tenha afixado provisoriamente os cantos antes de começar, já é possível e recomendado remover esses grampos temporários.

Chegado o momento de esticar e grampear os cantos da tela, deve-se dobrar o tecido como se dobra um embrulho de presente. Utiliza-se primeiro o dedo para criar uma dobra de 45º e, depois, dobra-se a tela por cima. O quanto perfeitamente dobrada deverá ficar a tela fica a critério do artista, pois isso não afeta a superfície a ser pintada – o que importa é a uniformidade da tensão aplicada sobre o tecido.

### *Algumas observações*

- Tecidos com maior gramatura, especialmente linhos pesados, resultam em telas mais firmes, além de ceder e deformar menos que os tecidos mais finos. Ao mesmo tempo, sugam muito mais a cola durante a selagem. Por isso, é ainda mais importante que sejam molhados previamente.
- Tecidos com a trama menos fechada tendem a desfiar mais quando esticados. O alicate de lona, com a sua superfície de contato maior, ajuda a evitar este problema.
- O tecido cru sempre cede durante o esticamento, mas as telas já preparadas não. Por isso é importante ter cuidado para não as rasgar.

- Às vezes, após esticar a tela, ficam visíveis algumas partes onde a tensão ficou mais fraca do que no resto. Para evitar que isso aconteça é importante proceder da forma mais uniforme possível e manter espaços curtos entre os grampos. Todavia, é possível solucionar o problema puxando novamente a tela entre um grampo e outro
- Alguns grampos às vezes não entram totalmente no chassi, mas não há problema em simplesmente batê-los com um martelo ou outra ferramenta, desde que a tensão no tecido esteja correta.
- O grampeador deve ser sempre posicionado na horizontal, apoiado sobre o chassi, totalmente rente à madeira. Isso garante que os grampos não entrem tortos.

## IV. Instruções para a selagem com cola animal

Com suas vantagens e desvantagens, a cola animal é o único método de selagem que requer um passo-a-passo mais específico, que consiste na hidratação dos grânulos, cozimento e aplicação. Abordaremos aqui esse processo apenas para a selagem de telas, painéis de madeira e papel, já que a proposta deste manual é a elaboração de um suporte com preparação a óleo. Uma maior atenção será dada às telas, pois é o suporte mais tradicional para a pintura feita sobre base oleosa. A madeira, é claro, pode receber o gesso feito de cola e carbonato de cálcio ao invés da camada oleosa, mas este método não será abordado aqui.

### *Escolhendo a cola*

A cola animal pode ser tanto a tradicional cola de pele de coelho quanto uma opção muito mais barata, comercializada como cola animal extraforte, mas que deve ter no mínimo de 600 bloom para ser eficaz. A depender do fabricante, a primeira não necessariamente será feita de coelho hoje em dia e poderá ser, como a outra, um subproduto da

indústria da carne, mas de melhor qualidade e com grânulos amarelos e transparentes. Já a cola animal extraforte é normalmente destinada à prática da luteria, mas funciona perfeitamente bem na selagem de telas, desde que seja usada em concentração maior e em mais camadas. O aspecto dos grãos é um pouco diferente: eles são opacos e acinzentados.

A diferença de preço entre uma e outra é tão grande, que a cola animal extraforte é a opção de selagem mais barata para o artista com poucos recursos e para o estudante que está aprendendo a fazer suas telas.

### *Materiais*

As colas animais são cozidas em banho-maria. Por isso, **além da cola e do fogão, são necessários um recipiente para a cola e uma panela em que ele possa ser parcialmente submerso e uma colher ou similar para mexer.** Depois, é necessário **um pincel ou uma trincha** para a aplicação da cola.

O recipiente a ser utilizado depende da quantidade de cola a ser preparada, mas normalmente um vidro de azeitonas ou de picles é suficiente para a selagem de uma tela média feita com tecido mais fino. O essencial é que se trate de um recipiente limpo e que possa ser utilizado no cozimento em banho-maria. Nesse sentido, os potes de vidro são

ótimos recipientes, porque protegem a cola do calor excessivo e podem ser facilmente tampados e guardados na geladeira posteriormente.

### *Na véspera da selagem*

Para que o cozimento da cola seja possível é necessário que os grânulos tenham sido hidratados de um dia para o outro. Por isso, é importante que o planejamento do artista inclua esse dia anterior à selagem do suporte. Nesse momento, pelo menos 12 horas antes, basta misturar com água os grânulos no mesmo recipiente em que será feito o cozimento em banho-maria no dia seguinte.

A concentração dessa mistura segue uma proporção que garante que a cola seja forte o suficiente para a selagem, mas não grossa demais para dificultar a aplicação. Essa concentração depende do tipo da cola e pode ser recomendada pelo fabricante, de acordo com o produto. Para as colas vendidas como **cola de pele de coelho**, normalmente trabalha-se com a proporção de **1 volumes de cola para 10 volumes de água**.

Aquelas vendidas como **cola animal extraforte** requerem uma maior concentração e funcionam bem na proporção de **1 volume de cola para 8 volumes de água**. Proporcionalmente, isso seria o mesmo, por exemplo, que

**misturar 2 volumes de água e  $\frac{1}{4}$  de volume de cola.** O volume em questão poderia ser qualquer recipiente, como por exemplo uma xícara, um *scoop* de suplemento alimentar ou um pote de iogurte, contanto que a proporção seja respeitada.

A quantidade de cola a ser preparada nessas proporções depende do tamanho da tela e da gramatura do tecido. Tecidos grossos absorvem muito mais cola que tecidos finos.

### *Cozimento da cola*

No dia seguinte, os grânulos de cola poderão ser cozidos se tiverem absorvido a água em que ficaram de molho e aumentado de tamanho. O ideal é que não haja grânulos secos no fundo do recipiente que não tenham entrado em contato com a cola. Isso costuma acontecer principalmente quando a quantidade de cola a ser preparada é maior, mas pode ser evitado mexendo vez ou outra a mistura na noite ou na manhã anterior.

Procede-se então com o cozimento da cola em banho-maria, que não tem grandes mistérios. A informação principal a se reter é que a cola perde totalmente sua eficácia se sua temperatura passar dos 70ºC. Isso significa que não se deve em hipótese alguma fazer o cozimento a fogo alto e menos ainda, deixar a cola ferver. Felizmente, ela derrete bem

antes disso e é possível prepará-la sem termômetro e sem grandes preocupações.

Basta então que o fogo seja baixo e que a mistura seja mexida constantemente com uma colher. Tão logo os grânulos tenham se dissolvido completamente e a cola tenha se tornado uma mistura líquida homogênea, deve-se desligar o fogo antes que ela esquente demais. A cola está pronta.

### *Aplicação da cola sobre o suporte*

A cola é geralmente aplicada sobre o suporte líquida e ainda em sua temperatura morna, principalmente quando o suporte é uma tela de algodão ou um painel de madeira. No caso das telas de linho, cuja trama costuma ser um pouco mais aberta do que a do algodão, pode ser benéfico esperar que a cola esfrie um pouco – mas não totalmente – e fique ligeiramente mais grossa. Dessa forma ela preenche os espaços vazios entre as urdiduras ao invés de simplesmente vazar por eles.

A aplicação da cola deve ser feita em camadas sucessivas, esperando entre uma e outra que a cola seque. O suporte deve estar sempre na horizontal sobre uma superfície plana durante a aplicação, que deve ser feita na face frontal da tela, onde ela será pintada (inclusive laterais) e não no

verso. No caso dos painéis de madeira, tanto a frente quanto o verso podem ser selados.

Existem duas formas de aplicar essas camadas. Um desses métodos, que serve tanto para a telas quanto para a madeira, consiste em aplicar toda uma camada no mesmo sentido e a próxima camada no sentido oposto. O outro método, que funciona apenas em telas, consiste em passar em cada camada o pincel nas duas direções, aos poucos e em pequenos quadrados um ao lado do outro. O primeiro método é mais recomendado porque evita áreas com cola excessiva ou escassa.

Qualquer que seja o método escolhido, a aplicação deve ser homogênea e o pincel ou trincha deve ser utilizado na vertical, com a cola em sua ponta, para que ela penetre bem a trama do tecido. Áreas com poças brilhantes de cola devem ser evitadas, pois podem afetar a textura final da tela.

Aplicada a primeira camada, ela levará algumas boas horas para secar completamente, dependendo das condições climáticas. Não há muito que se pode fazer para auxiliar a secagem, além de talvez abrir a janela ou ligar o ventilador. Durante a secagem, que deve ser feita na horizontal, com a frente da tela virada para cima, é completamente normal que a tela fique inicialmente muito firme quando molhada, mas que depois amoleça enquanto começa a secar e fique firme novamente quando estiver seca.

Com a cola dita de pele de coelho, é possível obter um bom resultado com apenas duas camadas, mas com a cola animal extraforte normalmente são necessárias cerca de quatro camadas. Em ambas as situações, o artista deverá julgar quantas outras camadas são necessárias segundo o comportamento do tecido após a secagem.

Uma vez concluída a selagem, é necessário **esperar 24 horas para realizar a pintura ou aplicar a base oleosa.**

### *Quantas camadas aplicar*

Normalmente, evitam-se camadas grossas demais ou um número excessivo de camadas, que poderiam causar problemas de conservação no futuro ou uma textura desagradável sobre o tecido. Por outro lado, o tecido precisa estar devidamente isolado para evitar que o óleo vaze para o verso da tela e suficientemente firme para que a pintura possa ser feita. O objetivo é uma tela firme como um tambor e sem buracos entre a trama do tecido.

O artista observará isso entre uma camada e outra e decidirá o momento de parar quando o resultado for satisfatório. Nas primeiras camadas, quando secas, é normal que haja áreas em que o tecido ainda está mole e estufado. Isso significa que outras camadas são necessárias, até que a tela fique totalmente plana e firme.

Para se certificar que os espaços entre as urdiduras do tecido foram bem preenchidos pela cola, o artista deve segurar a tela (depois de seca) e observar o seu verso contra a luz. Os buracos não cobertos pela cola, ainda que diminutos, ficarão evidentes. Enquanto esses pontos ainda estiverem presentes será necessário proceder com mais uma camada para proteger o tecido.

#### *Entre uma camada e outra*

Passa-se muito mais tempo esperando a secagem da cola do que de fato na sua aplicação sobre o tecido. Por isso é mais interessante que essa etapa seja programada concomitantemente com outras demandas do ateliê ou do quotidiano do artista. A fabricação das telas de pintura não precisa e nem deve ser uma atividade impeça o artista de pintar ou de fazer outras atividades. Ela deve ser, antes, algo que se encaixa facilmente em suas necessidades e que é feito sem urgência, dentro de um planejamento.

Como a secagem leva algumas horas e o processo de selagem talvez leve cerca de dois dias a depender do número de camadas, a cola deve ser conservada dentro da geladeira entre uma camada e outra. Na geladeira, ela endurece e ganha consistência sólida, de borracha. Para reutilizá-la na próxima camada, é necessário levá-la novamente ao banho-maria e

quebrá-la com uma colher, mexendo até derreter, como da primeira vez. Ela se conserva assim na geladeira por alguns dias e pode ser reaproveitada em outras telas, se a quantidade for suficiente.

## V. Instruções para a preparação oleosa

Como dito anteriormente, a base oleosa nada mais é do que uma primeira camada de tinta magra sobre a qual se executa a pintura. Ela é constituída, como muitas tintas, de pelo menos um veículo e um pigmento e de uma carga inerte absorvente, o carbonato de cálcio.

Sendo basicamente uma tinta, ela é uma superfície muito mais agradável para pintar do que, por exemplo, o “gesso” acrílico das telas vendidas em papelarias. Nelas, a tinta a óleo precisa aderir fisicamente à textura do suporte. A pintura, portanto, demora mais a ganhar solidez e a perder o aspecto áspero e seco da base acrílica, que pouco esconde a trama do tecido. A preparação oleosa, quando aplicada, antecipa essa adesão à tela e penetra seus sulcos, nivelandos a superfície.

O suporte resultante é totalmente liso<sup>6</sup> ao toque e ao olho nu, facilitando a pintura de detalhes e o alastramento da tinta. E por também ser tinta a própria base oleosa, a adesão

---

<sup>6</sup> É possível também fazê-lo deliberadamente texturizado, segundo a intenção do artista, contanto que os tempos de secagem das camadas sejam respeitados. É, contudo, mais proveitoso e seguro trabalhar empastamentos e texturas nas camadas finais, seja a imagem figurativa ou abstrata.

da primeira camada da pintura não é física, mas química, e a imagem se constrói sobre um fundo já pintado, cuja cor é aproveitada nas camadas seguintes. Essa adesão da tinta e a absorvência do carbonato de cálcio fazem com que as primeiras camadas sequem mais rápido, favorecendo o respeito às regras de secagem das camadas.

A preparação a óleo pode ser uma grande aliada tanto da pintura direta *alla prima*, para a qual adesão rápida e o fundo pintado aceleram a criação da imagem, quanto para a pintura indireta feita de camadas transparentes e semitransparentes, que beneficia da rápida secagem das primeiras camadas e da cor do fundo na criação das sombras.

### *Quando aplicar a preparação a óleo*

A base oleosa deve ser aplicada sobre um suporte devidamente selado e respeitar a secagem dos materiais. Como ela é feita de óleo e camadas oleosas podem sobrepor camadas acrílicas, isso significa que não é obrigatório que ela seja aplicada sobre a tela selada com cola animal. Ela pode perfeitamente ser empregada sobre uma tela selada com base acrílica ou outros materiais ou mesmo sobre telas compradas prontas em papelarias. No caso destas últimas, para o artista impossibilitado ou sem tempo de montar os suportes, esta é

uma ótima forma melhorar sua adesão e textura a um baixo custo.

Contanto que as regras de secagem sejam respeitadas, é possível também utilizar a preparação oleosa para cobrir e reutilizar telas inacabadas das quais o artista tenha desistido. Isso requer certa cautela. Para que o tempo de secagem seja respeitado, convém que a pintura em questão esteja parada há pelo menos seis meses ou um ano e que não tenha chegado às suas camadas finais mais oleosas. Como as camadas inferiores devem ser mais magras que as superiores, a base oleosa deve ser preparada com mais óleo do que o normal para cobrir uma pintura inacabada. Por essa razão, é inviável usá-la para cobrir uma pintura que já tenha recebido veladuras e empastamentos.

O tempo de secagem também deve ser levado em conta no planejamento do artista ao preparar a tela. Como a preparação a óleo é basicamente uma camada de tinta, ela precisa estar minimamente seca para ser utilizada. Isso depende diretamente da quantidade de óleo, do pigmento e da presença ou não de um veículo alquídico.

Para telas feitas com preparação a óleo magra e pigmentos terrosos de secagem rápida, convém esperar pelo menos uma semana ou um mês<sup>7</sup> e, para telas contendo

---

<sup>7</sup> A depender das proporções e pigmentos utilizados. Em todos os casos, quanto mais tempo se esperar, melhor.

branco de titânio (pouco recomendáveis), pelo menos seis meses. A presença de um veículo alquídico acelera a secagem em todos os casos.

Os pigmentos terrosos de secagem rápida e/ou o acréscimo de um veículo alquídico acabam sendo sempre a melhor alternativa para que o tempo de cura não se torne impraticável.

A secagem da preparação a óleo implica, consequentemente, em certo planejamento por parte do artista para que não seja inconveniente. Diferentes procedimentos podem ser adotados nesse caso. O artista pode, por exemplo, preparar uma tela ou mais nas fases de conclusão de um trabalho. Dessa forma, quando uma pintura for concluída, outra tela já estará pronta para uso. Alternativamente, ele pode também escolher um momento tranquilo no começo do ano, por exemplo, para preparar todas as telas que serão usadas ao longo dos próximos meses. Fica a critério do artista também quais etapas deseja realizar, ou seja, se deseja esticar e selar as próprias telas ou se deseja simplesmente pintar a base oleosa uma ou duas semanas antes sobre uma tela comprada pronta.

Se a preparação a óleo for feita tranquilamente com antecedência, não há motivo algum para que ela se torne um empecilho à produção artística constante. Qualquer que seja

o planejamento, a superfície por ela criada é tão vantajosa, que compensa o tempo de cura.

### *Materiais*

Historicamente, não havia uma fórmula única e generalizada para as bases oleosas para pintura. Ao contrário, as práticas mudavam de acordo com a época ou segundo a disponibilidade regional de pigmentos. A ideia principal é que ela seja uma tinta magra para cobrir a tela selada e uniformizar a superfície, geralmente – mas nem sempre – contendo uma carga inerte absorvente.

A cor dessa base oleosa, o fundo da pintura, portanto, não é a mesma para cada artista ou período, mas tem um impacto direto na aparência final da tela. Logo é importante que seja uma escolha consciente do artista segundo seus objetivos e maneira de pintar. Normalmente, no passado, ela variava entre tons terrosos, vermelhos, beges, cinzas e brancos, em camadas de cores idênticas ou distintas. Ao longo da vida de um mesmo artista, diferentes cores de fundo foram usadas segundo a técnica empregada ou os materiais vendidos no local em que se encontravam. Caravaggio, por exemplo, trabalhou com cores de fundo mais claras em sua juventude, mas passou para cores escuras com terra de

sombra queimada ao final de sua vida, em Malta.<sup>8</sup> O fundo de cores escuras era por ele usado para ajudar a criar as sombras e meios-tons, já que o branco, por cima, era aplicado em maior ou menor quantidade para esconder ou revelar as sombras. Similarmente, na pintura tardia de Goya, o fundo rosado se mistura com os tons da pele de seus personagens.

Os materiais também podiam incluir misturas diferentes segundo a prática do artista e que não necessariamente seriam facilmente aplicáveis nos dias de hoje. Os fundos rosados de Goya mencionados acima, por exemplo, eram compostos de branco de chumbo, carvão, silicato de alumínio, pigmento terroso de óxido de ferro, carbonato de cálcio e sulfato de cálcio.<sup>9</sup>

O branco de chumbo empregado por Goya era aquele então utilizado na pintura óleo e necessário para se obterem também as camadas brancas ou cinza nas bases oleosas. Esse pigmento se prestava muito bem a esse propósito e à elaboração de grisalhas porque sua secagem é extremamente rápida, servindo bem às primeiras camadas da pintura.

---

<sup>8</sup> LAPUCCI, Roberta. The technique of Caravaggio's late years. In: DE GIORGIO, Cynthia; SCIBERRAS, Keith (orgs.). *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*. Valletta / Malta: Midsea Books for the St. John's Co-Cathedral Foundation, 2007, p. 133-138.

<sup>9</sup> BURNSTOCK, Aviva; CROSS, Maureen; SERRES, Karen. Goya's Portrait of Francisco de Saavedra: materials, techniques, conservation and context. *Technè*, v. 53, 2022, p. 38-45. Disponível em: <https://journals.openedition.org/technè/10890>. DOI: 10.4000/technè.10890. Acesso em: 30 set. 2025.

Apesar disso, ele é sabidamente muito tóxico e, por esta razão, não é mais largamente utilizado na pintura a óleo nos dias de hoje. As alternativas atuais a esse pigmento, os brancos de zinco e de titânio, são de secagem demasiadamente lenta, o que inviabiliza seu uso na base da pintura.

Por esses motivos, a técnica descrita neste manual não busca corresponder a um fetichismo do passado ou a um falso original. Buscar uma forma, por assim dizer, genuína de elaborar as bases oleosas para pintura seria não somente inviável pelo risco causado por certos materiais, como seria impossível, porque uma prática unificada sequer existiu.

Ensinarémos aqui, portanto, a base oleosa em sua versão mais simples e adaptada para os dias de hoje, feita de **pigmento (ou tinta em tubo), óleo de linhaça e pó de giz (carbonato de cálcio)**. Para sua mistura e aplicação, não são necessários os mesmos instrumentos do passado, mas bastam **uma espátula e uma paleta ou prato**.

As cores e materiais aqui recomendados correspondem à ideia geral das práticas do passado, cujo princípio continua a ser o mesmo. Esta é também a prática de muitos artistas da atualidade que preferem pintar sobre base oleosa. A mistura desses materiais, aliás, substitui as preparações a óleo prontas importadas a preços exorbitantes para o Brasil, mas feitas igualmente de veículo, pigmento e carga inerte.



### Óleo de linhaça

O veículo utilizado deve ser o óleo de linhaça, de prensado a frio ou refinado. Ele é mais adequado do que o óleo de cártamo, porque sua secagem não é tão lenta e o potencial amarelecimento futuro não importa tanto na pintura do fundo em tons terrosos. Sob a forma de gel óleo ou de óleo espessado ao sol ele não é adequado, devido à sua viscosidade. Outro veículo possível e que acelera muito a secagem são os óleos alquídicos (por exemplo, Liquin), que todavia são muito caros. Quando utilizados, os veículos alquídicos deixam a base da pintura mais lisa e escorregadia, o que pode ser desejável para alguns artistas. Eles devem ser usados em moderação junto com o óleo de linhaça para que a base não seja mais flexível que a própria pintura.



### **Carbonato de cálcio**

A carga inerte mais prática para compor bases oleosas, usada historicamente e na atualidade, é o carbonato de cálcio, também conhecido como calcita, pó de giz ou pó de mármore. Quando vendido por este último nome, a um preço maior, trata-se de carbonato de cálcio natural e não da versão sintética supostamente mais absorvente do que o desejado. Ambas as versões funcionam bem para o que aqui propomos, independente do preço. O carbonato de cálcio ajuda a uniformizar a superfície quando a base oleosa é aplicada e faz o pigmento render. Por ser absorvente, ele também ajuda a pintura a secar e a aderir ao suporte. Quanto mais carbonato de cálcio, mais magra e absorvente é a base oleosa.



Pigmento ou tinta em tons terrosos

Não é necessário comprar um pigmento em pó exclusivamente para se preparar a base oleosa de uma pintura. Normalmente, a tinta a óleo da cor necessária já fará parte de sua paleta básica e é mais conveniente utilizá-la diretamente do tubo na mistura. Seus ingredientes, afinal, são exatamente os mesmos e o que muda apenas é a proporção. É primordial, todavia, escolher uma tinta adequada, feita de pigmento de secagem mais rápida e cujo veículo seja óleo de linhaça e não óleo de cártamo ou de soja.

Pigmentos terrosos eram e continuam sendo muito comuns na pintura de fundo com preparação a óleo, justamente porque normalmente atendem a esse pré-requisito. As

misturas possíveis variam desde castanhos de diferentes tonalidades e temperaturas a tons amarelados, alaranjados ou vermelhos. Os dois últimos eram muito comuns na pintura dos séculos XVII e XVIII e são uma escolha segura para o artista que deseja um meio-tom equilibrado, mas que resulte em uma pintura de cor vibrante e que possa ser facilmente aproveitado nos diferentes tons de pele. Alguns pigmentos interessantes para esse fim são a terra de Siena queimada, vermelho óxido de ferro e vermelho ocre, misturados ou não com terras naturais ou queimadas ou com amarelo ocre.

As **terrás de Siena**, queimada e natural, são bons pigmento nesse sentido, porque secam relativamente rápido e resultam sozinhas em tons vermelhos ou alaranjados muito fáceis de incorporar à pintura. Sua única desvantagem é que se trata de um pigmento argiloso e poroso, de maneira que é relativamente absorvente e pode tornar a pintura fosca. Uma alternativa ainda melhor e mais segura para evitar esse problema é o **vermelho óxido de ferro**, que não absorve tanto o óleo das camadas superiores e forme uma camada estável, mas seca um pouco mais devagar.

O tempo de secagem dessas duas tintas pode ser acelerado se forem associadas a uma outra que funciona como um poderoso secante quando misturada a qualquer outra cor: a terra de sombra queimada. No entanto, este pigmento deve ser usado **em pequena quantidade** e com cautela,

porque suas propriedades secantes podem tornar a preparação a óleo excessivamente absorvente e deixar a tela excessivamente fosca e sem vida. Além de ser também um pigmento argiloso, a terra de sombra queimada contém manganes, o que a torna mais quebradiça. Os problemas de conservação das telas tardias de Caravaggio mencionadas acima atestam o risco de se pintar sobre uma base feita totalmente de terra de sombra queimada.<sup>10</sup>

A tonalidade do fundo afeta a técnica empregada, seja a pintura figurativa ou não. Por isso, é importante que o artista tenha em mente a compatibilidade do tom com a técnica a ser empregada. Nos fundos escuros, parte-se da sombra para a luz, criando-se gradações de tons claros sobre sombras que já estão ali, mas é mais difícil construir nelas variações sutis através de veladuras. Os fundos brancos, por sua vez, não têm a vantagem de auxiliar na profundidade através das sombras como os fundos escuros, mas se prestam bem a pinturas de cores mais saturadas e luminosas e à realização de veladuras sucessivas.

Os fundos em meios-tonos são comumente preferidos, porque combinam as vantagens de ambos. É mais fácil construir sobre eles uma maior extensão de valores do que sobre fundos demasiadamente escuros ou brancos. Ademais, os pigmentos necessários para eles são mais convenientes, já

---

<sup>10</sup> LAPUCCI, *op. cit.*, 2007.

que os brancos usados atualmente requerem um longo período de cura e muitos dos pigmentos escuros afetam negativamente as camadas superiores da pintura.

Outra estratégia na escolha da cor da preparação a óleo é a temperatura da cor. Uma abordagem é fazê-la em temperatura semelhante à que será predominante na pintura, para criar unidade e incorporar facilmente as cores. Alternativamente, se a prioridade for deixar a tela mais vibrante e com maior contraste, isso será acentuado por um fundo cuja temperatura seja oposta à da pintura.

### *Fazendo a mistura*

A mistura para a preparação a óleo não precisa seguir medidas específicas, desde que se tenha em mente que o fundo da tela precisa ser mais magro do que as camadas superiores, mas ainda assim ser uma superfície firme e elástica o suficiente para não rachar. A partir disso é possível julgar a sua consistência e aspecto para se obter o ponto correto.

Primeiramente, coloca-se uma quantidade razoável de tinta na paleta, ao lado de um montinho de carbonato de cálcio. No meio desse montinho, é necessário então fazer um buraco para acrescentar uma pequena quantidade de óleo de linhaça, como se faria com a água e a farinha no preparo da massa de um pão ou pizza. Depois, basta misturar bem todos

os componentes com uma espátula de pintura ou uma faca de manteiga.

A textura desejada deve ser cremosa, semelhante à de uma pasta de amendoim encorpada e bem misturada. Se ela estiver rala e líquida, escorrendo como leite condensado, ou mole como maionese, há óleo demais e falta carbonato de cálcio. Se ela estiver dura e esfarelar facilmente, como um queijo ricota ou o resto da pasta de amendoim no fundo do pote, significa que há carbonato de cálcio em excesso e a mistura precisa de óleo. Ela precisa poder ser espalhada com certa resistência, mas ser lisa.

Uma vez a tela seca será possível julgar pelo seu aspecto a qualidade da camada: se estiver brilhante demais, foi demasiado oleosa; se parece quebradiça, faltou óleo.

#### *Aplicando a preparação a óleo sobre o suporte*

O melhor instrumento para aplicação das camadas de preparação oleosa sobre o suporte, principalmente em telas, é a própria espátula de pintura usada durante a mistura. Outros tipos de espátula, como aquelas usadas para fazer pães e massas ou as usadas acabamentos na construção civil também funcionam, mas às vezes deixam marcas sobre o suporte.

O suporte deve estar na horizontal sobre uma superfície plana e com a parte da frente virada para cima. Caso haja nele alguma parte em que o selante criou caroços ou crostas duras, convém lixar *levemente* a tela com uma pedra-pomes, com todo cuidado para não se retornar ao tecido cru.

A espátula é então usada para pegar um pouco da mistura, que deve ser passada o mais rente possível da superfície. É aconselhado posicionar a espátula na diagonal em relação à tela, onde ela deve raspar mais de uma vez, até que a superfície pareça nivelada. Essa camada deve ser tão fina quanto possível, suficiente apenas para preencher os sulcos da tela, nivelando a tinta com as urdiduras. Consequentemente, quanto mais fino o tecido (ou mais liso o suporte), mais fina a camada.

Um dos maiores benefícios da pintura do fundo com uma preparação a óleo é a criação de um suporte com a superfície bastante lisa e com ótima aderência. Assim, para que o trabalho e o tempo de cura envolvidos nesse processo valham a pena, é fortemente recomendado que uma nova camada seja aplicada por cima da primeira. Isso se faz uma ou duas semanas depois, quando a primeira camada estiver seca ao toque, sem estar grudenta. Essa segunda camada garante que todos os sulcos da superfície sejam preenchidos e ela fique perfeitamente nivelada e, em geral, é suficiente.

Uma boa prática, que evita desperdício e garante que as duas camadas tenham as mesmas proporções de óleo, é guardar o restante da mistura para usar na camada seguinte. A conservação desse material deve ser feita dentro de um pote pequeno bem fechado, dentro de um armário escuro ou gaveta. Dessa forma, sem contato com o ar e com a luz, a tinta não seca. Antes de reutilizá-la, todavia, convém verificar que não tenha enrijecido, oxidado ou decantado. Se ela enrijeceu apenas um pouco, ainda é possível reutilizá-la em uma nova mistura para voltar à textura desejada.

Com a segunda camada seca ao toque, se for necessário, a superfície deve ser lixada levemente com pedrapomes para que fique perfeitamente lisa.

Uma vez terminada, a tela poderá ser utilizada depois de um tempo de cura, a depender dos pigmentos. Em geral, cerca de duas semanas depois é possível começar a pintar com camadas finas. Para pintura direta, feita em camadas grossas, convém esperar algumas semanas a mais. Quanto mais se espera, mais facilmente a tinta desliza sobre a tela, ao passo que, quando a cura é curta, o suporte torna-se mais absorvente.

## A tela pronta

Tendo terminado de montar sua tela ou painel, seguindo essas recomendações ou fazendo as escolhas que lhe convêm, você tem um bom suporte para fazer nele o que quiser.

Lembre-se: não há certo ou errado em pintura, apenas escolhas com resultados diferentes. Para se conseguir aquilo que se busca fazer em um quadro, é preciso que essas escolhas sejam conscientes.

# Bibliografia

BURNSTOCK, Aviva; CROSS, Maureen; SERRES, Karen. Goya's Portrait of Francisco de Saavedra: materials, techniques, conservation and context. *Technè*, v. 53, 2022, p. 38-45. Disponível em: <https://journals.openedition.org/techne/10890>. DOI: 10.4000/techne.10890. Acesso em: 30 set. 2025.

DOERNER, Max. *The Materials of the Artist and Their Use in Painting*: with notes on the techniques of the Old Masters. Revised Edition. New York: Harcourt, Brace, 1949.

ETIENNE, Noémie. La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. In: FEND, Mechthild; HYDE, Melissa; LAFONT, Anne (org.). *Plumes et Pinceaux: Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) — Essais*. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.inha.4065>. Acesso em: 1 out. 2025.

LAPUCCI, Roberta. The technique of Caravaggio's late years. In: DE GIORGIO, Cynthia; SCIBERRAS, Keith (orgs.). *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*. Valletta / Malta: Midsea Books for the St. John's Co-Cathedral Foundation, 2007, p. 133-138.

MAYER, Ralph. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. New York: Viking Press, 1971.

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA. *Technical study and restoration of The Piazza San Marco in Venice by Canaletto*. [S. l.], c2019. Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/restoration/piazza-san-marco-venice-canaletto>. Acesso em: 1 out. 2025.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes. “Esperando a “Madama infante” Preparativos, regalos y un nuevo cuarto en el Buen Retiro y en Aranjuez para el infante don Felipe y Luisa Isabel de Borbón”. In: MARTÍNEZ MILLÁN, José; CAMARERO BULLÓN, Concepción; LUZZI TRAFICANTE, Marcelo (Coords.). *La Corte de los Borbones. Volumen III: crisis del modelo cortesano*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2013. p. 893-909.

SOUZA, Ana M. C. de. A desmaterialização da pintura: o papel do pigmento na obra de Yves Klein. *Techne*, [Online], n. 7, p. 76-85, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/techne/10890>. Acesso em: 1 out. 2025.

STOLS-WITLOX, Maartje J. N. *A Perfect Ground: preparatory layers for oil paintings 1550–1900*. London: Archetype Publications, 2017.

WALLERT, Arie; HERMENS, Erma; PEEK, Marja (ed.). *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*:

Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June, 1995. Marina Del Rey, CA: Getty Conservation Institute, 1995.