

Técnicas de pintura sobre vidro num contexto histórico

<http://www.buildingconservation.com/articles/glasspaint/glasspaint.htm>

Petri Anderson



Pormenor da janela da ALMA MATER de Peckitt mostrando o Rei Jorge III
na biblioteca de Wren, no Trinity College, em Cambridge

As técnicas de pintura sobre vitral não se alteraram dramaticamente desde os exemplos conhecidos mais antigos desta arte no século IX, na Alemanha. Actualmente, tal como então, a primeira fase é a produção de um desenho de trabalho à escala real. Usando este desenho como padrão, o vidro é seleccionado e cortado, e cada pedaço de vidro é pintado individualmente usando-se tinta para vidro. A seguir esta tinta é aderida à superfície pelo aquecimento do vidro a aproximadamente 650° C numa fornalha. Quando já está pintado todo o vidro, é montado em painéis dobrando-se tiras de chumbo em forma de H ao redor dos pedaços de vidro e soldando-se essas tiras entre si nos pontos onde se encontram.

Falando de uma forma abrangente, foi este o processo durante os dez séculos passados. Apareceram, no entanto, algumas inovações, particularmente nas técnicas de pintura sobre vidro, que enriqueceram e aumentaram a variedade dos vitrais que podem ser apreciados actualmente.

Algumas das técnicas disponíveis no período medieval foram registadas por Theophilus, um frade alemão do século XII que também era pintor de vidro. Ele falou sobre os diversos óxidos metálicos usados na produção dos diferentes vidros de cor. Ele também pormenorizou a produção do vidro 'flash', uma fina camada de vidro colorido em cima de um substrato em vidro transparente, e descreveu o processo de remoção de áreas do fino e colorido 'flash' com o emprego de uma roda abrasiva, o que produz o efeito de se conseguir ter cor e branco numa só peça de vidro. Estes métodos básicos de produção ainda são usados actualmente; apesar de o 'flash' ser frequentemente desbastado por aquela forma, as técnicas modernas incluem também a descamação com ácido fluorídrico ou com jacto de areia. Como o pergaminho era, na altura, um artigo raro e valioso, Theophilus e os seus contemporâneos desenhavam os seus planos sobre mesas caídas. Conforme o papel e o pergaminho se foram tornando mais acessíveis, este procedimento foi sendo abandonado.

Na fabricação do vitral medieval, o desenho era pintado directamente sobre painéis de vidro colorido, acrescentando-se pormenores monocromáticos sobre essa base colorida. A cor da tinta era dependente da quantidade e do tipo de óxido usado na sua produção, mas era geralmente preta ou castanha. Até ao século XIV o trabalho de pintura que se vê sobre vidro era predominantemente aplicado a pincel, com algum trabalho posterior feito com paus, penas e escovas de cerdas firmes depois de a tinta ter secado. Chama-se a isto, por vezes, de técnica de sombreado, e produz resultados bastante grosseiros.

Um desenvolvimento do século XIV na técnica da pintura do vidro foi o uso de um pincel de pelo de texugo. É um pincel largo (alguns pincéis modernos de pelo de texugo têm 5" de largura) que era usado como pincel seco sobre a tinta molhada para suavizar o efeito dessa tinta e para remover as marcas de aplicação do pincel. Usava-se também, frequentemente, o pincel de pelo de texugo para se conseguir um efeito de pontilhado por batimento sobre a tinta molhada. Isto permitia ao pintor obter uma aparência mais refinada. Outra adição ao repertório do pintor em vidro foi o 'silver stain'. Nos princípios do século XIV descobriu-se que a aplicação de um composto de prata no vidro, e depois aquecê-lo, permitia colorir o vidro desde uma cor clara de limão até um cor-de-laranja profundo. Esta descoberta revolucionou o vitral. De repente, surgiram imensas novas possibilidades : pela primeira vez a cor podia ser aplicada no vidro e controlada conforme a temperatura do aquecimento e a espessura da aplicação. Enquanto que a tinta para vidro estava limitada à face do vidro que ficava para dentro, o 'silver stain' era aplicado pela face de fora do vidro.



Um pintor de vidro a traçar sobre uma mesa iluminada

Por volta do século XVI, ficaram à disposição do pintor de vidro os esmaltes – tintas coloridas feitas a partir de óxidos metálicos, vidro pulverizado e ‘flux 1’ (geralmente óxido de chumbo ou bórax ²), misturados com água e goma arábica ou com óleo de lavanda, e aquecidos sobre a superfície do vidro. Com um tão grande número de cores, agora possíveis sobre um simples bocado de vidro, desenvolveu-se uma moda para se produzirem maiores janelas usando-se peças de vidro rectangulares que eram pintadas, coloridas e esmaltadas. Nunca mais ficou o projectista limitado pelas restrições de contornar com chumbo cada um dos muitos e pequenos pedaços de vidro de cor diferente. Esta moda durou até aos princípios do século XIX. Dois dos artistas que ganharam grande destaque neste período foram os irmãos Linge, Abraham e Bernard. Abraham costumava trabalhar a tinta mais vigorosamente para produzir efeitos dramáticos, enquanto que Bernard tinha uma abordagem mais suave à pintura do vidro.

Durante o século XIX desenvolveu-se um interesse pelas artes góticas e a maioria dos projectistas reverteram às técnicas medievais de produção de vitrais em mosaico, contornando com chumbo as diferentes cores. Eram empregues diferentes técnicas de pintura e diversos efeitos, em diversos estilos de desenho, que geralmente se baseavam no meio com o qual a tinta era misturada. Nunca podem ser rigorosamente determinados os líquidos que, historicamente, transportavam a tinta para vidro em suspensão, mas podem-se formular suposições educadas sobre os líquidos de transporte usados a partir dos estilos de pintura.

Tradicionalmente, a primeira fase do processo de pintura era pintarem-se as linhas de contorno. Isto fazia-se com uma mistura de tinta espessa. O pintor deitava o vidro sobre o desenho de trabalho e traçava os contornos no vidro. Muito frequentemente, deixava-se secar cuidadosamente a pintura dos contornos durante um dia ou mais, e depois eram aplicadas outras camadas de tinta sobre estes contornos, pelo que a tinta se ia acumulando. Neste procedimento é necessário adicionar-se um fixador à tinta para se evitar que ela se destaque ou que esborrate quando são aplicadas as camadas seguintes de tinta. Os aditivos vulgares para este efeito eram a goma arábica, o vinagre e o açúcar. O vinagre é particularmente eficaz e agarra a linha fina muito bem assim como ajuda a fluir a tinta do pincel para o vidro, permitindo traços bastante delicados. Se o pintor de vidro estiver relutante em correr o risco de a linha de contorno ser adversamente afectada pela camada de tinta aplicada por cima desta, ele pode levar ao forno a linha de contorno antes de continuar a pintar.



Pormenor de um trabalho de pintura de Kempe proveniente das janelas da ala norte da igreja All Saints Church, em Leighton Buzzard.

As sucessivas camadas de tinta (conhecidas como ‘matting paint’) são habitualmente misturadas num meio de água e goma arábica. Variando-se a quantidade de goma conseguem-se produzir diversos efeitos. Kemp, por exemplo, costumava aplicar uma camada bastante densa de ‘matting paint’ sobre todo o vidro, depois usava o pincel de pelo de texugo para fazer um pontilhado pesado na tinta. Este pontilhado podia ser trabalhado, a seguir, com pincéis de cerda de porco e com agulhas para se remover a tinta das áreas iluminadas. Era frequente que as agulhas removessem não só a ‘matting paint’ mas também arranhassem a tinta dos contornos, proporcionando muito contraste ao trabalho e produzindo um efeito de nitidez. Em contraste, John Hall & Sons usavam um pontilhado ligeiramente mais fechado e os seus pintores de vidro usavam minimamente os pincéis de cerda de porco quando pintavam as cabeças, as

¹ N.T. – fundente.

² N.T. – borato de sódio hidratado.

mãos e os pés. Em vez disso, eles usavam predominantemente as agulhas para removerem laboriosamente a tinta onde ela não era querida. Isto proporcionava efeitos muito precisos sobre os tons de pele. No entanto, quando eles iam pintar os panejamentos, usavam quase exclusivamente os pincéis de cerda de porco.

Em diversos estúdios vitorianos, os pintores de vidro usavam as mãos para esfregarem a tinta aplicada depois de esta ter secado, para que essa tinta começasse a soltar-se um pouco e se abrissem poros na superfície pintada. A seguir, esta tinta solta era trabalhada com o pincel de cerda de porco. Variando-se o peso da tinta, a seu conteúdo em goma e a aspereza do pincel conseguiam-se diversos efeitos no tamanho dos poros que se tinham desenvolvido pela pressão da esfrega com a mão. Muitas janelas de Clayton & Bell eram caracterizadas por uma abertura delicada e controlada da tinta sob a pressão da mão, um efeito conseguido pela utilização da aplicação de uma tinta bastante diluída de peso médio e com dosagem de goma média/alta. Para se aumentar e aprofundar o efeito suavemente manchado, era usado o mesmo processo de 'matting' nas costas do vidro.



Pormenor de trabalho de pintura de Clayton & Bell proveniente da colecção do Chapel Studio

Pelo contrário, muitos pintores do movimento Arts and Crafts, tais como Christopher Whall e Carl Parsons usavam um 'matting paint' mais denso com uma dosagem superior de goma. Esta tinta era a seguir esfregada vigorosamente para se criarem texturas pronunciadas que, depois, ainda eram mais trabalhadas com o pincel de cerda de porco, com as penas e com as agulhas. Este estilo de pintura, combinado com os vidros ricos e antigos usados durante o período Arts and Crafts, resultaram nalguns vitrais muito livres, expressivos e, por vezes, dramáticos. Para conseguirem o desejado efeito junto dos pintores de vidro, estes projectistas tinham a tendência para desenharem os seus cartões em tamanho real (desenhos de trabalho) usando carvão sobre um cartão texturado, o que produzia efeitos semelhantes aos conseguidos por este estilo de pintura.



Pormenor do trabalho de pintura de Christopher Whall numa janela da torre da igreja Church of the Holy Cross, em Sarrat

Muitos dos estúdios vitorianos não se limitavam apenas a um traço de contorno e a uma camada de 'matting paint'. Por vezes, eles usavam um traço de vinagre sobreposto por duas demãos de água e goma arábica (a segunda demão aplicada por forma a diluir um pouco e a combinar-se com a primeira) e, depois, uma demão de óleo de lavanda por cima das duas de demãos de água. Poucos pintores de vidro empregam actualmente uma atitude tão corajosa e confiante, e, com a moderna tecnologia de fornos e os seus relativamente rápidos tempos, consideram mais seguro e mais prático levar o vidro ao forno em várias fases intermédias.

AUTOR

PETRI ANDERSON é um pintor de vidro e pode ser contactado pelo telefone n.º 01923 266386.



Cartão de Carl Parson
proveniente da colecção do
Chapel Studio