

Um olhar sobre a produção de tintas artesanais no Brasil: Entrevista com Diego Valdevino

A look at the production of artisanal paints in Brazil: Interview with Diego Valdevino

Una mirada a la producción de pinturas artesanales en Brasil: Entrevista a Diego Valdevino

Fabricio Rodrigues Garcia¹

Jociele Lampert²

1 Mestrando em Ensino das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Membro do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Possui Bacharelado em Artes Visuais pela UDESC (2016) e Licenciatura em Artes Visuais pela UDESC (2022). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5468721360692029> Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-4771-7627> E-mail: fabriciogarcia.art@gmail.com

2 Professora Titular na Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente Professora Investigadora Visitante na FBAUL/CIEBA/ULISBOA. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP (2009). Atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais PPGAV/UDESC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7149902931231225> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0963-0925>. E-mail: jocielelampert@uol.com.br

RESUMO

Entrevista realizada como parte da coleta de dados de minha pesquisa de Mestrado (PPGAV-UDESC) com o artista e empresário Diego Valdevino, da Impressionista Art Materials. Durante a entrevista, realizada virtualmente no dia 16 de julho de 2024, por meio da plataforma Zoom, as perguntas foram pautadas a partir de temas tais como: produção de tintas artesanais e o mercado nacional e composição dos pigmentos, além da produção de um novo gouache profissional no país.

PALAVRAS-CHAVE

Pigmentos; Tinta Artesanal; Aquarela; Gouache; Paleta de Cor.

ABSTRACT

Interview conducted as part of the data collection for my Master's research (PPGAV-UDESC) with the artist and businessman Diego Valdevino, from Impressionista Art Materials. During the interview, held virtually on July 16, 2024, through the Zoom platform, the questions were based on topics such as: production of handmade paints and the national market and composition of pigments, in addition to the production of a new professional gouache in the country.

KEY-WORDS

Pigments; Handmade Paint; Watercolor; Gouache; Color Palette.

RESUMEN

Entrevista realizada como parte de la recolección de datos para mi investigación de Maestría (PPGAV-UDESC) con el artista y empresario Diego Valdevino, de Impressionista Art Materials. Durante la entrevista, realizada virtualmente el 16 de julio de 2024 a través de la plataforma Zoom, las preguntas se centraron en temas como: producción de pinturas artesanales y el mercado nacional y composición de los pigmentos, además de la producción de un nuevo gouache profesional en el país.

PALABRAS-CLAVE

Pigmentos; Pintura Artesanal; Acuarela; Gouache; Paleta De Color.

Apresentação

Existe um momento singular durante o processo de criação artística quando o artista está imerso em sua produção. Refiro-me aqui especialmente à pintura a óleo, técnica à qual tenho me dedicado nos últimos dezessete anos. Nesse estado pleno, no artista, nem sempre consciente do que se passa, acontece uma conexão entre corpo e mente, que é perpassada pelos materiais que utilizamos. Ao realizar uma pintura, para além do conceito da obra, do tema escolhido, das referências utilizadas, é fundamental conhecer as especificidades técnicas dos materiais utilizados. Quanto mais conhecemos as características dos materiais que utilizamos, melhor proveito teremos das possibilidades de utilização dos mesmos. É importante ressaltar que tal domínio dos materiais não basta por si só, mas é só quando ocorre uma simbiose entre olho, pincel e mão, embebido de tinta, que a mágica da pintura acontece. Ou, nas palavras de Ryckmans:

A tinta, ao impregnar o pincel, deve dotá-lo de desenvoltura; o pincel, ao utilizar a tinta, deve provê-lo de espírito. A desenvoltura da tinta é uma questão de formação técnica; o espírito do pincel é uma questão de vida. "Ter a tinta mas não o pincel" quer dizer que se está investido da desenvoltura que a formação técnica traz, mas que se é incapaz de dar livre curso ao espírito da vida. "Ter o pincel mas não a tinta" quer dizer que se é receptivo ao espírito da vida, mas sem, no entanto, poder introduzir as transformações que a desenvoltura da formação técnica nos traz. (Ryckmans, 2010, p.69).

As questões técnicas e seus respectivos materiais sempre foram de meu interesse, desde os primeiros contatos com alguns materiais profissionais de desenho no ano 2000, até meu envolvimento com a pintura a óleo a partir de 2007. Curioso pensar que de modo geral os artistas tendem a começar nas técnicas tradicionais (acrílica, gouache, óleo etc) só para depois migrarem para a pintura digital. Meu processo de pintura iniciou-se com técnicas digitais, mas foi somente anos depois que experimentei técnicas tradicionais para que eu pudesse participar de salões de humor, que na época não aceitavam trabalhos digitais.

O conhecimento da pintura vai muito além de simplesmente aplicar a tinta sobre um suporte. Para um artista obter melhores resultados em seu trabalho, considerando características específicas tais como permanência, secagem, transparência, opacidade e o matiz de cada pigmento, é importante conhecer as formulações químicas, sua fabricação e origem das tintas. Segundo Marco Giannotti, "a qualidade dos pigmentos e do óleo de linhaça permite um alto grau de expressividade cromática, além de permanência" (Giannotti, 2019, p.45), tais características nos possibilitam, por exemplo, apreciar obras de grandes mestres, desde o Renascimento, quando começou a ser utilizada, até os dias atuais.

Quando iniciei meus estudos sobre cor no PPGAV (UDESC), me interessei também pela fabricação das tintas, uma vez que percebi em minha produção pictórica que algumas tintas possuíam o mesmo nome, mas apresentavam variações cromáticas.

Percebi que algumas marcas utilizavam determinados pigmentos, que tinham o mesmo código de identificação, mas os resultados eram muito variados. Naquelas pesquisas iniciais, foi que conheci o trabalho de Diego Valdevino. E tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente durante a quinta edição do “Encontro de Pintura ao Ar Livre de Garopaba” (2024) - evento que organizo desde 2017 em Santa Catarina. Diego foi parceiro, disponibilizando sua marca de tintas artesanais de aquarela (Impressionista) e papeis Boahong (@impressionista_art_materials) para o público presente. Além disso, ofereceu demonstrações das aquarelas fabricadas por ele, em papeis dos mais variados formatos. Trouxe também bastidores, sobre os quais esticou papel de algodão para trabalhar a aquarela de forma similar como é feito nas tintas a óleo e acrílica. Na oportunidade, ofereceu cursos de produção de tintas artesanais, trazendo um conhecimento pouco difundido na região, ampliando o interesse daqueles que puderam participar. Trabalhou com materiais de mais baixo custo, possibilitando, assim, um olhar generoso no que diz respeito à acessibilidade da aquarela para o grande público, já que essa se trata de uma técnica relativamente cara.

Diego é um estudioso da cor. Desde nossa primeira conversa, pude perceber que ele tinha um conhecimento aprofundado no que se diz respeito às particularidades da cor. Meu interesse pela cor não vem de hoje, uma vez que trabalho como artista visual desde o ano 2000. Ao ingressar no PPGAV (UDESC), comecei a aprofundar meus estudos, realizando um estado da arte que incluía pesquisa além das trocas com artistas e produtores. Foi durante uma de nossas conversas que soube do interesse na produção de um novo produto artesanal para a linha Impressionista: o gouache. Sendo assim, convidei Diego para que pudesse me conceder uma entrevista, algo como uma conversa entre amigos que, em comum, têm o fascínio pela cor. O convite foi aceito, prontamente demonstrando, mais uma vez, sua generosidade. A entrevista foi além de troca de informações, como pode ser observado a seguir.

ENTREVISTA

FG: Poderia falar um pouco do seu trabalho e sobre como surgiu a Impressionista?

DV: A Impressionista nasceu de um desejo; o de ter uma linha de papeis para aquarela com a minha marca. Então, na verdade, comecei a procurar alguém que produzisse para nós em 2018. Na época, eu ainda estava estudando sobre a tutela de alguns professores, mas já tinha o desejo de ter uma linha própria. Eu era um colecionador de papel, digo, sou até hoje. Compro papeis de diversas marcas, papeis indianos, papeis de fibras diferentes, enfim. Eu queria ter um papel pessoal. Um dos papeis que eu utilizava já tinha saído de linha fazia um tempo, e eu procurei uma empresa nacional de papel artesanal para produzir para mim. Mas não conseguimos fechar negócio, por questões comerciais e tudo. A minha ideia era ter uma produção com a minha fórmula, porque eu já produzia papeis artesanalmente. O primeiro

produto artesanal que eu comecei a produzir foi o papel. Mas eu fazia tamanho A5, sabe? Pequeninho, não tinha capacidade de ter volume. Era um papel que hora pesava 600 gramas, hora pesava 800 gramas, hora saia fino... Era uma fórmula boa, porém não é para um produto, pois tem que ter consistência. Então eu parti para a segunda opção que foi importar um papel que na época era pouco conhecido - o Baohong - que eu já tinha utilizado desde o início de 2018. Por questões de burocracia, a minha empresa demorou para ser aberta, então a gente fez a primeira compra em 2019, o papel demorou para chegar aqui no Brasil, pois nós importamos lá da China. Neste meio tempo estourou a pandemia, e, ao mesmo tempo, o Joseph Zbukvic, que é um aquarelista proeminente, um dos melhores professores do mundo, começou a utilizar esse papel. Para nós veio a calhar. Foi uma ótima referência.

FG: E como surgiu a ideia de trabalhar com as tintas?

DV: Nós buscamos fazer uma parceria local, em cada estado. Por exemplo, em São Paulo, nós temos uma parceria com uma loja chamada Casa Elias. O nosso foco é distribuir, não é vender para o varejo. Na Casa Elias, promovemos oficinas de pintura, de material, de experimentação de papeis e tintas. A gente levava nossa oficina de tinta artesanal. Era para um público da aquarela, mas havia instruções e fórmulas gerais. Existe literatura no Brasil, é meio escassa, mas tem. Nós trabalhávamos com a abordagem tradicional das literaturas. Dentro da Casa Elias tem diversos ateliês, e nós ocupamos um dos ateliês. O pessoal saía do curso, do ateliê para a loja, pedindo a tinta que nós estávamos produzindo. Só que na época nós não vendíamos, só fazíamos no curso. Eu fazia para uso próprio, e para ensinar para os alunos. O Mauro, proprietário da Casa Elias, solicitou uma maior produção. Assim, nossa produção, apesar de ter a marca Impressionista, é basicamente para atender o público da Casa Elias.

FG: Então, ela surgiu com uma demanda, especificamente de uma loja, mas hoje você atende no e-commerce, que é a loja da Impressionista, vendendo para todo o Brasil?

DV: Isso! Nós vendemos para todo o Brasil. Nós temos uma clientela que atendemos no Nordeste. Lá tem uma dificuldade grande de aquisição de produtos e a gente está sempre mandando para lá. O nosso maior fluxo é via distribuição, não é o varejo.

FG: Mas você também trabalha com consultoria de materiais artísticos...

DV: Nós oferecemos dois serviços de consultoria. A primeira: vamos supor que você tem um acordo com alguma empresa de produção de tinta, e essa tinta não está saindo de acordo com o seu gosto. Você me chama, eu vou e dou um auxílio,

falo com os técnicos da empresa, tentando chegar em uma linha mais personalizada. A segunda: é a produção específica para artistas e professores. Nós trabalhamos com uma produção para professores que dão cursos e precisam de cores específicas para o seu público específico. Em menor volume, resgatamos tubos que solidificaram dentro do tubo; às vezes o artista compra uma tinta que é a cor que ele quer, mas ela tem uma viscosidade diferente. Nós modificamos essa tinta, tirando-a do tubo e trabalhamos nela. O cliente testa e embalamos novamente. Buscamos dar um auxílio para a nossa comunidade.

FG: Falando da produção dos materiais no país. Se formos comparar o Brasil com os outros países no que se refere à produção de materiais artísticos, me parece que estamos engatinhando. Parece que existe uma limitação na qualidade. Por muito tempo tivemos isso. Você vê alguma dificuldade na produção desses materiais, e se existe tal dificuldade, a que podemos atribuí-la?

DV: Nós temos algumas coisas aí. A primeira delas é o custo do material. A maioria dos pigmentos são importados. Todos os ftalocianina, quinacridone, enfim. Hoje eu compro material de duas das maiores produtoras de pigmentos do Brasil. Só que esses pigmentos clássicos, modernos, da química orgânica, são importados. Então, apesar de comprar no Brasil, eu compro em dólar. Eu posso citar um exemplo: para quem quiser produzir o azul indanthrene, o PB60 (para quem conhece da nomenclatura), conforme a última cotação que fiz, o pacote de 20 quilos sai por 16 mil reais. É muito acima do preço "normal". Nós temos dificuldade no maquinário. As máquinas de produção nacionais são caras. E teve uma outra coisa problemática quando a indústria nacional se desenvolveu, o pessoal desenvolveu o produto como uma alternativa barata ao importado. Hoje, o público procura o produto nacional como uma alternativa barata ao importado. Qual o problema que eu encontro sempre, quando estou introduzindo a minha linha de tintas? A pergunta número um e problema é: este é um produto profissional? E, na maioria das vezes, o cliente nem sabe qual a definição de profissional para ele. E eu pergunto a ele: O que é um produto profissional para você? Ele não sabe responder. E pergunto novamente: É só a quantidade de pigmento que tem? Ele fala que a tinta importada é mais pigmentada e tal. Então eu vejo que o custo de produção é um problema. O outro problema é: o que o nosso cliente em geral não espera um produto nacional de excelente qualidade. Então a gente não tem o incentivo da ponta para estar produzindo um produto de altíssima pigmentação. Para quem faz o produto artesanal, de baixo volume, vale a pena encarar. Mas pensa em uma empresa de maior volume, que incentivo teria em produzir para estar na prateleira?

FG: Até pouco tempo atrás, as marcas sequer definiam a composição dos pigmentos em seus rótulos. Costumávamos comprar tintas "às cegas", escolhemos as cores pelo tom ou nome da cor. Hoje, algumas marcas utilizam pigmentos mais caros como o azul cobalto (PB28), o azul cerúleo (PB36) que também é um pigmento caro e

o Cobalt Teal (PG50), que são cores à base de cobalto e eram raras de serem vistas em tintas nacionais. Na verdade, ainda é difícil encontrar alguns desses pigmentos nas marcas nacionais, restringidos a poucos fabricantes que usam pigmentos dessa classe de valor. Por que é tão difícil produzir esses pigmentos no país? Que limitações nós temos que os outros países não têm. Você comentou que os pigmentos ftalocianinas e os quinacridonas não são produzidos aqui. Afinal, qual a dificuldade e por que tão tardiamente estamos produzindo esse material?

DV: O público artístico não é o foco dessas empresas. Infelizmente temos que encarar a realidade de que a indústria de plástico, a indústria automotiva são prioridades. Os pigmentos de cobalto são de baixa procura. O volume é bem menor que os ftalocianinas, por exemplo. Eu compro de uma empresa que produz os cobaltos aqui no Brasil. Para citar um exemplo, o azul cobalto, *Cobalt Teal*, que eu compro é o PG50. É uma tonalidade azulada, que seria um ciano esbranquiçado super opaco de alta gama que está no lado das turquesas azuladas. O *Cobalt Teal* que eu gosto, pessoalmente, é levemente mais esverdeado, e você não encontra aqui. Você vai ter que importar, a não ser que você solicite uma produção de uma tonalidade diferente, mas terá que comprar um volume maior. Cádmio, cobaltos, apesar de serem produzidos no Brasil, temos que pegar o que tem disponível. Outro exemplo é o azul cerúleo. A Impressionista trabalha hoje com a tonalidade que é mais esverdeada, menos saturada, e que é a, digamos, tradicional. Hoje, ela não é a mais procurada. A mais procurada é um azul vivo. Inclusive, marcas colocam esse pigmento que eu uso como azul cerúleo de cromo em relação ao azul cerúleo que há maior procura. Nós trabalhamos com o que tem disponível, ao contrário, temos que importar. Quando você importa, você encontra a tonalidade que quer. No entanto, vai ter que comprar quantidades pequenas, de dois a três quilos, que chegam via correio, de avião. Ou vai ter que comprar duzentos quilos. É oito ou oitenta.

FG: Durante a pandemia, me parece, houve uma guinada na produção de materiais artísticos no país. Pesquisamos sobre essa produção de anos anteriores e vimos que não tínhamos uma produção relevante de materiais de qualidade, principalmente se olharmos para a produção de materiais de aquarela. A aquarela parece ser o motor propulsor dessas produções artesanais de materiais no país. Como você vê hoje a produção de tinta no Brasil?

DV: Eu acredito que ainda temos espaço para crescer. Dá para ter mais marcas. O pessoal tem uma proposta muito caseira. Olhando rapidamente o panorama, há poucas marcas que têm uma proposta de volume. Posso citar além da Impressionista a Joules & Joules, que produz tubos em volume. A grande maioria é sob encomenda, no caso da aquarela foca na venda de pastilhas. Então temos como crescer. Felizmente o maquinário, por conta da pandemia, o maquinário usado, ficou mais disponível. Mas infelizmente muitas empresas quebraram durante a pandemia. Porém, para quem está começando agora é algo bom, pois começa com o maquinário disponível. O

maquinário usado é mais fácil, barato de começar. O custo de aquisição para iniciar a entrada no mercado é mais baixo. Nós temos poucas marcas de tintas artesanais, poucas que fazem tudo. Quem trabalha com aquarela foca em aquarela. Não tem um processo industrial. Nós temos um processo semi-industrial, porque somos pequenos.

FG: Pensando no contexto artístico, eu percebi que houve um crescimento de marcas, principalmente no campo da aquarela, apesar de poucas venderem tinta em tubo, de cabeça agora lembro da Impressionista e a Quati. Marcas como Joules & Joules, Fiuza & Moraes, são outros exemplos de marcas de produção semi-industrial que nasceram durante a pandemia. A venda é quase sempre feita diretamente entre empresa e consumidor, sem ter um intermediário que seria um local de venda. Neste caso, o local é o próprio fabricante via site ou rede social. Essa produção muitas vezes se limita por se tratar de uma empresa pequena, evitando-se um investimento de risco. Para você poder investir em um produto que tem um nicho tão específico, é compreensível a baixa produção de produtos e limitação de cores na paleta. Hoje temos, por exemplo, a Impressionista concorrendo lado a lado com marcas tradicionais por estar presente em uma loja física, mas não se vê as outras marcas porque normalmente se faz essa venda direta. O que não é exatamente ruim, pois também favorece na precificação final do produto. A partir do momento que essas tintas chegam a um preço muito melhor do que as tintas importadas, tendo a qualidade igual ou por vezes superior às concorrentes, é preciso baratear o produto lá na ponta para ter saída.

DV: Como funciona a coisa, falando um pouco do *business*. Ou você fica pequeno e gasta muito dinheiro comprando pigmento importado, adquirido de quilo em quilo. Ou abre uma empresa e compra em volume. Ao contrário, no volume para atender uma loja, tudo por tudo, eu ganho menos. Como eu te disse, nós focamos na distribuição. Apesar de ganhar menos, o volume que nós estamos vendendo é um volume considerável. Nós atingimos, como te disse anteriormente, um processo que ainda não é industrial, então, uma das coisas que a gente tem é o enchimento do tubo manual. Nosso tubo é de 24ml, mas nunca vai 24ml. Eu tenho tremor essencial, que é um tremor das mãos. Então na hora que a gente está preenchendo o tubo vai 26ml, 28ml, enfim. Eu não estou preocupado com isso, porque eu compro o volume de pigmento para não ter dor de cabeça e atender o público. Uma das preocupações principais do aquarelista, é a de gastar a tinta, pois é um material caro. Todo mundo quer utilizar tinta profissional, todo mundo quer utilizar mais pigmentado, mas você vai pagar entre 80 reais, às vezes 150 reais no tubinho de tinta. Queremos ajudar o pessoal a tirar o medo. O que a gente vê durante a pintura? O artista faz aquela aquarela meio clarinha, meio fraquinha, e não sabe o porquê de não estar realçada a cor, a intensidade. Nós alertamos: olha você não está usando tinta, pega um tubo aqui gordo e gasta tinta! Você vai pagar o mesmo que um importado, às vezes menos.

Nossa tinta começa em 65 reais, no tubo de 24ml, para uma cor tradicional, como o azul ultramar. Logo, não tem porque não gastar. Nós temos a oportunidade e o privilégio de poder atender o público nesse sentido.

FG: Hoje a cartela de cores da Impressionista conta com quantas cores?

DV: Hoje nós temos 36 (trinta e seis) cores, mas vamos reduzir o número de cores. Lançamos um número muito grande de terrosos para a gente poder sentir o que o artista gosta. Gostamos muito do pigmento de ceramista. O pigmento de ceramista é um pouco menos refinado, mas quase todos têm 2 ou 3 tonalidades diferentes dentro do pigmento. Mas percebemos que não são todos os pigmentos que têm saída. Estamos dando uma enxugada para algumas cores, talvez eu introduza dois cobaltos a mais, não sei, estou pensando ainda.

FG: Como foi esse critério de seleção para as cores que estão presentes na paleta atual? Existe algum estudo, alguma análise de mercado, para você poder selecionar as cores? Como falamos anteriormente, existem riscos. Você faz um lote de tinta, investe em uma quantidade significativa de pigmento. Todas as marcas apresentam a sua própria cartela de cor. Tem pigmentos que são encontrados em todas as marcas, já outros não. Como você faz essa seleção de cor para a paleta da Impressionista?

DV: Nós começamos com pensamento de cor monopigmentar. A nossa proposta começa aí, a gente já tira um monte de tinta que a gente não precisa comprar para poder estar atendendo o mercado. Então você não vai encontrar aqueles roxos maravilhosos, aquelas cores super diferentes, porque a gente já filtrou trazendo apenas pigmento tradicional em cores mono pigmentares. Com isso, eliminamos um monte do processo. Outra coisa, precisamos ter algumas cores clássicas: cádmios e cobaltos. Decidimos por ter, ao invés de diversas tonalidades de cádmio, uma para cada aplicação. Apesar da gente carregar o pigmento amarelo limão, para o cádmio, não estamos comercializando. Então ficam: o cádmio amarelo, o cádmio laranja, o cádmio vermelho. Não pegamos um vermelho escuro, não pegamos escarlata. Com isso fomos diminuindo. No caso dos cobaltos, azul cobalto. Nós precisávamos de um cerúleo, como eu te falei anteriormente, no mercado nacional a gente compra o tradicional, que é cerúleo de cromo. Temos também o turquesa. O turquesa na aquarela é muito procurado. O pessoal gosta muito, é uma cor bonita. Aí fechamos assim, quais são os tradicionais? Temos dois ultramar. Um é o francês, que é uma tonalidade um pouco mais avermelhada, levemente mais escura aqui na aquarela ele granula mais. Na aquarela é importante. Mas o consumidor nacional não utiliza muito, nós notamos que o pessoal não está acostumado com essa nomenclatura. Utilizam mais ultramar tradicional. Tonalidades que para mim são importantes, por exemplo, um vermelho alaranjado. Você tem alguns pigmentos que são importantes, mas que às vezes não encontramos no mercado nacional. Quanto aos diketopirrole, às vezes

you do not find, it is difficult to find a national producer that has this tonality reddish, orange. With this, we were eliminating, it was a pigment that I wanted, but we were looking for the next. There is the PR 242, which is the French vermilion, also with little national supplier. The one that was providing, it was finished, so it goes to the next, PR 188. In short, people take the tonality of the chromatic circle, try to meet in some way and look for which pigment is available in the national market. To give you an example, the viridian, which is my favorite greenish blue, in watercolor it is semi-transparent and granular, but you do not find it in a national producer; what you find is the opaque version, which is our chromium oxide. The viridian is chromium oxide hydrate. So you have to go for the green ftalo, which is not my first choice. We are developing a color that is a mixture of chromium oxide with the ftalo to reach the tonality of the viridian. The selection process is like this, it goes from what is, in our case, more easily found in the national market. Another example, tonalities of the blue ftalo: we took the traditional, which is the greenish blue. People do not work with the warm versions, which are beautiful, but people have difficulty finding them here. There is a lot of variation from one supplier to another, so we decided that it is not the case for people to use this variation, right? So we are going to finish with 50, 70 colors, and this is not the case. The fewer colors, the better. This is our focus.

FG: Certa vez, você comentou que o foco da Impressionista era fornecer tinta base. Você poderia explicar o que seria essa tinta base?

DV: Eu considero algumas coisas: o artista vai utilizar primeiro, quando a gente auxilia os professores, nós pensamos no círculo cromático. Então quem gosta de trabalhar com 3 cores, é atendido. São tintas que você vai fazer todas as misturas. Quem gosta de trabalhar com seis cores, dois amarelos, dois vermelhos e dois azuis, também vai ser atendido. São cores prontas para a gente fazer misturas, utilizando como base. Por exemplo, eu gosto muito de uma paleta de cor com azul da prússia, amarelo ocre e carmezim alizarina. Essas três cores, para mim, são fantásticas, pelo menos na aquarela. Essas cores perdem, com exceção do amarelo ocre, elas perdem muita saturação no momento em que você aplica até a tinta secar. Você faz uma pintura temperamental, sabe? Ranzinza. Nós tentamos atender o público fornecendo tintas de um pigmento, tintas de pigmentos clássicos, e que vai atender o público que procura na teoria clássica. Você vai fazer todas as misturas com elas. Então, para quem gosta, por exemplo, do violeta real, que o *Royal Purple* é uma mistura de violeta quinacridona ou magenta quinacridona com azul ultramar, nós não atendemos esse público com a cor pura; deixa-se a cargo do artista fazer a cor. Para nós a tinta base é isso, uma tinta básica de pigmentos clássicos, que você vai utilizar como base para a tua própria mistura na montagem da paleta. Nos cursos, a gente aconselha: quando você for montar a sua paleta de cor, se você quiser, pode despejar a tinta concentrada direto do tubo e fazer uma mistura, com palitinho de dente - você pode pegar dois tubos e misturar com o palitinho de dente. A gente gosta muito de incentivar esse

tipo de coisa.

FG: Analisando sua colocação sobre cores e sobre as tintas base, das cores que você disponibiliza hoje, quais você considera cores primárias, dentro do espectro cromático das tintas da impressionista, tendo em vista toda a teoria da cor que conhecemos hoje?

DV: Temos cores clássicas. Se você trabalhar com ciano, magenta e amarelo, seria o azul ftalocianina, o magenta quinacridona e o amarelo azo ou cádmio, apesar de o cádmio ser levemente mais alaranjado. Caso você goste de trabalhar com paleta complementar, quente e frio, aí as opções são várias. Você pode por exemplo começar com amarelo limão, e ir para um amarelo indiano, porque aí se tem um extremo da cor, ao menos na nossa paleta aqui da Impressionista, indo do amarelo esverdeado até um amarelo mais alaranjado. Eu não trabalharia com o magenta, eu pegaria, por exemplo, o carmim e o vermelho cinábrio orgânico, azul ftalo e azul ultramar. Eu, pessoalmente, gosto de trabalhar com paleta com propósito: uma pintura um pouco mais temperamental, mais ranzinza, mais fechada, o azul prússia. Uma paleta normal, ao invés do ultramar, o cobalto mais o carmim ou o magenta. Gosto muito de trabalhar, por exemplo, pintura noturna. Pelo menos na aquarela, quem gosta de fazer pintura noturna, vai ter um prazer enorme em utilizar o verde ftalo, mais o violeta dioxazine. Nós temos a paleta clássica: azul da prússia ou azul ftalo, mais o azul ultramar ou azul cobalto. No caso, quem quiser pensar em ciano, magenta e amarelo, estritamente como a Impressora trabalha, eu recomendo usar como ciano, o turquesa de cobalto que é um ciano super, e fazer a adição de um preto. Nós não trabalhamos com preto no modo clássico. Nós vendemos um preto que sai muito, que é o óxido preto, que só serve, na aquarela, para dar efeito, adicionar granulação à cor. Ele é muito bacana, e o pessoal gosta muito de utilizar. Ao invés de pegar um *Paynes Grey*, você faz, por exemplo, um amarelo com esse preto. Apesar de deixar o amarelo mais esverdeado, você adiciona a granulação, que é uma coisa que o pigmento amarelo naturalmente não tem. Dependendo da vertente que você usa, da teoria, você está atendido no básico conosco, nós temos o que você precisa. Eu pessoalmente gosto muito do amarelo indiano, pois é um amarelo que tem dupla personalidade. Ele é mais alaranjado. Por exemplo, quando você pega um hansa escuro, ele é bem laranja e ele dilui alaranjado. Já o amarelo indiano é mais alaranjado quando está concentrado, mas quando ele está bem diluído ele fica amarelinho, então tem personalidade. São cores que eu adicionei na paleta, para atender às minhas aulas. São combinações não convencionais.

FG: Mas essas paletas são relacionadas à aquarela. Você acha que essa mesma paleta de cores escolhidas para aquarela, serviria para pintura a óleo?

DV: Sim. Inclusive se você faz a diluição da tinta com solvente, para dar aquela

primeira camada bem aguada no óleo, você consegue observar a granulação também da tinta. Não é usual, não é um efeito que o pessoal que pinta com óleo vai estar procurando, mas é possível obter. Está lá, é possível ver. Então, por exemplo, a dupla personalidade do amarelo indiano, você vai ver. A essa questão do azul da prússia versus o azul ftalo, você vai sentir a diferença, a do temperamento do azul da prússia. O azul ftalo, no óleo, é super alegre, expansivo, sabe... uma cor que é feliz, e o azul da prússia, uma cor mais fechada, mais tempestuosa. Enfim, você consegue observar essas qualidades de colorimetria.

FG: Vamos entrar numa polêmica agora. Houve um dia que eu comentei contigo sobre a questão da temperatura da cor. Nós falávamos sobre a questão do azul, especificamente do azul ultramar e o azul ftalo. Eu havia comentado que, ao meu ver, o azul ultramar trazia uma sensação de cor mais quente se comparado ao azul ftalo, que parecia mais frio. Você comentou sobre a relação de determinadas literaturas que traziam dentro do espectro visível da luz a questão entre os opostos do espectro visível, onde um ponto seria o laranja amarelo vermelho e no outro ponto o violeta. No caso, o azul ultramar, por conter mais violeta, seria mais frio. Você vê o azul ultramar, em comparação ao ftalo, sendo mais frio?

DV: A literatura em meados dos anos 70, século passado, tratava essa relação do azul ultramar sendo uma cor mais fria, por causa da relação do ultramar com os violetas. Eu acredito que se você faz uma pintura, por exemplo, de praias do Nordeste ou Caribe e pinta o céu com um azul ultramar e o mar com azul ftalo, a sua pintura vai ficar mais fria, porque na verdade a gente trabalha com percepção. Qual é o problema nisso? A percepção da cor é subjetiva, ela é individualizada, ela é contextualizada. Como é que você vai trabalhar algo que depende de como você enxerga? Se você enxerga diferente de mim, e como você percebe, a sua percepção é com base nas suas experiências. Também qual é o contexto que a cor está sendo utilizada sobre o espectro luminoso, sejam as cores visíveis, e o que acontece? O círculo cromático é uma representação circular de um espectro que é como se fosse uma régua. Em uma ponta você tem o violeta, cor mais fria. Se formos pensar em pigmento, seria a versão azul do violeta dioxazine, que não é a versão mais comum. A versão vermelha é a mais comum e a mais quente. Falando de pigmentos, seria assim: azul ultramar nuance verde, azul ultramar clássico, ultramar francês, azul indanthrene, violeta dioxazine versão vermelha e em seguida a versão azulada do violeta dioxazine; que por sinal é uma versão que tem menor resistência à luz do que a versão avermelhada, por isso que ela não é tão comum. Na outra ponta do espectro, você tem a cor mais quente, que seria, em pigmento, o vermelho cádmio ou o vermelho diketopirrole. Então você tem, assim, esses vermelhos que podemos categorizar como vermelho Ferrari: os vermelhos alaranjados, vermilion, cinábrios. Têm os laranjas, os amarelos, os verdes. Então a gente já começa a entrar na faixa mediana de temperatura. Logo em seguida dos verdes você tem as turquesas, que são os cianos. E aí, qual é a próxima cor que vem depois dos cianos? O azul ftalo!

Então o que acontece? O azul ftalo tem duas características. Quando ele está muito concentrado, ele é um azul quente, e quando ele está super diluído ele é um azul ciano, frio. Mas em qualquer uma das duas interpretações, eles estão antes do azul ultramar. Logo, há como se discutir, tecnicamente, que o azul ftalo é mais quente que o ultramar, mas ele não é uma cor quente, uma vez que é uma cor fria, porque ele está em uma região do espectro luminoso que é frio. Por isso que eu te falo, eu fujo dessa seara, eu gosto de conversar com pessoal teórico, porque é interessante, mas na aula eu passo a responsabilidade para o aluno: você que escolhe.

FG: A cor, ao mesmo tempo que é um tema fascinante, é um tema complexo. Eu realizei alguns estudos com tinta a óleo, nos quais produzi tabelas de cores utilizando o laranja cádmio (PO20), o azul ultramar (PB29) e o sombra natural (PBr7). Esse último eu fiz um comparativo entre treze tonalidades de sombra natural de diversas marcas nacionais e importadas. A diferença entre as cores é significativa, principalmente se olharmos para as tintas nacionais. Parece que existe uma certa dificuldade em determinar um padrão desta determinada cor. Se por um lado temos o azul ultramar PB29 que, apesar de existir algumas variações do pigmento, há uma aproximação cromática muito grande entre elas; quanto à sombra natural, apesar de ser baseado em um pigmento único, as marcas acabam por fazer uma série de misturas para obter o seu próprio tom, sendo muito diferente uma cor da outra. Por que há tanta diferença, principalmente no que se refere ao padrão nacional em relação a essa cor?

DV: Precisamos separar os pigmentos naturais dos pigmentos sintéticos. O natural, depende da mina em que você está extraíndo a terra. Eu não tenho sombra natural na paleta, mas tenho o *burnt sienna*, que é natural. O pessoal pedia a versão natural, não uma versão sintética. Eu particularmente não gosto da cor *burnt sienna* natural, não acho que seja um siena bonito. Eu prefiro a versão sintética, ele é mais uniforme. Por exemplo, na sombra, se a pessoa pega um óxido marrom transparente e mistura com preto, você vai ter sempre a mesma consistência, porque sai de um laboratório, entende? Se você acerta a sua tonalidade com isso, o sintético é muito melhor do que o natural. O natural vai dar personalidade. Se você compra o pigmento de uma mina que fornece uma terra legal, você precisa ficar com ela, até acabar. O sintético é mais fácil de acertar, porque você formula a cor. No caso do ultramar, eu acho interessante, porque eu tenho cinco tonalidades diferentes de azul ultramar, é o mesmo pigmento, não tem alteração. O azul ftalo é um pigmento que tem o “dois pontos” e avaliação um, três e seis, já o ultramar não. Se você pegar o ultramar escuro, o ultramar francês, é tudo o mesmo pigmento, com a mesma composição química. Por ser a mesma composição química, ela tem a mesma classificação. Ela pode queimar um pouco a mais, queimar um pouco menos, enfim, vai do fabricante, do gosto do fabricante do pigmento. No caso do sombra, tanto o queimado quanto o natural, é do gosto do artista. O artista acaba escolhendo a marca que tem aquele sombra que ele gosta. No caso do ultramar, é a mesma coisa. São duas cores que você está dando como exemplo, o que, na minha opinião, são cores vitais que causam confusão no

aluno. Eu tinha um professor que dava uma fórmula: esse meu céu é azul ultramar e siena natural. No caso da aquarela, você trabalha com uma faixa de azul ultramar em cima e quando chega perto da faixa do horizonte, entra com o siena natural. O meu foi ficando muito diferente, porque o meu azul ultramar era muito roxo. O do professor era uma nuance normal. Os professores nem sempre se atentam a este detalhe, porque às vezes a tua formulação da aula é com base numa tinta, de uma determinada marca. O aluno acaba utilizando uma marca diferente, e as cores como os terras, *burnt sienna*, *burnt umber*, as versões naturais dessas, têm muita diferença. Há algumas marcas que têm uma infinidade de tons, são pequenas variações que às vezes o pessoal acha interessante ter.

FG: Antigamente a pintura era muito baseada nos pigmentos naturais, no entanto, hoje temos uma produção muito ampla no que diz respeito a pigmentos sintéticos. Com essa mudança na produção mundial, existe uma mudança de público consumidor. Quem são os grandes consumidores de pigmento hoje em dia e como se dá essa produção de pigmentos?

DV: Os grandes consumidores mundiais de pigmento são a indústria automotiva e a indústria de tinta para construção civil. Na indústria automotiva, o que é importante é a resistência à luz e a resistência ao calor. Você pode ter uma cor linda, maravilhosa, mas se ela não tiver resistência ao calor, a indústria vai cortar, mesmo ela tendo resistência à luz. Ela cortando, você não vai ter mais acesso a esse pigmento. Infelizmente, a gente tem isso. Por exemplo: um pigmento caríssimo de produção, como o dourado quinacridona, morreu. A indústria de carro não quis mais. Eles faziam carros marrons, era um pigmento de alta performance, mas muito caro de ser produzido. Hoje a indústria de tinta vem fazendo uma mistura, que é basicamente um amarelo de alta performance, o níquel azometina (PY150) com o quinacridona *burnt orange* (PO48). Então hoje você precisa fazer uma mistura, o que antes era um pigmento coringa. Marcas como Winsor & Newton e Daniel Smith tinham essa cor no seu catálogo. Mas hoje não se encontra mais devido ao custo, mas principalmente pela indústria automotiva abandonar o pigmento. Se a indústria automotiva, que é o grande comprador, não quer o pigmento, não tem muito o que fazer. As características são sempre pensadas na indústria.

FG: Você acredita que existe uma paleta mínima, onde o estudante mesmo não tendo conhecimento no campo da pintura possa aprender temas variados, como retratos, paisagens e natureza-morta?

DV: Eu gosto muito do azul ultramar, do carmezim alizarina e do amarelo azo. Podemos pegar ainda o branco de titânio, o sombra queimada ou um preto. Com essas cores atingimos 90% do círculo cromático. Eu não consigo imaginar algo na natureza em que precise de um croma maior do que a mistura dessas cores mencionadas, a

ponto de você entrar com um azul ftalo. Pessoalmente, na minha paleta para aluno, por exemplo, vou pintar África, savana, deserto. Eu uso azul da prússia, alizarin e o amarelo ocre. Eu acho que as paletas são sob finalidade. Você não precisa ter mais do que três cores. Se você tiver uma paleta genérica, com mais cores, sem problemas, mas acredito que ao começar com três cores, o aluno mesmo que perdendo alguma parte do espectro, que não seja possível ser feita a partir da mistura, eu acho melhor do que entrar com amarelo limão, ciano e rosa quinacridona. Geralmente, o aluno não sabe fazer a correspondência com essas cores. De modo geral, essas três cores dão conta, sendo azul ultramar, um alizarin, não precisa ser o alizarin tradicional, que é o natural, porque apesar de ser uma cor linda, ele é fugitivo. Você pode trabalhar, por exemplo, com o PR264, que é uma cor da família dos diketopirrole. Você pode trabalhar com o PR177, que é um antraquinona, quimicamente parecido, mas também é fugitivo. Pode trabalhar ainda com uma mistura, que é o que a gente faz na Impressionista, sendo uma mistura de pigmento de alta performance, e está dentro do espectro da alizarina. Então são três cores que são fantásticas: um amarelo azo, que é neutro, o alizarina que dilui meio rosado e o azul ultramar. É uma paleta mínima que faz 90% dos casos.

FG: Mas isso, tanto para aquarela, guache ou óleo?

DV: No caso da aquarela, você só não vai ter adição do branco. Se você quiser ter uma cor, para deixar potente, o pessoal gosta muito de usar, o que eles falam que é o tom neutro, ou o *paynes gray*. Eu gosto muito de utilizar o sombra queimada. Só vou usar o branco na aquarela, mas o restante é igual.

FG: Você conhece o pigmento PY 184, amarelo bismuth? O artista Mark Carder, em seu canal do Youtube, uma paleta limitada contendo apenas cinco cores. Ele, inclusive, disponibiliza para venda das tintas em seu e-commerce. Além do amarelo bismuth, a paleta é composta por rubi pirrolo (PR 264), azul ultramar (PB29), sombra queimada (PBr7) e branco de titânio (PW6). Ele ainda dispõe para venda uma cor chamada Geneva Black, que é uma mistura de P29 e PBr7. O que ele faz com essa paleta limitada é algo surpreendente. Mas falando ainda do amarelo, eu nunca utilizei esse pigmento, mas vi algumas marcas disponibilizando em sua cartela de cores. Um exemplo é a inglesa Winsor e Newton, que disponibiliza o amarelo bismuth na faixa quatro de preço de cor. Ou seja, não é uma tinta barata. Esse pigmento não é encontrado no país?

DV: É encontrado sim. Ele entra na posição do PY3, que é o amarelo hansa limão. Só que ele é super opaco, super brilhante. É como se fosse um azul ftalo, sabe? Um pigmento forte, mas difícil de ser utilizado. Nas misturas ele é sobrepujante, ele apresenta aquela personalidade dele nas misturas. Ele é muito brilhante, é um amarelo lindo, mas não usaria como amarelo primário. Ele está mais para o amarelo limão.

Mas é um amarelo super versátil, muito gostoso de ser utilizado. Principalmente, no caso da aquarela, para quem faz mata. Aquela mata mais frontal, que não tem a perspectiva, onde você vai ter aquela saturação mais azulada. Você tem que pensar na oferta de cores que ele está trabalhando. A paleta dele apresenta uma cor com croma altíssimo, que é esse amarelo e você tem uma cor, que eu defino que é uma cor que bronzeia. Por exemplo, sobre o azul da prússia, você pode ver isso na aquarela, você deita o azul da prússia no papel, é lindo. Quando ele seca, perde de 20 a 30% da saturação. Fica uma azul bem acinzentado. Esse vermelho, que ele chama de ruby dikeropirrole, é o pirrole rubine da paleta dele, é um vermelho que faz isso na aquarela também. No óleo não vai ter tanta essa mudança de cor, mas é uma cor que naturalmente já não está lá no croma altíssimo. Então você tem que aumentar o croma de alguma maneira, e ele aumenta com amarelo. Porque tanto esse vermelho, quanto o azul ultramar, ele precisa ter alguma coisa para fazer com que o croma da cor suba. Então ele só vai fazer cor média, cor dessaturada. É uma escolha de paleta interessante. No caso do preto dele, ele faz o que chamamos de preto cromático, que é fazer um preto através de uma mistura. Ele só facilitou para o artista em disponibilizar esse “preto”, sendo um atalho. Não vejo muito sentido, já que ele tem o sombra queimada e o ultramar na paleta, que formaria esse preto. Na minha opinião, você vai ter sombras e os pretos cromáticos mais escuros utilizando na mistura da paleta. O sombra queimada, ao invés de utilizar o sombra natural, ou o siena queimado, que fazem a escala de claro para escuro; os pretos mais claros no siena queimado, um preto médio com o sombra natural e um preto mais escuro com o sombra queimada. Ele deu um atalho para o pessoal. É uma ótima paleta. Esse vermelho (PR264) que ele escolheu, é um vermelho caro também.

FG: É uma paleta limitada, mas acaba sendo uma paleta cara por conta dos preços dos pigmentos escolhidos.

DV: É uma paleta cara. O amarelo é caro, esse vermelho é caro. Por exemplo, nós temos o carmim, nesta posição do PR264. Ele é, se eu não me engano, 30% mais barato.

FG: Você está iniciando uma produção de gouache. O campo da aquarela parece estar em expansão no país, tendo vários adeptos da prática, mas o gouache parece ter um campo de menor capilaridade. Como você chegou à conclusão de criar esse tipo de produto no país?

DV: Da aquarela para o gouache, é um pulo. Na verdade, não faz sentido produzir um, sem produzir o outro. Nós aguardamos a fase de introdução, vamos dizer assim, o lançamento da nossa aquarela. Já estamos quase completando dois anos inteiros. Então, achamos que estava na hora de introduzir o gouache. Na minha opinião, o gouache é uma tinta mais fácil de ser produzida. Ele é mais suave, uma

tinta muito gostosa. E não tem muito segredo, pode ser utilizado de maneira semi-transparente ou de maneira 100% opaca. Defende da adição da carga que você está utilizando. Se você colocar um branco de titânio, ele vai ficar super opaco. Se você colocar o branco transparente, vai ficar semi-transparente. Ou você pode utilizar uma carga que não vai dar tonalidade, só vai dar corpo à tinta. Existem marcas nos Estados Unidos que trabalham com o gouache 100% transparente. É uma tinta intercambiável com aquarela. Tecnicamente, dependendo da formulação, o guache tem mais pigmento do que o aquarela. Se você coloca branco de titânio no azul ftalo, a azul vai imediatamente migrar para o ciano, ao invés de manter no azul. Com isso, você precisa colocar mais azul ftalo para ele voltar para a curva, mantendo a opacidade do branco. É uma cor, teoricamente mais caro do que aquarela.

FG: No final das contas, a produção de um tubo de 24ml de aquarela, se comparado a um gouache de mesmo volume, se torna mais barato?

DV: Por causa da adição do branco na sua formulação. Se você for utilizar o gouache tradicional, o gouache opaco, você vai utilizar o branco de titânio. Você vai ter que colocar mais pigmento, não tem jeito. A não ser que você esteja fazendo um guache estudantil, com muito corpo, muita carga. Você vai jogar, por exemplo, cal. Você vai fazer uma tinta como se fosse um cal tingido. Aí você terá um custo mais baixo. Nesse caso, você não estaria utilizando o pigmento. Agora se você está dando corpo na tinta com pigmento, por causa do branco de titânio, você tem uma tinta mais cara. Veja: se você pegar um pouco de branco e misturar com azul ultramar, para voltar a ter o azul ultramar, é necessário muito pigmento em cima da mistura do branco.

FG: A solução seria trabalhar com outras cargas minerais, para obter o equilíbrio financeiro? No caso, cargas inertes como sulfeto de bário ou carbonato de cálcio, por exemplo?

DV: Esses são componentes que já são utilizados na aquarela. É importante o pessoal saber que não existe aquarela industrial que não tenha essas cargas. A única diferença é a quantidade de carga. A quantidade de carga para um gouache tem que ser maior. Você precisa dar mais opacidade no gouache.

FG: Na aquarela, serve para dar estabilidade ao pigmento?

DV: Na aquarela vai para dar corpo. Ou você não mistura nada, e tem que ter um processo de cura na aquarela. Estamos falando de tinta em tubo. No processo de pastilha, a tinta sai líquida, a pastilha é preenchida e só precisa deixar secar, com a evaporação da água. A tinta não precisa ter corpo, diferente do tubo, onde você não tem essa possibilidade de deixar secando. O tubo é fechado, lacrado. Ou você

deixa evaporando antes... imagina, você faz um tonel, ela vai evaporar de cima para baixo, de fora para dentro. Até evaporar tudo, são meses. Ou você tem alguma carga que vai te dar um corpo, que vai deixar essa aquarela mais sólida. No caso da parada tradicional é pouco corpo. Algumas cores como o azul de manganês substituto, que é um azul ftalo, que não tem nenhum outro pigmento no tubo, mas sendo uma cor semi-opaca, com croma mais alto, tem que ter alguma coisa ali. Como eles não estão utilizando o branco, porque no tubo não está listado o pigmento branco, com certeza eles utilizam cal, bário ou cálcio. Enfim, tem alguma coisa ali. No caso do gouache, para essa cor, deve ter pouca diferença de carga. Se pensarmos em volume de pigmento, se pensarmos um volume de quinze volumes de corpo para um de pigmento, no gouache iniciamos com vinte. Quem conhece essa cor que estou exemplificando, que é o azul de manganês substituto, sabe do que estou falando. É uma cor semi-opaca, para opaca. É um ciano, não é um azul ftalo, bem azul. É praticamente um guache, na aquarela.

FG: Você tem encontrado alguma dificuldade na produção desses gouaches?

DV: Eu não faço um processo manual, então não tenho do que reclamar. Eu estou a caminho do gouache japonês. Eu não gosto do gouache com base na goma arábica, que seria um guache tradicional. Também não gosto do gouache de emulsão acrílica leve, que é aquele gouache que ao abrir o tubo tem um cheiro de plástico. Eu gosto do gouache japonês, que tem como base a dextrina. A dextrina, é um dos componentes da goma arábica. A goma arábica tem algumas proteínas, enzimas diferentes, por ser um produto natural. A dextrina, na minha opinião, faz um gouache mais gostoso, seca mais rápido, é mais fácil de ser fabricado e tem aquele aspecto fosco do gouache.

FG: Ele estaria próximo do Poster Color, em relação à consistência? Tem uma marca japonesa chamada Nicker, que é utilizada pelo Studio Ghibli.

DV: Não é nem a consistência. Você pode fazer ele mais viscoso ou mais aguado. Você ajusta no processamento, na máquina. E ao utilizar, você sente no papel que ele é diferente. Eu acho mais gostoso que o gouache tradicional, acho mais adequado. O exemplo que você deu do Studio Ghibli é referência para mim. O pôster color é uma tinta que tem características que eu gosto.

FG: Uma das características do gouache é ser uma tinta opaca. A diferença da emulsão, da dextrina para a goma arábica, não vai mudar o brilho da tinta?

DV: A opacidade é a mesma da goma arábica em relação à dextrina. Ele fica mais fosco - um exemplo que uso em minhas aulas, em relação ao envernizamento de pinturas em aquarela. Quando você utiliza o preto bem concentrado, ele fica brilhante.

Alguns vermelhos fazem isso, mas o preto é notável. Quando ele está concentrado, ele fica brilhante. Na dextrina, ele fica menos brilhante. Eu acho que tem mais a ver com o gouache. No caso da aquarela, quando eu uso um verniz spray, eu falo para os meus alunos: se você usa preto, tem muita tinta concentrada, joga um spray acetinado, semibrilho. Nesses pontos de preto, a cor meio que floresce, brilha mais. No caso do gouache, casa mais com a dextrina.

FG: Em que fase se encontra a produção deste novo produto? Existe previsão de lançamento?

DV: A minha ideia é lançar para o final do ano, ou no começo do ano que vem. Estamos para despachar o primeiro lote experimental. Aqui comigo, eu testo fora do tubo. Eu guardo as tintas em caixinhas, e vou direto na fonte. Mas a gente vai despachar em tubos. A minha proposta para o guache é não ter uma paleta tão completa como a minha paleta de aquarela. Devemos começar com uma paleta limitada. Dois ou três azuis, dois ou três amarelos. Bem pouco mesmo, como estávamos conversando.

FG: Você já tem definidas as cores que vai disponibilizar?

DV: Nós queremos lançar dois amarelos, dois vermelhos e dois azuis. O branco, um escuro, que pode ser um sombra, um óxido transparente, enfim. É uma linha focada no estudante. Buscar produzir cores mais baratas. A linha que estamos planejando lançar no final do ano, eu tenho em mente: o amarelo limão, que é amarelo hansa, o hansa escuro, que é um amarela alaranjado - com isso temos um quente e um frio. O vermelho que eu penso é diketopirrolo, que é um vermelho Ferrari, mais um frio, que no caso seria o carmim, que ainda é avermelhado, não é tão magenta. Os clássicos do azul, que são o azul ftalo e azul ultramar. São seis cores, mais o branco, que é indispensável. Estamos para lançar um gouache que é semi-transparente, ou seja, não tem branco na adição. Ele tem uma boa opacidade, mas ele não é super opaco. Para quem quiser dar uma aguada, utilizá-lo transparente. Provavelmente, o óxido marrom, que é uma cor achocolatada, bem escura que, na minha opinião, não é tão neutro. Ele tem personalidade. Não cai naquela função do sépia, ou do Van Dick Brown, que são cores mais dessaturadas, com croma mais baixo. Esse óxido marrom é uma cor forte. A formulação básica já está feita. Agora, precisamos terminar o teste e distribuir para alguns artistas testarem.

FG: Já tem definição da quantidade de tinta por volume? E em qual tipo de recipiente vai ser comercializado?

DV: Nos testes, estamos fazendo com os tubos que a gente tem. A ideia é 30 ou 35ml. Infelizmente, aqui no Brasil, temos um problema, e só encontramos aqueles tubos de pomada, brancos. Devemos inicialmente entrar com esses tubos,

talvez mandando fazer uma tampa personalizada. Quando você procura uma fábrica, eles pedem um volume mínimo, geralmente próximo da casa dos trinta mil tubos, para produzirem. Fica complicado ter diversos tamanhos. Provavelmente vamos uniformizar os tubos. Como a aquarela é 24ml, fica próximo daquilo que pensamos para o gouache, podendo usar o mesmo tubo. É um tubo de 28mm de diâmetro, é um pouco largo.

FG: Até o ano que vem poderemos ter um gouache profissional no país?

DV: Estamos trabalhando na parte final. Falta a arte para utilizar nas etiquetas e nas caixas. Queremos lançar também, além dos tubos avulsos, a caixa com o kit das tintas. Já os tubos, planejamos lançá-los para a virada do ano.

FG: E como vão ser disponibilizados para venda? No site? Na casa Elias?

DV: Vamos disponibilizar no site, mas também iremos levar em eventos. A Casa Elias é nosso canal de distribuição. Então vai ter disponível por lá também. Nós temos muita venda direta, fazemos muitas vendas via WhatsApp.

FG: Este contexto, o de um mercado nacional que sempre pareceu ser tão carente de bons materiais, começa a florescer diante da iniciativa de alguns artistas, novas marcas e materiais de qualidade. Como artista, professor e pesquisador, gostaria de agradecer, Diego, por todo seu trabalho e empenho nesta nova jornada. Agradeço também por sua disponibilidade e generosidade em aceitar o convite para esta entrevista. Você gostaria de deixar mais algumas palavras?

DV: Eu gostaria de agradecer a oportunidade. Gostaria de deixar um convite para todos que estão interessados em iniciar alguma coisa. Para que pensem em iniciar em conjunto, por intermédio de um grupo de compra. Vou fazer uma marca nova. Liga então para a Impressionista. Vocês estão interessados em comprar pigmentos juntos? Comprar tubo junto? Acredito que assim, em conjunto, podemos crescer e fortalecer a produção local. Às vezes, a pessoa não tem condições de comprar vinte quilos de pigmento de cobalto. Podemos comprar em conjunto, ou eu posso ter e fornecer. Enfim, sugiro deixar um caminho aberto para criarmos um coletivo.

Considerações

Diego Valdevino é um profissional versátil, cuja origem vem de empresas de tecnologia do mercado financeiro, com vasta experiência em consultorias nas áreas de otimização de processos internos administrativos. Desde 2020 se dedica à Impressionista, uma importadora e comercial de materiais artísticos, oferecendo produtos de alta qualidade para artistas de todos os níveis. Desenhista desde a infância e aquarelista há 8 anos, ele também se dedica à produção de materiais artesanais para pintura e ao ensino de técnicas de pintura.

Referências

CARDER, Mark. **The Benefits of a Limited Palette for Oil Painting**. "YouTube", 20/06/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DYGi18U4D4M&t>. Acesso em: 25 jul. 2024.

GIANNOTTI, Marco. Recortes sobre a cor. In: LAMPERT, Jocielle; DUZZO, Flávia. (Orgs.). **Conversas pictóricas**. Florianópolis: UDESC, 2019.

RYCKMANS, Pierre. **As anotações sobre pintura do Monge Abóbora - Amarga**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Submissão: 30/07/2024

Aprovação: 23/08/2024