

Da azulejaria tradicional aos murais de Marian Rabello

Of tilework tradicional to murals of Marian Rabello

Ciliani Celante¹

Marcela Belo²

Resumo: A proposta abordada pretende contribuir para o avanço das discussões sobre questões que envolvem as temáticas de análise sobre a problemática da técnica e linguagem na contemporaneidade. Temos como ponto de partida as obras da muralista capixaba Marian Rabello, a qual lançando mão da técnica da azulejaria pelo meio manual de produção, exatamente como ainda é praticado em alguns ateliês em Portugal. O conjunto de seu trabalho está em expressa sintonia gestual com a produção artística no Espírito Santo, especificamente nas décadas de 1960 a 1980, época de sua maior produtividade, pontuando as formas e tendências de expressão pictórica dos artistas aqui atuantes neste período.

Palavras Chaves: Arte Pública, Arte Muralista, Azulejaria, Linguagem.

Abstract: The proposal discussed intends to contribute to the advancement of discussions on issues involving the topics analysis of the problems of the contemporary technical and language. We as a starting point the work of muralist capixaba Marian Rabello, which making use of the technique of tiles by manual means of production, just as it is still practiced in some ateliers in Portugal. The set of his work is expressed in tune with gestural artistic production in the Espírito Santo, especially in the decades from 1960 to 1980, the time of its higher productivity, scoring forms and trends of pictorial expression of the artists working here at this time.

Keywords: Public Art, Art Muralist, Decorative tile, Language.

¹Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

²Artista plástica mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta o início da pesquisa acerca das obras murais em azulejo da artista plástica capixaba Marian Rabello, mais especificamente pelo uso que a artista faz da técnica tradicional da azulejaria ou meio manual de produção, exatamente como ainda é praticado em alguns ateliês em Portugal, local de difusão mundial desta técnica artística. Assim, sem pretender esgotar os inúmeros vieses do assunto, nos limitaremos para a relação do uso deste tipo de artesanaria tradicional centenar que perdurou adentro de projetos artísticos no decorrer do século XX, conseguindo se situar em tendências expressivas proposta neste tempo.

Marian Rabello nasceu em Vitória em 1931 e desenvolveu o gosto pela pintura ainda criança, mantendo desde então constante dedicação a produção artística, não exercendo nenhuma outra profissão. Seu reconhecimento se deu a partir dos anos 60, quando surgiram inúmeros convites de trabalhos que se concretizaram em diversas locais, tanto no Espírito Santo, quanto fora do Estado. Antes deste período, Marian considerava-se uma artista “caseira”, a partir de então passou a ingressar no mercado artístico capixaba, encarando-o como profissão.

Quanto sua formação acadêmica, ela afirma ser auto-ditata e considera que sua trajetória começou ainda quando criança quando do interesse nato pelo desenho e pintura contrariando as investidas dos pais em inseri-la no campo da música. . Atribui suas primeiras aulas de pintura à Irmã Maria Thereza de Novais no Colégio do Carmo, e desde então produziu livremente. Estudou na antiga Escola de Belas Artes do Espírito Santo, porém não concluiu o curso porque mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família. A partir de então fez várias especializações no âmbito da pintura e neste trajeto estuda com uma importante ceramista brasileira: Hilda Goltz. Porém, do seu contato com o artista porcelanista Djalma de Vicenzi no Rio de Janeiro, no início da década de 1960, surge o interesse pela pintura em azulejos.

Por volta de 1965 Marian Rabello foi convidada a realizar o seu primeiro painel em azulejo, no centro da cidade de Vitória, num antigo bar – Lanches Vitória, hoje demolido

juntamente com a obra. Na ocasião o proprietário deste bar, que se situava no então “beco do Lira”, próximo a Avenida Jerônimo Monteiro, encomendou o painel em azulejo para dar uma nova roupagem ao estabelecimento. Após este trabalho, vieram muitos outros, tais como o mural para a Secretaria de Agricultura do Estado e o mural para a Imprensa Oficial, ambos de 1971 e intitulados pela artista como “Ciclos Econômicos do Espírito Santo” e “Mecanismos de uma Indústria de Jornal” respectivamente, seguidos pelo grande mural da empresa Real Café (1972), no município de Viana, dentre outras. As obras da artista marcavam as principais entradas rodoviárias para a cidade de Vitória, como o mural da Atlantic Veneer (antiga fábrica de laminação de madeiras) localizado em Serra e a obra da extinta Condelsa (antiga fábrica de condutores de eletricidade) em Viana. Entre seus trabalhos murais somam-se, até o momento catalogados, aproximadamente 45 obras dentro do Estado, espalhados em vários municípios. Suas obras geralmente retratam a relação do homem com a natureza a serviço deste próprio homem, no caso a obra prima que ao permitir transformação também transforma este operário, numa mecânica função em relação a identidades, sendo esta a temática expressa nas obras da artista.

A artista Marian Rabello está inserida na discussão da Arte Pública capixaba, e ao considerar que suas obras fazem parte de nossa paisagem urbana, não podemos deixar de pensar na parcela de contribuição que suas obras vêm oferecendo ao longo dos anos para a nossa identidade visual, pontuando assim como outros artistas locais, as características e tendências vigentes nas artes plásticas entre meados do séc. XX, especificamente as décadas de 1960 a 1980 no Espírito Santo, no que diz respeito à Arte Pública. Esta investigação ainda está em andamento, mas pretendemos com este artigo apresentar uma parte deste estudo: o modo de produção destes murais azulejares a partir da forma artesanal divulgada pelos portugueses e como tal produção de cunho tradicionalista se comunica com os meios de expressão característicos do século XX.

2. A AZULEJARIA TRADICIONAL PORTUGUESA

O azulejo não é um produto originalmente português, mas o seu uso decorativo no Ocidente, pertence historicamente a esta cultura. O emprego dos azulejos nas

decorações de fachadas de edifícios civis e religiosos atingiu em Portugal um alcance nunca visto em outros países.

O azulejo não é genericamente, um produto típico de Portugal: veio de fora e aqui se adaptou. Processo dessa adaptação e, principalmente, a intenção decorativa que norteou os adaptadores e que, quando a nos, constitui a originalidade portuguesa e nos leva a reivindicar para Portugal a incontestável primazia a que a decoração cerâmica tem direito no quadro das artes decorativas. (SIMÕES, MIGUEL, 2001. p.35)

A utilização do azulejo é comum em países como Espanha, Holanda, Itália e Marrocos, por exemplo, antecedem a produção portuguesa, mas foi Portugal que adotou realmente esta técnica.

Quanto à derivação do termo *Azulejo* temos a seguinte definição:

A proveniência do termo não tem uma afirmação geral, pois uma parte dos etimologistas parece concordar num ponto: “O substantivo azulejo teria tido origem persa, de raiz mesopotâmica, no adjetivo azul, que descreve uma pedra semipreciosa, de cor azul muito forte e já então sobejamente conhecida – o lápis-lazúli.”

Esta pedra era usada por gregos e romanos, como também pelos árabes, nomeadamente no califado de Bagdad. O adjetivo azul passou a *zul* e dele derivou a forma verbal *zulej*, que define um objeto “polido, escorregadio e brilhante. No norte da África, a forma *zulej* transformou-se em *zulij*. De *zulij* saiu o substantivo *azzelij*, que, por comodidade fonética, haveria de se pronunciar *az’lij*. Essa forma é possível encontrar já na Espanha muçulmana. Finalmente, no século XIII, aparece o termo *azulejo*, na sua forma definitiva. (MACEDO, 2011, p.53)

A partir do século XVIII, pela influência do azul da porcelana chinesa (importada pelos portugueses) e também por causa do prestígio da cerâmica holandesa, a utilização da cor azul vai conhecer um auge extraordinário. Daí a confusão da procedência do nome *azulejo* com *azul*. Dá a entender que a porcelana chinesa buscou imitar a pedra natural *lápis-lazúli*, que era justamente azul e brilhante quando polida.

O *azulejo* é um suporte de decoração ou pintura constituído por uma placa de barro cozido quadrada, de pouca espessura (cerca de 1 cm), vidrada na face direita. Quanto as dimensões, estas por muito tempo foram padronizadas medindo entre 13,5 e 14,5 cm, segundo medida normatizada em Portugal no século XVI perdurando tal padrão até o século XIX. A face direita recebe a cor, a pintura ou o relevo. Raras vezes a unidade decorativa limita-se a um só *azulejo*, sem continuidade, geralmente é constituído por um

número de maior ou menor número de azulejos que compõem um desenho único ou um padrão geométrico.

O AZULEJO NO BRASIL

Utilizado desde a antiguidade pelos árabes e também egípcios, a pintura de azulejos é introduzido em Portugal no século XVI pelo Rei de Portugal Dom Manuel, por ocasião de seu contato com a azulejaria de Sevilha, e mesmo não sendo este país um dos pioneiros a divulgar o seu uso, na Europa, foi o principal a utilizá-la e desenvolve-la largamente por um grande período, levando inclusive às suas colônias, entre elas o Brasil.

No início do século XIX Portugal foi invadido pelas tropas de Napoleão e a rainha Maria I foge com toda a sua corte para o Rio de Janeiro. Neste momento a atividade econômica portuguesa estava muito prejudicada e entre 1808 e 1840 a produção de azulejos para quase completamente. Porém, os brasileiros que gostavam do azulejo e o utilizavam na decoração contribuíram para lhe dar nova vida.

Desde o século XVII, este material fora exportado para o Brasil. Grandes mestres ceramistas foram trabalhar lá. A partir do século XVIII, os brasileiros atribuem um novo papel ao azulejo, o de isolar e proteger contra o calor e a umidade tropicais.

... Nesse princípio de século catastrófico para a economia portuguesa, os brasileiros vêem-se obrigados a comprar um azulejo estrangeira, quer dizer inglês ou francês ou holandês. Mas o objeto alheio é muito diferente, não lhes agradava. Quando a Corte volta para Lisboa, o Brasil tornado independente, assina um tratado de comércio com Portugal, comportando uma cláusula de preferência na compra dos azulejos.

(TEROL, 1990, p. 85-88)

Assim, o azulejo como suporte para a pintura decorativa chega a este país trazido pelos colonizadores e teve grande aceitação principalmente nas cidades do norte e nordeste, não sendo ainda afastada com exatidão a crença de que seu uso sob formas de murais em grandes fachadas fora empregado aqui antes mesmo que em Portugal, como forma de ornamento às propriedades de famílias abastadas e também como meio de proteção às edificações com relação à umidade de nosso clima.

No entanto, foi ainda em Portugal que a fabricação de azulejos deixa a influência geométrica mulçumana em seus desenhos, que não permitiam elementos figurativos e

adotam padrões vegetais vindo do gótico, variando posteriormente para temas religiosos, mitológicos, pastoreios, alegóricos, etc., muitas vezes servindo às intenções da contra-reforma. Porém de forma geral, no século XX a pintura de azulejo atravessa como linguagem artística autônoma, não mais unicamente ligada a proposta decorativa ou funcional, mas expressando características pictóricas que se somam aos registros testemunhais de suas épocas e tendências artísticas fornecendo um precioso documento sobre o desdobramento da técnica à história universal da arte. No Brasil podemos citar Di Cavalcante, Candido Portinari e Athos Bulcão como importantes representantes desta técnica.

ALGUMAS TÉCNICAS AZULEJARES ARCAICAS PORTUGUESAS

Resumidamente, entre as principais técnicas arcaicas portuguesas temos as chamadas **Corda-seca, Alicatado, Aresta, Relevo e Mojolica ou Faiança**. A Corda seca é basicamente utilizada quando se pretende evitar a mistura de diferentes cores sobre o azulejo. Para isso, passa-se para a chacota (placas de barro seco e cozido) o desenho que é marcado com uma mistura de óleo de linho e óxido de manganês. As diferentes cores são aplicadas entre as linhas pretas que se evaporam com as altas temperaturas de cozedura, deixando só a traços pretos característicos da corda-seca.



Figura 1: Corda-seca, Museu do Azulejo, Lisboa, 2013
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

No chamado **Alicatado** As chacotas são cobertas com vidrados de cores uniformes e cozidas em fornos cerâmicos entre 960° e 1100° C, obtendo-se azulejos de uma só cor. Sobre estes azulejos de cor lisa desenham-se formas geométricas que depois são

cortadas com uma picadeira ou um alicate. Estas peças geométricas preenchem o desenho da composição de alicatado.



Figura 2: Alicatado, Museu do Azulejo, Lisboa, 2013
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Pela técnica da **aresta**, num molde fundo com o desenho traçado em profundidade calca-se o barro cru. O azulejo fica com o desenho marcado através de arestas, e depois de seco ao ar é cozido em forno cerâmico. As cores ficam isoladas entre si pelas arestas salientes.

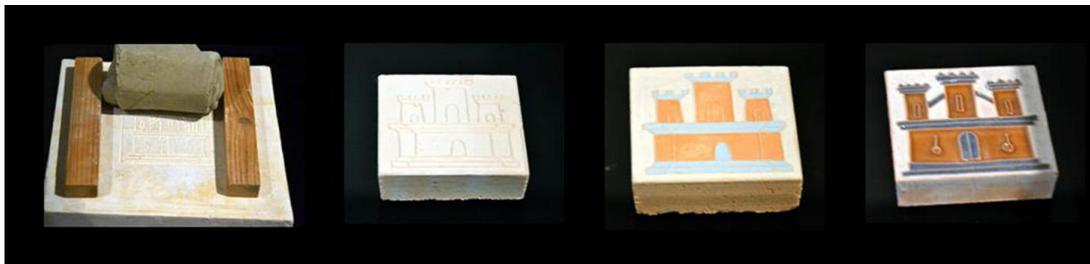


Figura 3: Aresta, Museu do Azulejo, Lisboa, 2013
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Já pelo meio do **relevo**, o barro cru é calcado num molde fundo com a decoração escavada.



Figura 4: Relevo, Museu do Azulejo, Lisboa, 2013
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

apenas um prólogo que situasse introdutoriamente o leitor em questões essencialmente preliminares para o entendimento do artigo.

OS PAINÉIS DE MARIAN RABELLO

A última técnica descrita, a Majólica ou Faiança, é justamente a utilizada por Marian Rabello que no entanto não se ocupava com a primeira parte da produção ou seja, a artista adquiria o azulejo industrial já vitrificado em cor branca e sobre este suporte aplicava a composição pré desenhada num papel vegetal, o qual transferia para o painel geralmente montado em mesas ou sobre o próprio chão. A composição era pintada com tintas elaboradas pela própria artista, a base de pigmentos e óleo de copaíba e só então os azulejos eram enumerados e queimados para após serem montados novamente no local escolhido. Quanto à técnica, é interessante notar que as obras sofreram pouquíssimos desgastes em sua superfície e mesmo estando ao ar livre ainda mantém o mesmo brilho e colorido característico da época em que foram afixados. Não é objetivo no momento fazer minuciosamente qualquer leitura de imagem das obras, mas quanto ao traço da artista há quem a situe na *arte naïf* pela nítida liberdade gestual sem preocupações com escalas ou proporções reais entre os objetos que transitam quase sempre numa paisagem que se torna sempre lúdica quando vista a distancia. A forma de exploração dos temas denuncia quase uma percepção infantil na maneira de se retratar a suposta realidade, como se a artista desenhasse o que se sabe do objeto e não exatamente o que se vê. Fazendo um recorte nas obras situadas em espaços públicos, produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, percebemos facilmente um colorido vibrante cobrindo cenas separadas como numa linguagem de HQ, ou a própria perspectiva é apenas sugerida por fragmentos de planos numa atmosfera surreal como a obra da cidade de Serra (figura 6) e a obra situada numa agência dos Correios na cidade de Vila Velha (figura 7). Também não existe preocupação em manter numa mesma obra uma única linha de linguagem entre os objetos dispostos, sendo possível encontrar num mesmo trabalho descrições figurativas e abstratas numa composição que se sustenta pela convivência sintônica, porém visualmente competitiva da cor e da linha.



Figura 6: Painel da Antiga fábrica Atlantic Veneer, Serra
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 7: Painel da Agência dos Correios, Vila Velha
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Esta liberdade, característica específica do trabalho de Marian, talvez responda uma observação de ordem primariamente prática mas que adquire outros contornos quando observamos pontos de convergência gestual entre tipos de manifestações expressivas decorrentes no século XX: todos painéis em todos municípios onde se encontram há

aproximadamente quarenta anos de exposição, apesar de serem a grande maioria de acesso não somente visual, mas inclusive tátil do público, não sofreram até hoje nenhum tipo notadamente expressivo de depredação voluntária como quebras de azulejos, ranhuras ou até pichações, nem mesmo aquelas que por anos estiveram em construções abandonadas a beira de rodovias. Ao contrário das obras situadas no interior de imóveis particulares que foram voluntariamente demolidas com as antigas construções, as obras em vias públicas permanecem intactas e até iluminadas pela própria comunidade que abertamente luta por sua preservação frente aos órgãos e/ou proprietários. Grafiteiros ou os oportunos pichadores de plantão que seriam os primeiros a sugerir fatídicas “releituras”, nunca interviram nos murais de Marian Rabello, o que nos leva a pensar que seus painéis feitos há quarenta anos atrás já se comunicavam com a própria linguagem do grafite, sendo a maior evidencia disto o fato de que a lei entre os grafiteiros reza que um autor não pode interferir no trabalho do outro. Eis o porquê da intactibilidade de seus trabalhos? De um lado a população protege estes murais, pois já fazem parte de sua identidade imagética local e de outro lado uma outra categoria os considera como território expressivo demarcado. A intenção do grafite originalmente era de denunciar, mostrar, evidenciar a realidade das ruas, o que não era diretamente a proposta de Marian Rabello, que ganhava financeiramente por suas obras, já como artista plástica reconhecida. Porém, por ser comum oferecer seus trabalhos, parte de encomendas eram em suma respostas positivas ao oferecimento da obra e do tema, inclusive com local designado também pela própria artista, quando simplesmente não doava a obra por espontânea vontade. Ou seja, o proprietário em alguns locais não encomendou e sim aceitou uma proposta completa de trabalho incluindo até a visualização do croqui proposto completamente por ela para aquele local específico. E traçando novamente um paralelo com o grafite, aconteceu que a forma com que Marian retratou/interpretou a realidade das empresas que a contratavam acabou por se traduzir em revelação de realidades e cotidianos ocultas ou despercebidos pela visão do velado público externo, caracterizando-as em mensagens. Juntando-se a isto, a própria gestualidade de tons por ora indecisos/imprecisos ou indisciplinados, talvez assim vista por olhos acadêmicos, foi facilmente absorvido pela linguagem popular.

Terminando o que intencionalmente é apenas o principio de nossa reflexão sobre esta artista a partir do que foi recolhido até o momento de material, esclarecemos que ainda não podemos analisar a obra como um todo, sabendo do expressivo volume existente ainda a ser juntado ao rol organizado das obras já localizadas. Julgamos, porém relevante continuar a reflexão a cerca da forma de fazer de Marian Rabello ao percebermos nesta não uma simples conversão do uso de métodos antigos para maneiras e modas contemporâneas de suporte artístico, mas porque vimos na escolha livre e despojada da artista por uma técnica de certa forma em vias de desuso frente as novas tecnologias, uma oportunidade para a análise de contrapontos e resultados entre técnica, linguagem e formas de absorção identitária no que diz respeito a arte pública.

BIBLIOGRAFIA

- MACEDO, Jackeline de. Os nós da arqueologia: leituras da paisagem e memória na igreja de Nossa Senhora da Saúde, Rio de Janeiro – RJ. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011. Disponível em:
<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde.../5753013.pdf> Acesso em: 20 nov. 2013
- SIMÕES, Santos; MIGUEL, João: Estudos de Azulejaria, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2001, p. 35
- TEROL , Marylène.. Azulejos em Lisboa: A Luz de uma Cidade , Azulejos à Lisbonne: Lumière d'une Ville. Editor Hervas, 1990.