

READY-MADE E HAND-MADE NA ESCADARIA SELARÓN

UMA BRICOLAGEM HISTÓRICA E BIOGRÁFICA

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães (Uerj)

O presente artigo busca ampliar a visão sobre a imaginária urbana do Rio de Janeiro, reconhecendo a intervenção Escadaria Selarón como importante marca informal na cidade (ready-made), além de ressaltar seu caráter eminentemente artesanal (hand-made). Com a combinação dessas duas dimensões, o texto explora o micromundo do artista, iluminando alguns dos aspectos que causam o sucesso indiscutível dessa extensa bricolagem histórica e biográfica realizada de modo inusitado entre dois bairros antigos, a Lapa e Santa Teresa.

**ASSINATURA, BRICOLAGEM, ARTESANATO, FAVELA,
READY-MADE, HAND-MADE.**

GUIMARÃES, Alexandre Henrique Monteiro. *Ready-made e hand-made na Escadaria Selarón: uma bricolagem histórica e biográfica. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 49-66, mai. 2011.

Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra. As marcas territoriais são ready-made. (Gilles Deleuze)

A ESCADARIA COMO *READY-MADE* E SUA ABERTURA PARA O MICROMUNDO DO ARTISTA

No irrefreável processo de democratização estética gerada pela força e pela presença de uma arte urbana espontânea cujos exemplos podem ser testemunhados de modo crescente ao longo das últimas décadas na Cidade Maravilhosa, ocupando áreas diversas à revelia e no silêncio do poder público, alguns se destacam pela “conquista de espaços mais permanentes” (FROTA, 2005, p. 64). Assim sendo, ao analisar a lógica insurgente do avanço das belezas não autorizadas no espaço citadino carioca, é possível reconhecer tal fenômeno como vigorosa tendência que já responde por um cenário de ruas e praças menos austero e mais popular, atestado pela presença de acervo artístico urbano informal que desafia regras e que constrange a popularidade de antigos monumentos. Nessa nova conjuntura identificada na paisagem urbana do Rio de Janeiro, não representa exagero algum afirmar o quanto é significativa a contribuição do trabalho realizado com azulejos junto à antiga Escadaria do Convento de Santa Teresa. A hoje Escadaria Selarón, como indica a inscrição no lance inicial da majestosa subida, anunciando o nome do próprio artista como ‘assinatura’, opera, como não poderia deixar de ser, mudança brutal na história e na significação da rua apropriada, recoberta de cima a baixo por um grande mosaico colorido (Figura 1).

Muito se justifica pensar dessa forma, destacando o papel dessa obra no novo desenho da cidade, já que tal intervenção está atrelada a uma bem-sucedida receita de sucesso que acompanha, preside e explica muito de sua essência. A pródiga marca de tempo alcançada por esse trabalho – superior a duas décadas –, muito se deve à participação de dois ingredientes fundamentais cujo teor aqui se busca discutir e dar relevo: sua dimensão de placa, de ‘assinatura’ e de *ready-made* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.123), associada, em um segundo momento, àquilo que, no campo de estudos da produção artística não industrializada, se passou a denominar *hand-made* (LIMA, 2010, p.18).

Assim, a considerar o primeiro dos dois aspectos balizadores deste texto, entende-se que a insólita “cascata” de azulejos encontra ampla possibilidade de compreensão junto aos argumentos de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997, p. 118), particularmente quanto à territorialização, já que se trata da apropriação, do agenciamento e do uso de um espaço público, tomado como suporte de um fazer artístico que se converte em território. No caso, uma via modificada pelo desejo de um artista que, em gesto inusitado, consegue, a sua maneira, levar a efeito a letra da antiga cantiga de roda “*Se essa rua fosse minha*”. Não obstante, a despeito do mérito da obra e dessa primeira dimensão a ser explorada, as ponderações aqui feitas seriam improdutivas, caso não se reconhecessem conjuntamente as bem-vindas considerações extraídas do pensamento da historiadora e crítica de arte Lélia Coelho Frota, já que a ocupação realizada no íngreme espaço junto ao bairro da Lapa não acontece divorciada do nascimento e da consolidação de um mi-

Figura 1: A escadaria Selarón
Foto Alexandre Guimarães.



cromundo criado à imagem e semelhança do artista diretamente envolvido nesse trabalho. Afinal, cumpre notar que a improvável obra do chileno Jorge Selarón, ao se impor na cidade dessa maneira, o faz em adesão a uma “mitopoética”, já que não esconde ser fruto de uma “bricolagem histórica e biográfica” (FROTA, 2005, p. 64). Ao mesmo tempo, implanta vigorosa marca (ou placa) na urbe carioca – e, portanto, comunga da ideia de ritornelo, conforme a visão filosófica com que se dialogue (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 118):

Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto dos pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território... Os próprios gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais (...) sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* é também a Morada.

Nos termos de Deleuze e Guattari, não é difícil assimilar a *Grande Loucura*¹ como um bom exemplo de *ready-made* não só pelo porte monumental da intervenção, que abrange 130 metros de escadaria, mas também pelo tempo de vida que comemora, consolidando-se, entre tantas outras insurgências, como marca diferenciada que, mesmo em área reservada da cidade, consegue sustentar-se como atração turística, encantando e intrigando inúmeros visitantes que diariamente chegam para conhecê-la. A obra, além de exibir o impactante mosaico, também apresenta caráter especial de “vida”, consubstanciada através de mudanças que, podendo ser realizadas a qualquer tempo, interferem na feição do próprio trabalho. Trata-se, com efeito, apesar do emprego de materiais cimentícios, de obra mutante, sendo o artis-

1 Nome dado por Jorge Selarón a sua intervenção, conforme informado ao visitante em painel integrado ao início da obra. Nessa área, também azulejada, o autor explica detalhadamente a história da apropriação realizada.



Figura 2: Dupla assinatura: mulher grávida sentada na escada, pintada em azulejo pelo artista

ta responsável por trocas constantes e periódicas de determinados azulejos por outros. Nesse sentido, é comum ver Selarón junto aos degraus da escada de tempos em tempos modificando sua própria obra, cujo término, segundo discurso defendido pelo próprio artista, somente deverá ocorrer

“(...) no dia de minha morte!!!”.

Assim sendo, a intervenção de Selarón traduz, sustenta e ilustra com amplos méritos o prisma deleuzeano que revela como expressivos os rastros deixados pelos artistas, já que, nessa visão, estes são apresentados como seres interessados e dispostos a se expor, sempre se colocando abertamente perante a sociedade através de placas, de anúncios, de discursos, de ritornelos. Ora, Selarón se alinha e se ajusta perfeitamente a essa forma de pensamento, já que sua obra, de resultado marcadamente *sui generis*, comporta-se como um verdadeiro estandarte na cidade, sendo difícil inventariar as novidades da cena pública da Lapa e do Rio contemporâneo sem a relacionar. Não à toa, a escadaria tornou-se nos últimos anos um grande assunto, um inominável acontecimento, servindo de inspiração, locação e cenário para ensaios fotográficos, programas de TV, filmes e videocliques. A antiga escadaria deixou de ser apenas funcional para se tornar campo de experiência verdadeiramente expressivo. Conforme Deleuze e Guattari (1997, p. 118), “O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos porque territorializantes”.

Tal ideia encontra afinidade também nas palavras de Lélia Coelho Frota, de modo que o ‘canto de pássaro’ de Selarón igualmente está condicionado à criação de um ‘micromundo’, percebido aos poucos, à medida que a obra vai sendo explorada e desvelada pelo olhar de cada visitante. Assim, vale ressaltar e completar dizendo que esta significativa colonização do espaço público acontece como um grande desfile, expondo a céu aberto e a qualquer hora do dia, para quem quiser conhecer, a riqueza do universo mítico em que



Figura 3: O ambiente das favelas sempre valorizado na leitura do artista sobre o Rio de Janeiro – visão estendida à escada (pintura de Selarón, detalhe)

mergulha o artista que, por sua vez, leva sua fama adiante com o crescente sucesso da escada.

Portanto, a leitura que ora se faz dessa obra não inibe o encaminhamento compartilhado pelo pensamento de Lélia Coelho Frota e a visão desenvolvida por Deleuze e Guatarri. Ambos os posicionamentos se completam e contribuem de forma relevante no entendimento da *Grande Loucura*. Assim sendo, pode-se dizer que a extensa escadaria modificada por Selarón constitui um *éthos* para o artista, um lugar que, embora público, se torna também seu território, sua morada, espécie de reino por ele comandado – o que já acontecia antes mesmo do reconhecimento do poder público, que só ocorreu em 2005, quando o tombamento municipal conferido a sua grande obra garantiu ao artista o direito exclusivo de interferir no local com acréscimos e trocas de azulejos a qualquer tempo.² Não obstante, a configuração desse universo só alcança amadurecimento no momento em que a intervenção completa dez anos de existência e passa a se confundir com a figura do próprio autor, reunindo e externando muito de seu *éthos* particular. Isso acontece quando a rua ladrilhada começa a acomodar, na forma de azulejos, os trabalhos de pintura do artista. É com a inserção destes trabalhos, pelo ingresso da figura das mulheres grávidas negras – recorrente e obrigatória nos quadros de Selarón –, que o vínculo do artista com a obra cresce sobremaneira (Figura 2). Concretizando antigo sonho, é como se estivesse ‘assinando’ de fato sua grandiosa marca na cidade.

Nos primeiros dez anos, eu não gostava muito da escada, porque a escada teria fama (...) mas não tinha nada meu na escada, não havia a palavra Selarón, não tinha nada... então, quando eu vi [o azulejo da] a primeira mulher queimada no forno, eu me emocionei (SELARÓN, entrevista, 2010).

Assim, a Escadaria Selarón, além de ser constituída por azulejos de várias origens, provenientes de mais de 120 países, também abriga essa personagem feminina que acompanha o trabalho do pintor desde 1977. Encontrada em inúmeras paisagens do Rio de Janeiro pintadas por Selarón, aparece em situações variadas, marcando como um selo de autoria sua vasta produção pictórica. Nesse sentido, tal figura torna-se fundamental para desvendar o imaginário do artista sobre a cidade que elegera como preferida entre todas as que conheceu, valendo observar que nessa iconografia, é sublinhada e enaltecida a temática das favelas (Figura 3).

2 *Tombamento municipal, abril de 2005. // Art. 1º. Ficam tombados, provisoriamente, por seu valor cultural, nos termos do art. 5º da Lei 166, de 27 de maio de 1980, a escadaria situada à Rua Manoel Carneiro, ligando a Rua Joaquim Silva à Ladeira de Santa Teresa, no Bairro de Santa Teresa, XXIII Região Administrativa, bem como os trabalhos e azulejaria executados no local, de autoria do artista plástico Jorge Selarón. // Art. 2º. Qualquer obras e intervenções na escadaria de que trata o artigo anterior deverão ser previamente analisadas pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. // Art. 3º. Os trabalhos artísticos em azulejaria referidos no art. 1º só poderão ser modificados, alterados ou complementados, a qualquer tempo, pelo próprio autor, ou, em situações especiais, pelas mãos de terceiros, através de sua autorização expressa, e nesse caso, encaminhada à análise e decisão do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.*

Sempre presente, sua mulher grávida, reforça a intenção de trazer à baila os grandes conjuntos de moradias informais estabelecidos nos morros cariocas – também representados em profusão pelo artista –, ajudando a destacar, também na escadaria, essa imagem do Rio de Janeiro, já discursada e admitida em suas pinturas. Desse modo, não se pode ignorar que na escada azulejada por Selarón exista também o interesse declarado do artista de estender seu ofício de pintor, bem como o de afirmar seu vínculo à cultura carioca de forma ampla, adotando o ambiente cultural da favela como marca importante de seu trabalho. Junto à escada, a mulher grávida funciona como mais uma ‘assinatura’, certamente a que assegura e não deixa dúvidas a respeito da autoria do prodigioso feito. Além desse aspecto, o artista, ao agir dessa forma, demonstra grande atração por esse tipo de universo, presente tanto em seus quadros quanto na retórica visual empregada na escada. É bem verdade que a figura da mulher grávida negra transcende a história e a relação de Selarón com a Cidade Maravilhosa, tendo o artista ressignificado mulher equatoriana que conhecera no Panamá décadas antes. Entretanto, ele a faz reviver no Brasil, emprestando-lhe novo papel na cidade que escolheu para morar e dar curso a sua carreira. Para justificar essa transposição, Selarón afirma que, embora distantes, tais lugares são muito parecidos. Desse modo, o artista, sem trair ou se distanciar de suas memórias afetivas ou daquilo que chama de “problema pessoal”, promove uma abordagem do Rio de Janeiro pela qual não se percebem apenas o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor, considerados os grandes símbolos da Cidade Vaidosa (KNAUSS, 1999, p.09). Inclui também na extensa galeria de suas paisagens o universo das favelas, que faz emergir através de painéis azulejados maiores ou traduzido em exemplares que estampam isoladamente a figura da mulher grávida negra.

Desde o ano de 1977 já pinte e desenhei mais de 25.000 mulheres grávidas, por um problema pessoal. Pinte mais de 300 azulejos e coloquei na obra de minha vida. Inventei uma técnica fantástica e inédita, consiste em trocar constantemente os azulejos. (SELARÓN, extraído de um dos postais comercializado pelo artista).

Figurando em vários trechos da escadaria, a negra grávida assume a função de ícone e de porta-voz das favelas e, ao mesmo tempo e fundamentalmente, da própria obra de Selarón. Tal é a importância dada a essa figura feminina, que dificilmente poderia ser explicada a *Grande Loucura* sem que ela fosse mencionada.

3 Como se ressalta no capítulo introdutório da dissertação *Escadaria Selarón: metáfora urbana da cidade maravilha mutante* (UERJ, 2011, p.23), o desejo que moveu em um primeiro momento o artista na alteração da íngreme localidade foi o de construir jardins à frente e nas laterais da escada.

Podendo ser reconhecida como símbolo de fertilidade, parece que foi criada para figurar em uma obra que não para de crescer. Tal qual a favela, a intervenção de Selarón não vê limites para se expandir, alcançando seu grande mosaico os muros das casas que ladeiam a escada, postes e demais elementos concretados da rua, além das altas estruturas jardinadas³ que erguera no começo de sua fabulosa ‘assinatura’. Como resultado, passa a formar conjunto cada vez mais orgânico e cada vez mais familiar ao sentido anárquico das favelas. Para felicidade do próprio artista, há dez anos a mulher grávida encontra-se exposta na forma



Figuras 4 e 5:
A mulher grávida de Selarón, adaptada às favelas do Rio e porta-voz da *Grande Loucura* – painéis de azulejo integrados à grande intervenção



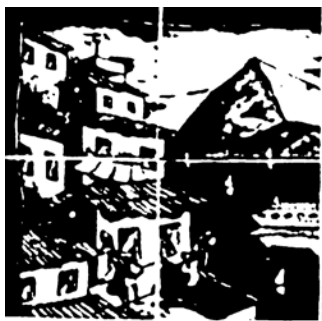
de azulejos distribuídos em vários trechos da escadaria. Ladeando seu autorretrato, por exemplo, a presença do artista pode ser também conferida em escala maior em dois painéis que integram a obra. Situados na parede alta do corpo dos jardins suspensos, posicionados à esquerda e à frente da escadaria, é possível ler os seguintes dizeres, escritos em composição cartazística, tanto em português como em inglês: “Viver na favela é uma arte. Ninguém rouba, ninguém escuta, nada se perde. Manda quem pode e obedece quem tem juízo” (figuras 4 e 5).

Ora essa ideia de Selarón também casa perfeitamente com os argumentos de Nestor Garcia Canclini acerca do crescente turismo alternativo desenvolvido no Brasil.

Os turistas que vão ao Rio de Janeiro para desfrutar da praia ou do sexo e dos ritmos musicais da topografia tropical depositam também seus dólares no Jeep Tour, ou na Favela Tour, ou no Exotic Tour da Rocinha porque essas agências, assim como as fotos e o cinema, consagraram esses redutos de violência e precariedade como comunidades orgânicas que com recursos “heterodoxos”, superam suas adversidades. Os guias prometem um confinamento sem risco, distinto do empacotamento convencional do turismo. O êxito dessas visitas já não reside em que se disfarce ou mitifique a pobreza, mas em que “a relação entre o cenário” favelado e o turista é inevitavelmente uma relação de voyeurismo protegido (CANCLINI, 2008, p. 24 e 25).

Selarón, portanto, se apropria dessa imagem que lida com a espetacularização da favela, passando a incorporar em seu trabalho a lógica de interesse que atualmente tanto se faz notar na cena pública carioca, se coadunando e se alinhando, por conseguinte, ao sucesso do turismo alternativo praticado na cidade. Sua iconografia e seus recortes de paisagens – também encontrados em sua obra “magistral”⁴ – acabam reconhecendo esse novo modelo, agregado e inserido em sua “mitopoética”. Assim, como se pode ver na intervenção, a paisagem das favelas emoldura a

4 Maneira como o artista costumeiramente se refere à Grande Loucura.



Figuras 6 e 7: Os pontos turísticos do Rio de Janeiro, representados por Selarón na escadaria sob o ponto de vista das favelas – detalhes dos painéis representados nas figuras 4 e 5



paisagem do Pão de Açúcar e do Corcovado, cativando o olhar dos que vêm de fora (figuras 6 e 7). O micromundo de Selarón acolhe o Rio de Janeiro sob o ponto de vista da favela e, ao fazê-lo, consegue agradar aos turistas que também se interessam por essa face da cidade. Assim, através do olhar e da poética desenvolvida pelo artista, é como se tais grupos estrangeiros estivessem vindo do alto dos morros cariocas e na companhia da sua inseparável mulher grávida, o esplendor do Rio de Janeiro.

Vale ressaltar que Selarón, ao valorizar a cidade dessa forma, deixa evidente tal aspecto não apenas pelo conjunto de obras onde expõe a favela e a mulher grávida negra em circunstâncias variadas, mas também se colocando em muitos de seus autorretratos como um ser híbrido que se funde ao corpo de sua musa ressignificada (Figura 8), constituindo outro tipo de imagem que serve como metáfora de seu encontro com essa dimensão cultural da cidade, configurando espécie de *intermezzo* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.141), fundamental na constituição e no sucesso de sua ‘assinatura’ e de seu *ready-made* no Rio de Janeiro. Destacado na intervenção, é curioso o autorretrato do artista cujo corpo de mulher grávida aparece de joelhos segurando cruz latina (Figura 9). Nesse caso

específico, temos outro tipo de intra-agenciamento e de *intermezzo*, o que é responsável em promover elo entre o sagrado e o profano, o passado e o presente, entre o micromundo do artista e o lugar histórico apropriado, conhecido outrora como Escadaria do Convento e hoje popularizado como Escadaria Selarón.



Figura 8: Selarón autorretratado em corpo de mulher grávida, cartão comercializado pelo artista.

Figura 9: Em uma mesma imagem, Selarón se aproxima tanto da ideia de *intermezzo* como a de rizoma, se conectando, ao mesmo tempo, à cidade e ao universo das favelas, a sua história, ao convento de Santa Teresa e aos turistas que chegam em muitas levas para conhecer a *Grande Loucura*.



A ESCADARIA COMO MARCANTE FENÔMENO DE *HAND-MADE*

O bricoleur é o que trabalha com as próprias mãos

Claude Lévi-Strauss

Conforme exposto na primeira parte deste texto, a *Grande Loucura*, uma vez identificada e traduzida como marca territorial de forte apelo na cidade, dentro do exercício de leitura realizada, pôde também, à luz dos argumentos de Deleuze e Guatarri, ser compreendida como rara e legítima expressão daquilo que, na visão abarcada, foi tratado e interpretado como *ready-made*. Não obstante, integra seu caráter outra dimensão, aquela que confere à obra diálogo e parentesco com muitos outros trabalhos de arte popular. Trata-se do *hand-made*, atributo e componente fundamental dessa intervenção que, ao despertar o fascínio de muitos, condiciona sua paulatina aprovação, seu reconhecimento e popularidade, desencadeando e garantindo sua maior sustentação no transcorrer do tempo.

Nesses termos, considera-se que muito da beleza insólita encontrada nesse recanto assediado da nova Lapa resulta do formidável trabalho manual que ostenta, provocando o encantamento natural por parte dos muitos que diariamente chegam para conhecer ou revisitar a obra (Figura 10). Sem dúvida um dos grandes trunfos desta ‘assina-



Figura 10: Um dos muros erguidos que integram a *Grande Loucura*

tura' urbana é a maneira como Jorge Selarón trata plasticamente o espaço apropriado. Dificilmente essa obra se converteria em um festejado ponto turístico, charmariz ou estandarte na cidade caso deixasse de se revelar de modo monumental. A obra também atrai olhares porque azulejos e cacos são tratados visivelmente de modo manual que, aparecendo em todos os espelhos de uma extensa escadaria, acabam gerando ambiente plástico notável e ímpar. Afinal, é através desse fazer que customiza inteira e caprichosamente a rua que Selarón se redescobre e se reinventa como artista, alcançando novo patamar de sucesso, ajudando, aliás, a disseminar seu já conhecido trabalho de pintor de mulheres grávidas. Convertendo-se em inspirado mosaísta, criador de painéis azulejares, sua história muda junto com a intervenção. Não à toa, acabou consagrando-se como o "ladrilheiro da Lapa" e, como ele refere, autor da "maior escultura del mundo feita por uma só persona!!!". Com essa mudança, a Selarón se aplica o conceito do artista *bricoleur*, cunhado por Claude Lévi-Strauss (1970, p. 38):

O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes (...), seu instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais, heteróclitos (...). O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto; define-se somente por sua instrumentalidade, para dizer de maneira diferente e para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que isso sempre pode servir.

O referido elo justifica-se, pois não caberia considerar o grande empreendimento de Selarón como um trabalho projetado, definido *a priori* como é o do engenheiro ou do arquiteto. Resulta, ao contrário, da imediata combinação criativa de materiais "heteróclitos", no caso, azulejos de origens e procedências distintas, somados a outros tipos de louça que o artista recolhe e manipula diretamente com suas mãos, junto com azulejos adquiridos por compra ou doação, de modo que, aos poucos, novos arranjos compositivos vão sendo obtidos, sempre inéditos e originais. O suficiente para afirmar que diante dessa intervenção também estamos diante de um genuíno exemplo de *hand-made*.

Assim, a conquista do espaço ocupado por Selarón também pode ser analisada como resultado de laborioso processo, através do qual azulejos oriundos de celeiros diversos estão submetidos e entregues à "manualidade" (LIMA, 2010, p. 21). Selarón, ao propor aplicar tais materiais nos espelhos da escada lança-se em tarefa desafiadora não apenas por lhe ser campo de atuação até então desconhecido, mas também por entender que seu esforço se tornaria insatisfatório caso não abrangesse os mais de 200 degraus da escadaria. Assim, pouco a pouco, sem metas predefinidas para cada azulejo, admitindo apenas uma orientação geral e difusa, o "projeto" toma proporções cada vez maiores. Para se ter uma ideia, atualmente, muitos muros das casas que ladeiam a escadaria integram o grande mosaico (Figura 10). Apesar de causar ou provocar no início alguns estranhamentos – a ponto do artista ser tratado como louco –, no transcurso do processo os primeiros efeitos produzidos por peculiar "manualidade" já garantiam opiniões favoráveis de alguns simpatizantes que passaram a nutrir a expectativa de ver reco-

bertos com azulejos os 130 metros de escadaria, parando para conferir a cada dia a lenta transformação da Rua Manoel Carneiro. Entre interrupções e retomadas, Selarón foi adquirindo, a cada etapa, maior popularidade entre as pessoas residentes na rua que, reconhecendo a dedicação do artista ao lugar escolhido, passaram a acolhê-lo como ilustre vizinho.

Logicamente, ao optar por esse trabalho manual, apesar do controle sobre as ações desencadeadas, o artista assume as irregularidades, os eventuais desvios, admitindo também os pequenos acidentes decorrentes desse modo de trabalhar, cujas incorreções, na verdade, são as maiores certezas. Ao inscrever os azulejos na escada de maneira artesanal, Selarón associa sua marca na cidade a um resultado sempre imprevisível, no qual, embora possa haver certa orientação ou vaga ideia do que possa vir a fazer, não se pode prever à risca o fim que será alcançado. Nesse novo domínio da Lapa, o signo que reina é o de uma arte imprecisa. Com efeito, seu interesse evidente na obtenção de composições simétricas abre-se a ligeiras dissimetrias; suas medições e distanciamentos aparentemente equidistantes – sustentados precariamente por um cabo de vassoura improvisado com algumas marcações – jamais atingem precisão absoluta, de modo que em todo o trabalho não se vê ordenação totalmente rígida e inflexível, a salvo, portanto, de tutela e de configuração apolínea.

Ora, tal característica emerge não apenas porque a prática artesanal naturalmente a condiciona, levando a tais resultados. Selarón também procura aproximar-se dessas possibilidades desviantes que, na verdade, ajudam a humanizar e dar caráter à obra, e esta lucra na obtenção de maior riqueza plástica. Na livre manipulação das peças, por exemplo, tamanhos também são modificados ou adaptados à maneira como o artista deseja recobrir cada área reservada ou disponível, montando a seu gosto e segundo seu interesse estético cada trecho de seu mosaico “magistral”. Nisso, “retângulos” improvisados obtidos pelo corte de azulejos atingem sempre formato irregular, ajudando a formar, no conjunto e na abrangência integral do trabalho, um tecido mais orgânico do que propriamente alinhado às medidas principais da escada ou da própria rua. Nesse mérito, aliás, podemos perceber alturas diferenciadas, deformações deliberadas e pequenos desníveis nos espelhos de cada degrau – traço que acompanha toda a obra. A completa ausência de prumo, aliás, torna-se precioso aliado e qualificador da informalidade dionisíaca que tanto ajuda a caracterizar esse trabalho.

Portanto, ao contrário de uma visão de obra projetada e feita a distância, a impressão que impera nessa manifestação é de uma ‘assinatura’ que prima pela “manualidade”. Selarón se apropria muitas vezes de louças e azulejos produzidos em escala industrial, todavia para realizar e dar vida a um grande feito artesanal. Nessa operação, entrega-se completamente a uma aventura plástica, em que “é o gesto humano que define sua produção” (LIMA, 2010. p.17) e, por isso mesmo, considerada “apaixonante” pelo próprio artista que, mesmo consumido pelo cansaço ou com as “mãos cheias de sangue, calos, coceira e dor” – como relata Selarón em seu discurso, impresso em postais –, não consegue parar de interferir na escada. Por isso, também a obra é tão envolvente, por

isso encanta, atraindo e magnetizando novas atenções todos os dias. Bricolagem monumental, de andamento perpétuo, feita com gosto e que não cessa de atrair novos olhares. Dessa maneira, mais do que acertado o tratamento recebido por reportagem publicada na Revista de domingo do jornal *O Globo*. Intitulada *Obra em progresso*, a referida matéria apresenta a nova escadaria como obra “eternamente inacabada” (MONTEIRO, 2010, p. 14).

Para criar alguns desenhos geométricos diferenciados na composição de cada painel-degrau, Selarón quebra azulejos inteiros – batendo-os contra as quinas dos muros das casas que ladeiam a escada para obter duas metades em forma de triângulos. Nesse ato, aparentemente simples, presenciado várias vezes em trabalho de campo, consegue o artista, ao mesmo tempo, se livrar tanto do formato limitado definido pela indústria como aderir ao grandioso mundo de possibilidades oferecido pelo *hand-made*. Como se estivesse apresentando eficiente truque de mágica, transformando um quadrado em dois triângulos, costuma orgulhar-se dessa pequena façanha, exclamando: “só eu consigo fazer isso!!!” Em seguida os insere na intervenção, em lugares que define na hora. Para ajustar o tamanho de alguns azulejos, Selarón faz uso apenas de espécie de alicate para preencher com pedaços menores as áreas que vão ficando disponíveis e vagas. Assim, a grande obra de Selarón, montada peça a peça, torna-se familiar àquilo que Lima (2010), observa acerca do artesanato.

Originalmente, a palavra artesanato significa um fazer, ou o resultado deste fazer, que tem por característica o fato de todo o processo de produção ser manual. Isto é, são as mãos que executam o trabalho. São elas o principal, senão o único instrumento de produção que o homem utiliza na confecção de um objeto. O uso de ferramentas, inclusive máquinas, quando e se ocorre, se dá de forma a apenas auxiliar, como um apêndice ou extensão das mãos, sem ameaçar jamais sua proeminência (LIMA, 2010, p. 17).

Contudo, não significa dizer que a Escadaria Selarón seja fruto de um fazer mecânico, isto é, consequência de mera operação distanciada da força do pensamento. De jeito nenhum, pois se a *Grande Loucura* dispensa planejamento prévio não é porque o raciocínio e as intencionalidades estéticas estejam ausentes. Longe disso, a obra deriva de uma sucessão de “gestualidades” atentas e intensamente sentidas (FRADE, 2006, p. 44) que, preservando o caráter de improviso forte, além da obtenção de resultados extremamente singulares, garantem insofismavelmente a marca de seu autor. Desse modo, se Selarón se exime de desenhar os arranjos dos azulejos em papel para depois aplicá-los como se estivesse a seguir um projeto arquitetônico ou de engenharia, não o faz em razão de preferir processar suas intenções plásticas conjugando pensamento e ação. A um só tempo, portanto, cria soluções no momento da manipulação de cada peça. O artista não abre mão do prazer que decorre dessa aliança. Agrada-lhe a ideia de estar participando diretamente de cada trecho da intervenção, ainda que, invariavelmente, com a colaboração de obedientes auxiliares – como atualmente ocorre. Gosta de estar envolvido no ritmo do ensaio e erro, decidindo a posição de cada azulejo, podendo admitir o luxo ou a vantagem de trocar de ideia quando bem achar conveniente. Sem se preocupar

com ordenações predefinidas, realiza seu trabalho conforme as ideias que lhe assaltam à mente a cada instante. Atento ao tempo do cimento úmido, às vezes interrompe novas acomodações de azulejos com o intuito de observar o trabalho com calma e, assim, descobrir o próximo passo a ser dado em sua bricolagem monumental.

Natural que, por se tratar de legítimo *hand-made*, não seja um trabalho de resultado previsível, cujas partes sejam iguais. Absolutamente. Pode-se até admitir que alguns arranjos sejam parecidos, entretanto, jamais idênticos. Assim, embora o artista adote a simetria como base de seu pensamento estético, além de empregar as cores da bandeira brasileira ladeadas por um corredor de muros vermelhos, não significa que o resultado de cada espelho de degrau e de cada murada não seja individualizado. O que se vê a cada deslocamento de olhar na obra é motivo de encantamento, acompanhado pela recompensa de novas e instigantes descobertas. Portanto, vale à pena o esforço de subir e conhecer – nos mínimos detalhes – a intervenção até as proximidades do antigo convento. Afinal, a intervenção promove um verdadeiro banquete de surpresas, que de tão farto, sempre deixará sobrar algo para justificar uma nova incursão à obra. Na verdade, as particularidades e pormenores vão se desvelando a cada visita, a cada incursão, a cada oportunidade de fruição, naquilo que podemos chamar de raro espetáculo de *hand-made*.

As próprias linhas de rejuntas entre os azulejos de cada espelho formam desenhos e partidos compositivos surpreendentes, permitindo a originalidade de cada painel-degrau em relação aos demais. Por isso, cada um dos arranjos criados também merece ser especificamente valorizado, pois parte também deles, sem dúvida, uma das colaborações mais caras desse grande mosaico a céu aberto, a ajudar sustentar e a conferir grau elevado de artesanaria à obra. Torna-se válido observar, portanto, cada posição ou alternância de triângulos – invertidos ou de pé –; cada um dos jogos geométricos compondo retângulos, posicionados entre azulejos inteiros ou entre pedaços e cacos; além da presença desta ou daquela cor, de cada matiz diferenciado, que tanto podem acompanhar, como quebrar o ritmo de cada área ladrilhada, a considerar as variantes que compõem as diversas simetrias criativas inscritas na *Grande Loucura*.

Portanto o “canto do pássaro” de Selarón pode ser compreendido como um *ritornelo* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 118) cujo compasso sequencial das cores também abriga formidável acervo de soluções de arranjos distintos entre si. Nada é idêntico. De modo que quanto mais se observa, mais se pode valorizar o trabalho de artesão pelo qual o artista, através da escolha dessa maneira de deixar sua ‘assinatura’ na cidade, explicita o grande amor que passou a nutrir pelo *hand-made*.

A comprovar o zelo por esse sentimento, vale acrescentar que na colorida obra feita na escadaria, Selarón também é responsável pela criação de admirável tipologia, cuja materialidade acaba definindo outro destino para os azulejos (figuras 11 e 12). Autoral, ajuda a concretizar sua ‘assinatura’ na rua. Factível somente por derivar de prática artesanal livre combinada à elaboração emancipada de modelos consagrados, goza de liberdade semelhante à observada em trabalhos de letreiros vernaculares.



Figuras 11 e 12: Exemplos da tipologia manual de Selarón
Fotos Alexandre Guimarães.

Os letristas costumam usar um tipo básico de letra, que pode ser alterado de acordo com o projeto (...) De maneira geral, cada profissional costuma desenvolver um estilo próprio de letra que carrega seu traço pessoal. Mediante esse estilo básico, podemos identificar o autor do projeto, uma vez que essa se torna a característica mais marcante em um letreiro (CARDOSO, 2004, p. 19).

Ostentando execução espontânea, a obra de Selarón nos remete ao trabalho de diversos artistas populares que, assim como os referidos letristas, alcançam qualidade que singulariza seu trabalho, a exemplo da elaborada grafia desenvolvida pelo Profeta Gentileza em seu extenso *Livro Urbano*, sob o Viaduto do Gasômetro, nas proximidades da rodoviária da cidade. Não obstante, como já referido, os tipos que figuram na Escadaria Selarón são inventados no ritmo da livre operação plástica que junta azulejos inteiros e quebrados, definindo o formato de cada uma das letras. Para se destacarem são utilizadas peças de cerâmica contrastantes. Em sua maioria, aparecem predominantemente brancas em oposição às peças que formam fundo vermelho – cor predileta do artista encontrada em muitos momentos de sua intervenção. Para surpresa do visitante, ao se aproximar das letras de proporção avantajada formando curtos dizeres nos muros das casas, bem como em alguns trechos da intervenção, pode perceber a participação de exemplares distintos de azulejos com cores e motivos variados, promovendo a integração de tais peças nos arranjos irregulares, cujos motivos, sem parentesco algum, ajudam a formar e a garantir a aparência única de cada tipo (Figura 13). Com isso, acompanhando e enriquecendo a lição plástica tirada e assimilada de sua própria bricolagem, o artista empresta às referidas letras as mesmas predicções de caráter artesanal, já consideradas aqui nesta análise da *Grande Loucura*. Nisso, torna-se interessante constatar a grande harmonia revelada entre as demais partes da obra e o trabalho específico desenvolvido com letras. Nesse sentido, não há metro quadrado dessa intervenção em que desvelo e atraentes desigualdades deixem de se associar. Assim sendo, nos mesmos termos considerados por Cecília Meireles (1968, p.54), quando se refere à “boniteza torta das canecas” ou às “jarrinhas sem equilíbrio total”, a obra de Selarón também merece ser reconhecida e apreciada. Por isso a Escadaria Selarón se aproxima tanto do artesanato, pois até para compor sua grafia na escada o artista não se importa com os manuais utilizados por *designers*, nem mesmo com as famílias de tipos a serviço de programadores visuais. Selarón, longe dessa orientação, prefere adotar seu próprio sistema, garantindo a prevalência

Figura 13: Detalhe de uma das letras criadas por Selarón com participação de azulejos distintos
Foto Alexandre Guimarães.



do *hand-made*. Ao contrário do trabalho de um engenheiro ou de um arquiteto, sua letra é inventada no ritmo e na hora de sua confecção. Moldada e “desenhada” cada uma delas na ação decorrente da livre manipulação de azulejos e de cacos de cerâmica colorida, colabora em alta conta para a informalidade da rua apropriada.

Assim, a opção por escrita azulejada ajuda a compor o extenso mosaico da escadaria. Ao mesmo tempo, revela a criatividade do artista que além de pintor, encontra na manipulação de azulejos sempre um novo jeito peculiar de os exibir. De modo coerente a sua grande obra urbana, a matéria azulejar recebe nas letras o mesmo tratamento dos integrados emancipados de um programa predefinido, isto é, livres de um projeto em que a colocação dos azulejos é feita de modo dogmático. Desse modo, o tratamento plástico adotado celebra e anuncia também a beleza do objeto artesanal.

o objeto artesanal é definido por uma dupla condição: primeira, determinada pelo fato de seu processo de produção ser essencialmente manual – são as mãos que basicamente executam todo o trabalho-; segunda, pela liberdade do artesão para definir o ritmo da produção, a matéria-prima e a tecnologia que irá empregar, a forma que pretende dar ao objeto, produto de sua criação, de seu saber, de sua cultura.” (LIMA, 2010, p. 39)

A mais das vezes Selarón sacrifica o prumo e o equilíbrio do corpo das letras para preservar a integridade de determinado azulejo que deseja exibir por inteiro. Assim, são os azulejos preservados, somados a outros cacos, que ajudam a “desenhar” cada tipo e não propriamente uma grade fechada estruturante que define a participação dos azulejos na conformação de cada letra. De modo análogo à formação espontânea do traçado de muitas cidades brasileiras cujas fundações remontam ao período colonial, quando as construções é que definiam o desenho das ruas, e não o contrário, é que dizeres como “Bem vindo” ou “Casa Colorida” vão-se integrando à *Grande Loucura*. Assim, a exemplo do que ocorreu no Rio de Janeiro e na própria Lapa, as unidades de cacos e azulejos é que vão dando forma ao traçado informal das letras. É exatamente nesse tipo de configuração que Paulo Santos (2001, p.76) enxerga beleza e poder de sedução.

a sedução que as cidades de plano informal despertam no homem moderno, e que vai ao ponto de se guindarem às altitudes de monumentos nacionais, resulta da genuinidade dessas cidades como expressão sincera de vida, de sua autenticidade como interpretação de um sistema de conceitos urbanís-

ticos cujas raízes recuam até os obscuros tempos da Idade Média peninsular – mulçumana e cristã.

Vale observar que tal qual o artesanato, na escadaria não existe letra igual a qualquer outra, livrando a obra da repetição e da condição das peças industriais. Afinal, “O artesanato não é produto da máquina. Sendo manual, é perfeitamente irregular” (LIMA, 2010, p. 42). Parecidas talvez, mas fundamentalmente únicas em sua conformação visual e plástica.

Recuperando o que foi exposto na primeira parte deste texto, a Escadaria Selarón, ao assumir a estética *hand-made*, promove aproximação – em outro nível – com o universo apropriado tão relevante na ‘assinatura’ desenvolvida por Selarón. Seria como se as duas faces exploradas nesta análise se completassem na exposição do micromundo do artista. Desse modo, considerando a representação pictórica e o método adotado que permitiu a conformação da *Grande Loucura*, temos uma obra na qual o tema da favela aparece duplamente contemplado. Curiosamente, o interesse de Selarón em lidar com azulejos de modo artesanal casa perfeitamente com sua abordagem direcionada às favelas, vinculando sua livre operação com azulejos também a sua “mitopoética”. Afinal a bricolagem também é a essência dessas moradias, conforme fora observado pela pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2001, p. 26), que afirma: “A lógica da construção de um abrigo numa favela é a mesma que preside a fabricação de uma colcha de retalhos, feita com pedaços de tecidos disparatados, costurados uns nos outros.”.

Assim, em total acordo com a temática exibida pelas mulheres grávidas – primeira parte do texto –, a grande obra de Selarón também é um tributo à arquitetura vernacular existente nas encostas dos morros cariocas, se colocando, portanto, o “maior artista del mundo” como “artista-revelador” (JACQUES, 2001, p. 12), isto é, também entre aqueles que se servem da “reserva de arte”⁵ que existe nas favelas para projetá-las plasticamente em seu próprio trabalho. Ora, a semelhança de Selarón com o arquiteto das favelas é grande e não poderia passar aqui despercebida; ambos estão associados à reunião de materiais “hieróclitos”, fundamentais para levar adiante seus respectivos intentos.

5 A pesquisadora Paola B. Jacques não considera a favela como expressão de arte, mas como “reserva de arte”, universo que o artista pode explorar e dar relevo em determinado trabalho.

Ademais, analogamente às favelas, nas quais “nunca há projeto preliminar para a construção de um barraco” (JACQUES, 2001, p. 23), cada parte da Escadaria Selarón jamais foi definida *a priori*, sendo cada alteração no trabalho, como se viu, resolvida na hora em que se leva a efeito qualquer proposta e encaminhamento. A verificação de partes incompletas e sem azulejos também nos remete a uma das principais características da arquitetura das favelas, cujas construções nunca estão prontas, mas sempre em transformação, sempre em franco progresso.

Os primeiros barracos das favelas são construídos com fragmentos de materiais hieróclitos, recolhidos pelo próprio construtor (...) Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender do acaso dos achados, da descoberta de sobras interessantes (JACQUES, 2001, p. 23).

Nesse sentido, a obra de Selarón se aproxima mais uma vez da feição das favelas, já que tais conjuntos residenciais vão conhecendo, sem o respaldo de projetos, novas soluções e acréscimos a cada dia, seguindo novos rumos, mediante as contingências incertas de seu cotidiano.

As construções numa favela e, conseqüentemente, a própria favela – jamais ficam de todo concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. A maneira de construir, ao contrário da construção convencional, é implicitamente fragmentária, em função desse contínuo estado de incompletude (JACQUES, 2001, p. 24).

Cumprir dizer, portanto, que o *ready-made* de Selarón acontece na cidade como um *hand-made* permanente, pois se trata de obra que, segundo a vontade do artista, não tem um fim anunciado. Obra mutante, não resulta de planejamentos fechados. O *ready-made* de Selarón, a exemplo das favelas, está sempre em transformação que, sem se permitir rigor construtivo, anuncia sua existência ou sua marca na cidade também de forma movente. Por essa razão, pôde ser lida e reconhecida como “metáfora da cidade maravilhosa mutante” – título da dissertação da qual foram extraídos alguns dos argumentos deste texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem esgotar as possibilidades de leitura sobre a Escadaria Selarón, este artigo procurou desenvolver duas chaves úteis para a compreensão dessa fabulosa obra urbana que, como fios de Ariadne, permitem a entrada e a saída desse labirinto constituído de azulejos e também de muita história que nos guiam à figura já mítica de seu principal personagem. Assim, por esse duplo viés, buscou-se apurar algumas das razões concernentes à *Grande Loucura* que tanto podem contribuir para o debate em torno da imaginação urbana insurgente nas grandes metrópoles como servir de base na obtenção de algumas respostas específicas acerca do espantoso sucesso dessa obra e de seu prodigioso tempo de permanência na cidade. Sobre a magnitude da escadaria, Selarón profetiza: “ainda não chegou o dia mais bonito desta escada!!!” Portanto, se tal obra urbana passou a representar uma das mais importantes novidades dos últimos anos em termos de arte pública carioca, de modo a ajudar a compor o rosto da nova cena contemporânea da Lapa, e a própria cidade do Rio de Janeiro, é porque, em meio a tantas faces ou traços de sua múltipla e rizomática constituição, a escadaria consegue combinar duas dimensões extremamente importantes: a de *ready-made*, em que a ‘assinatura’ de Selarón exprime e denuncia o “micromundo” do artista, admitido através da figura da mulher grávida ressignificada, sua percepção e interpretação da cidade; além de sua face de *hand-made*, através da qual se desvela a singularidade de um sedutor trabalho artesanal que, em meio à cena pública carioca, como se viu, também reforça a “mitopoética” do artista. A obra de Selarón, ao explicitar o gosto e apego do artista pelo de trabalho de bricolagem, evidenciado tanto nos arranjos compositivos realizados quanto nas letras, em que esta dimensão também se reforça, estabelece firme conexão com a informalidade dioni-

siaca encontrada na espontaneidade vernacular tão característica das moradas que compõem os ambientes construídos sobre os morros cariocas. Exibindo temporalidades distintas, tal qual a lógica que impera nas favelas, a Escadaria Selarón é obra em progresso, sem data marcada para acabar, conforme atestam as palavras do próprio autor:

No ano de 1998, quando esta obra estava quase pronta conheci um lugar onde vendiam azulejos europeus antigos (na Praça XV aos sábados) para colecionadores e decoradores: fiquei impressionado, eu tinha que comprá-los nem que fosse um a um. Conforme trazia os novos azulejos importados, já não tinha lugar para mais nada. Então inventei de trocar sempre os azulejos, uma substituição permanente dos mesmos. Foi um invento inédito, uma obra mutante, uma obra de arte viva...⁶

6 Trecho do texto que integra um dos painéis da Grande Loucura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANCLINI, Nestor Garcia. Imaginários culturais na cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento. In: COELHO, Teixeira. *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARDOSO, Fernanda de Abreu. As dimensões do *design* gráfico vernacular: uma introdução ao universo dos letreiros pintados à mão. In.: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular. Rio de Janeiro, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In.: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- FRADE, Isabela. *A pedagogia do artesanato*. In.: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular: Rio de Janeiro, 2006.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: cidades urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos: Centro de Estudos e Cultura Popular/Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.
- MEIRELES, Cecília. *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- MONTEIRO, Karla. *Obra em progresso*. In: Revista de domingo de *O Globo*, 12 de setembro de 2010.
- SANTOS, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães é mestre em artes pelo PPGARTES da UERJ; pós-graduado em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-Rio e licenciado em educação artística com habilitação em história da arte pela UERJ.