Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Escadaria Selarón:
metáfora urbana da “cidade maravilha mutante”

Rio de Janeiro
2011

ANO 200
BEM VNDO
ESCADARIA SELARON
RIO DE JANEIRO

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Escadaria Selarón:
metáfora urbana da “cidade maravilha mutante”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G963 Guimarães, Alexandre Henrique Monteiro.
Escadaria Selarón: metáfora urbana da “cidade maravilha mutante” / Alexandre Henrique Monteiro Guimarães. – 2011.
175 f. : il.

Orientador: Ricardo Gomes Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte pública – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Arte urbana – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Espaço urbano – Teses. 4. Potlatch – Teses. 5. Favelas – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 6. Selarón, Jorge, 1947-2013 – Teses. I. Lima, Ricardo Gomes, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26(815.3)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Escadaria Selarón:
metáfora urbana da "cidade maravilha mutante"

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

.

Aprovado em 14 de março de 2011.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho
Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2011

DEDICATÓRIA

Ao artista Jorge Selarón (1947-2013)

In memorian

"Só acabarei este sonho louco e inédito no dia da minha morte..."

Jorge Selarón

AGRADECIMENTOS

Ao *"maior artista del mundo!!!"*, como se autoproclamava, Jorge Selarón, motivo e causa desta dissertação, pela sua generosidade de permitir acompanhar seu cotidiano na sua poética *suigeneris* da "Grande Loucura", obra de tantos significados para a compreensão de um Rio de Janeiro contemporâneo e [re]inventado. Vida longa à Escadaria Selarón!!!

Ao amigo, orientador e chefe da banca desta dissertação Professor Dr. Ricardo Gomes Lima, pela formidável parceria, envolvimento e interação com este trabalho. Fundamental nas indicações de leitura, nas trocas e [re]encaminhamentos críticos, assim como pela revisão final deste texto.

Ao Professor Dr. Aldo Victorio Filho, pelos instigantes encontros sobre as "*belezas desautorizadas*", pelas recomendações bibliográficas, além de sua honrosa participação como membro da banca examinadora deste mestrado em artes, na qualidade de avaliador interno deste programa.

Ao Professor Dr. Paulo Knauss de Mendonça. Minha *gratidão* eterna pela "*cidade vaidosa"* e pela formidável participação como membro da banca examinadora que compõe este estudo, na qualidade de avaliador externo, convidado pelo seu interesse em arte pública, titular do corpo acadêmico da Universidade Federal Fluminense.

Aos Professores do PPGARTES do Instituto de Artes da UERJ com os quais tive o privilégio de aprimorar meus conhecimentos sobre as artes, em diversas e animadas sessões, aportadas em provocativas leituras: Isabela Frade, Felipe Ferreira, Roberto Conduru e Leila Danziger. À Professora Cascia Frade, pela generosidade, atenção e incentivo constantes.

Aos Professores do curso de Antropologia Visual pelo PPGAS da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Prof. Dr. José Sergio Leite Lopes e a Profa. Dra. Rosilene Alvim. Saudades das memoráveis sessões. Parabéns pelo excelente *"Tecido memória"*!!!

Ao Professor Dr. Roberto Lobato e a Profa. Dra. Zeny Rosendall, pelo acolhimento e ensinamentos prestados ao longo das aulas da disciplina Espaço e Cultura pelo PPGEO da UERJ. Aos atenciosos funcionários da secretaria do PPGARTES. Aos colegas de mestrado deste e de outros programas, de todas as turmas, pelas trocas e pela amizade.

À Diretora Geral do Colégio Pedro II, Profa. Vera Maria Ferreira Rodrigues, assim como aos meus colegas professores do Colégio Pedro II e do Espaço Cultural desta mesma instituição, pelo apoio e incentivo.

Aos moradores da Rua Manoel Carneiro, transformada e ressignificada pela “Grande Loucura”, pelas conversas, depoimentos, recepção e carinho às inúmeras visitas à Escadaria Selarón. Em especial, a antiga moradora da “Escadinha”, Sra. Rosa Helena de Mendonça e sua filha Cecília, pela recepção, depoimentos prestados e pelas preciosas fotos, parte da memória antiga da escada. A todos os turistas, visitantes e guias que prestaram depoimentos importantes e fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho neste endereço mágico da cidade. À Luciana, Natalia e Myrian, secretárias de Selarón de 2008 a 2011. Ao jovem amigo e atuante César, argentino *“muy simpático”* e ao incansável Gomes, ambos companheiros de Selarón nas trocas constantes de azulejos na escadaria. A Dhell Aquino, jornalista e morador de uma das casas que integram o mosaico da “Grande Loucura”. A Bell Garcia, pela conversa e generosidade do depoimento como diretora da charmosa Cia dos Atores, endereço modificado pelo artista em causa. Aos donos, gerentes e garçons dos bares e restaurantes que permitiram as fotos das pinturas de Selarón.

Por “fim”, minha gratidão especial à minha família, meus pais e meus irmãos pelo fértil ambiente de motivação na subida de cada degrau em meus estudos dedicados às artes...

RESUMO

GUIMARÃES, Alexandre Henrique Monteiro. *Escadaria Selarón*: metáfora urbana da "cidade maravilha mutante". 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação de mestrado, intitulada *Escadaria Selarón: metáfora urbana da 'cidade maravilha mutante'*, inserida dentro da linha de pesquisa Arte, Cognição e Cultura pelo PPGARTES da UERJ, busca estender e ampliar o campo de estudo sobre a arte pública, no intuito de aprofundar a visão sobre as ditas belezas espontâneas e não-autorizadas no solo criativo brasileiro, lançando lente sobre uma obra que alterou a visualidade e o cotidiano de uma via histórica do Rio de Janeiro. Assim, apresentando reconhecimento investigativo sobre uma intervenção inusitada constituída de inúmeros azulejos e de várias procedências, recobrindo uma extensa escadaria de 215 degraus, localizada entre os antigos bairros da Lapa e de Santa Teresa, este trabalho acadêmico deseja ocupar uma lacuna importante junto às reflexões nutridas por interesse semelhante. Trata-se também de olhar para uma das camadas artísticas que, embora se inscrevendo à céu aberto, ainda se apresenta como periférica perante os estudos em artes. Abarca-se a obra em causa, valendo-se da articulação entre diversos saberes, envolvendo não apenas as teorias e epistemes da arte, mas diversos estudos antropológicos voltados para o entendimento da arte popular, considerando também os avanços nas últimas décadas das ciências sociais, da antropologia visual e da geografia cultural. Na pesquisa empreendida, além de se dar voz ao artista – ainda vivo durante esta investigação –, preocupando-se com sua trajetória e sua produção, busca-se estabelecer conexões entre a condição mutante desta obra – também conhecida como a "Grande Loucura" – e a realidade movente e orgânica da metrópole-devir que a abriga. A obra representa e exemplifica o contexto de formas diversas que vem surgindo no universo citadino pulsante e controverso de [des]ordem do Rio de Janeiro. De modo similar as favelas cariocas, a Escadaria Selarón reúne um conjunto de soluções construtivas improvisadas, de ações grávidas de um fazer improvável, que também se apropria e se alimenta dos morros da cidade, provocando o interesse inadiável desta pesquisa. A grande obra de Selarón surge em um cenário em que, a despeito da ação de controle ou de ordenamento regulatório que sempre "permitiu" que surpresas dessa natureza continuassem aparecendo, modifica de modo ímpar o fluxo de interesse do espaço público em que se manifesta e, por conseguinte, assegura o mérito de que não poderia ficar ausente na compreensão do regime estético do mundo, favorecendo o campo de investigação sobre a vertigem em artes...

Palavras-chave: Arte pública. Intervenção urbana. Bricolagem. Potlatch. Favela.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Alexandre Henrique Monteiro. *Selaron Stairway*: urbane metaphor of the "wonder city mutant", 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

The present master's dissertation, entitled Stairway Selarón: urbane metaphor of the 'wonder city mutant', inserted within the line of research, Art, Cognition and Culture by PPGARTES of UERJ, seeks to extend and expand the field of study on public art, in order to deepen the vision about the said spontaneous and unauthorized beauties in the Brazilian creative soil, throwing a lens on a work that altered the visuality and daily life of a historic road in Rio de Janeiro. Thus, presenting investigative recognition of an unusual intervention consisting of numerous tiles and various provenances, covering an extensive staircase of 215 steps, located between the old neighborhoods of Lapa and Santa Teresa, this academic work wishes to occupy an important gap with the reflections nurtured by similar interest. It is also a matter of looking at one of the artistic layers that, although it is inscribed in the open, still presents itself as peripheral to studies in the arts. It involves the work in question, drawing on the articulation between diverse knowledge, involving not only the theories and epistemology of the art, but several anthropological studies aimed at the understanding of popular art, also considering the advances in the last decades of the social sciences, visual anthropology and cultural geography. In the research undertaken, in addition to giving voice to the artist - still alive during this investigation -, worrying about its trajectory and its production, it seeks to establish connections between the mutant condition of this work - also known as the "Great Madness" and the moving and organic reality of the metropolis-becoming that harbors it. The work represents and exemplifies the context of diverse forms that has been emerging in the pulsating and controversial urban universe of Rio de Janeiro. Similarly to the slums of Rio de Janeiro, the Selarón Stairway brings together a set of improvised constructive solutions, from pregnant actions to an improbable doing, which also appropriates and feeds on the city's hills, provoking the urgent interest of this research. The great work of Selarón arises in a scenario in which, in spite of the action of control or of regulatory regulation that always "allowed" that surprises of this nature continue to appear, it modifies in an unique way the flow of interest of the public space in which it manifests itself and , therefore, ensures the merit that it could not be absent in understanding the aesthetic regime of the world, favoring the field of investigation on vertigo in arts…

Keywords: Public art. Urban intervention. Hand-made. Potlatch. Slum.

Quem é dono desse beco?

Quem é dono dessa rua?

De quem é esse edifício?

De quem é esse lugar?

Rio 40 graus
Fausto Fawcett e Fernanda Abreu

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO –VERTIGEM DA LAPA PARA SANTA TERESA	12
1	**FACES DA "GRANDE LOUCURA"**	22
1.1	**O artista indomável da escadaria e a *gênesis* de uma escadaria labiríntica**	22
1.2	**Visualidade e o caráter mutante da Escadaria Selarón: a despesa, o *potlatch* e a serpente**	38
1.2.1	Construção e destruição da Escadaria Selarón: a despesa e o *potlatch*	38
1.2.2	A Escadaria Selarón: despesa e o pensamento mítico da serpente	50
1.3	**Vitrina e constelação labiríntica de *atratores* na Escadaria Selarón**	58
1.3.1	Escadaria Selarón como vitrina e como uma constelação de *atratores*: aspectos de sua territorialidade	58
1.3.2	Os diferentes tipos de recepção da 'Grande Loucura' pela fotografia	69
2	**INTERFACES DA "GRANDE LOUCURA"**	76
2.1	**Interfaces com Arte Popular: "micromundos"**	76
2.2	**Escadaria Selarón: metáfora urbana da cidade movente**	81
2.2.1	Entre as Copas de 1990 e de 2010: vinte anos da 'Grande Loucura'	81
2.2.2	Irreverência estética e vertigem contra a cidade programada	87
2.3	**Escadaria Selarón: novo lugar e uma nova vertigem na paisagem na Lapa**	92
2.3.1	Novo lugar na cena pública da Lapa: encontro com a vertigem de Selarón	94
2.3.2	A escadaria Selarón como paisagem vertiginosa da Lapa	104
2.3.3	Brasil, eu te amo: a lógica da gratidão na Escadaria Selarón	110
2.4	**A escadaria e a metáfora do labirinto**	117
2.4.1	A 'Grande Loucura', a Lapa e o labirinto	117
2.4.2	A 'Grande Loucura' entre os labirintos 'unificantes' e a sua natureza desviante	120
2.4.3	A 'Grande Loucura' entre o labirinto 'maneirista e o 'labirinto barroco'	122

2.4.4 A escadaria, o labirinto e o rizoma: [des]centralidades em redes 136

3 **APÊNDICE - SOBRE A PRODUÇÃO FÍLMICA** 147

3.1 **Cores, fatores e atores da Escadaria Selarón: uma narrativa antropológica** 147

3.1.1 Registros e abordagem visual na escadaria 151

3.1.2 O precioso auxilio da antropologia visual 153

CONCLUSÃO – VERTIGEM DE SANTA TERESA PARA LAPA 160

REFERÊNCIAS 170

INTRODUÇÃO – VERTIGEM DA LAPA PARA SANTA TERESA

> A cidade está ocupada. Corpos. Ações. Forças. Gestos. Coletivos. Uma multiplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo. [1]
>
> Ericson Pires

Não sejamos cegos, não desperdicemos a graça e o milagre da visão. Afinal, "S*e podes olhar, vê. Se podes ver, repara"*[2]. Contra o mal da cegueira que pode acometer a visão de cidadãos e mesmo dos pesquisadores, estabelecendo-se e alastrando-se como uma epidemia em nossa sociedade, é preciso reparar que a exemplo de outras metrópoles brasileiras, a cidade do Rio de Janeiro não apresenta apenas a arte dos museus e dos monumentos históricos, das esculturas em logradouros encomendadas pelo poder público, das manifestações outorgadas, fomentadas e conservadas pelos órgãos de preservação. A *Cidade Maravilhosa* também revela em seu seio a expressão da arte insubordinada das ditas belezas não autorizadas, que se anunciam em número cada vez maior na paisagem citadina, conforme os termos observados por Lélia Coelho Frota:

> No fluir do processo que vai concentrando, no século XX, 70% da população brasileira nas cidades, várias manifestações de arte pública ocorrem com freqüência crescente em âmbito urbano. Algumas demoram-se mais no tempo porque os indivíduos que as geram têm um projeto pessoal de registro dessa mudança drástica e conseguem até espaços mais permanentes, públicos, onde realizam sua bricolagem histórica e biográfica. [3]

Ora, no que diz respeito à conquista de espaços mais duradouros no meio urbano, é justo incluir a intervenção pública feita com azulejos, porcelanas e louças variadas, conhecida atualmente como "Escadaria Selarón". Há mais de vinte anos, Jorge Selarón, artista nascido no Chile e autodidata dedica-se a esta obra, modificando-a, renovando de tempos em tempos sua feição, emprestando-lhe, embora utilizando e valendo-se de materiais cimentícios, condição mutante. Selarón é um [re]inventor potente da cidade-devir, sempre em processo...

A constatação da existência dessa obra no espaço público do Rio de Janeiro ocorreu, de certo modo, tardiamente, durante os idos de 2002 a 2003, quando estão o pesquisador responsável por este texto, de modo curioso, esteve envolvido profissionalmente no estudo técnico da arte dos azulejos, participando do projeto de Inventário de Bens Móveis e Integrados coordenado pelo I.P.H.A.N. (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) junto aos monumentos religiosos do perímetro mais antigo da cidade. Responsável

---

[1] PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: aeroplano, 2007. [p,12]
[2] SARAMAGO, José. *"Ensaio sobre a cegueira"*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[3] FROTA, Lelia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro.* Rio de Janeiro: aeroplano, 2005. [p. 64].

pela pesquisa, análise e datação dos bens integrados arquitetônicos tombados, incluindo número grandioso de azulejos históricos da Igreja e do Convento de Santo Antônio, ainda não desconfiava que não muito distante dali, encontraria também azulejos em grande quantidade, não obstante, submetidos a uma nova ordem, a uma outra [des]configuração. A descoberta, após percorrer os caminhos tortuosos da Lapa, teve forte impacto. Vê-los em [des]ordem foi como, literalmente, ter saído da clausura e ganhado a rua, exigindo deslocamento da atenção antes dedicada à arte dos azulejos históricos e às vozes do IPHAN para atinar e reconhecer a força, valor e potência das manifestações artísticas transbordantes e insurgentes, tão bem representadas pela Escadaria Selarón. Movimento feito pelo corpo, pelo olhar, pelo pensamento e que não deixa de pertencer também aos próprios azulejos, enquanto matéria plástica transmigrada.

Assim, mesmo não negando o aprendizado e os saberes adquiridos a respeito do patrimônio público e dos bens culturais históricos da cidade, das ações de salvaguarda de nossa memória, através de horas de estudo e de leitura sobre o assunto, outro foco de atenção fora despertado. Com efeito, a despeito do tempo de formação, trabalho e de palestras, como a da especialista Dora Alcântara - uma das vozes mais respeitadas em nosso país acerca da preservação e estudo dos azulejos -, o pesquisador passou a incluir em sua conta de interessado e de devoto das artes, respeito renovado pela imaginária urbana desenvolvida por artistas que tomam a cidade como suporte para seus trabalhos.

Desse modo, o juízo formado diante desta intervenção fortaleceu o desejo de empenhar pesquisa na direção da mesma esteira de interesse dos estudos dedicados às *intervenções artísticas urbanas*, em particular as que se situam no Rio Janeiro, buscando seguir iniciativa semelhante à do pesquisador Leonardo Guelman, do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, responsável pelo trabalho *Universo Gentileza: a gênese de um mito contemporâneo* (2008). Conhecendo a obra de Selarón, incluindo sua dimensão mutante, logo foi possível perceber que se estava diante de um grande trabalho da arte de nossa cidade e que, portanto, mereceria sério estudo a respeito.

O presente texto é prova deste interesse. Ao pretender direcionar o olhar para esta manifestação e inscrevê-la no campo de estudos acadêmicos, a expectativa é alargar o horizonte das pesquisas acerca da arte pública, oferecendo contribuição àquilo que se considera importante no âmbito do que se chama de *campo de batalha*[4]. Ora, neste grande

[4] Segundo Joost Smiers, '(...) Também o local ou o contexto em que a comunicação artística acontece indicam que alguma coisa especial está acontecendo.' In.: SMIERS, Joost. *Artes sob pressão*. São Paulo: escrituras, 2006. [p.17]

terreno conflituoso em que se encontram as manifestações artísticas em nossa cidade, a dita intervenção revela-se de modo especial, podendo-se considerá-la como exemplo de obra vitoriosa que, mesmo na ausência do socorro e do respaldo dos poderes públicos ou da iniciativa privada, conseguiu permanecer no espaço urbano com vitalidade por tempo considerável, atingindo a idade de duas décadas. O que parece certo e razoável admitir é que nossa cidade vem se humanizando pela força e pela presença da arte pública espontânea, podendo já contar com a aparição de inúmeras obras murais de artistas independentes adeptos do grafite, com obras do porte do *Livro Urbano* do Profeta Gentileza, além da própria Escadaria Selarón que, por suas características de durabilidade e de permanência conquistada, pode perfeitamente ser aludida ao poema *"O homem; as viagens"* de Drummond:

O homem; as viagens [5]

O homem, bicho da Terra tão pequeno
Chateia-se na Terra.
Lugar de muita miséria e pouca diversão.
Faz um foguete, uma cápsula, um módulo
Toca para Lua
Desce cauteloso na Lua
Pisa na Lua
Planta bandeirola na Lua
Experimenta a Lua
Civiliza a Lua
Coloniza a Lua
Humaniza a Lua

Lua humanizada tão igual à Terra.
O homem chateia-se na Lua.
Vamos para Marte – ordena suas máquinas.
Elas obedecem, o homem desce em Marte
Pisa em Marte
Experimenta
Coloniza
Civiliza
Humaniza Marte com engenho e arte.
Marte, humanizado, que lugar quadrado.
Vamos a outra parte?
Claro – diz o engenho
Sofisticado e dócil.
Vamos a Vênus.
O homem põe o pé em Vênus
Vê o visto – é isto?
Idem
Idem
Idem (...)

Carlos Drummond de Andrade

[5] ANDRADE, Carlos Drummond. *O homem; as viagens*. In. *As impurezas do Branco*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1973.

O poema acima transcrito, embora alcance outros sentidos, não deixa de revelar em seu conteúdo, além do nomadismo – próprio da vida do artista que *"chateia-se"* no Chile –, o aspecto da ocupação, do esforço do ser humano em tornar seus ambientes o mais familiar possível. Parafraseando a poesia de Drummond, poderíamos dizer: Desce cauteloso na Rua/ Pisa na Rua/ Planta bandeirola na Rua/ Experimenta a Rua/ Civiliza a Rua/ Coloniza a Rua/ Humaniza a Rua. Com efeito, podemos dizer também, dentro do livre exercício de compreensão, que a obra de Selarón "humaniza" a rua "com engenho e arte", conforme as palavras encontradas na poesia de Drummond. Além dessas associações, também é possível traçar paralelo entre os versos do poeta e os argumentos de Gilles Deleuze, pois também remete à *territorialização*[6], ao agenciamento e ao uso de um espaço. A obra de Selarón impõe-se na cidade como uma *marca*, uma *placa* [7]. Também guarda, a exemplo da estrutura métrica presente na poesia, a ideia de *ritornelo*, curiosamente também valorizada na visão deleuzeana.

> 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. [8] [DELEUZE, 1997, p.118]

Pode-se dizer que a Escadaria modificada por Selarón constitui um *ethos* para o artista, um lugar que mesmo público torna-se também seu território, sua morada, seu ateliê de bricolagens e de *hand-mades*, *"(...) em que diferentes significados culturais são burilados e criados"* [9] (SMIERS, 2006, p.122). Nos termos de Deleuze, também podemos dizer que se trata de uma espécie de *ready-made*, pois se estabelece uma marca territorial deixada pelo artista. Se os indivíduos não-artistas já deixam naturalmente suas marcas, seus rastros, por onde passam e habitam, quanto mais os artistas, que se expõem através de *"placas"*, de anúncios, de discursos, de ritornelos. Conforme, diz Deleuze, *"O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos porque territorializantes."* [10]

A obra, situada no Rio de Janeiro, interligando os bairros da Lapa e de Santa Teresa, revela-se, avistada nesta direção, sob a forma de uma admirável "cascata" de azulejos, com exemplares de diversas origens, procedentes de diferentes localidades do mundo. O fascinante conjunto favorece, pelo arranjo e disposição dos azulejos, a visualização de sucessivas faixas

---

[6] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In.: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997. [p. 118].
[7] _____.
[8] _____.
[9] SMIERS, Joost. *Artes sob pressão*. São Paulo: escrituras, 2006. [p.122]
[10] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In.: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997. [p. 118].

intercaladas de cores predominantemente verdes, azuis e amarelas, onde matizes próximos e, por vezes, também distintos – se opondo à *regra geral* – formam um grandioso mosaico criativo e harmonioso, que se traduz como uma incrível festa para o olhar. Prova disto é que tal obra já adquiriu, por sua riqueza e reconhecida qualidade plástica, o estatuto de ponto turístico na cidade, integrando o roteiro de muitos visitantes, principalmente europeus e americanos que vêm conhecer o Rio de Janeiro. O trabalho de campo e as seguidas incursões ao local, com inúmeros registros fotográficos e fílmicos realizados, podem atestar o intenso interesse de se conhecer esta manifestação feita com azulejos e diversos materiais heteróclitos. Diariamente das nove horas da manhã às dezoito horas, revezam-se guias-turísticos autônomos e representantes de várias empresas, levando pessoas de outros países para conhecer e participarem da vertigem criada por Selarón.

Comerciais para televisão, *vídeo-clips*[11] e filmes já foram realizados, utilizando, como locação e cenário, a colorida escadaria. A obra também já rendeu matérias em vários jornais e revistas[12], entre as quais, segundo reportagem publicada na *National Geographic*, trata-se *"(...) da maior escultura do mundo realizada por uma só pessoa"*.

Compreende uma escadaria de dez lances, totalizando 215 degraus cobertos e ladeados por mais de 2000 (dois mil) azulejos, entre os quais, cerca de 300 (trezentos) estampados pelo próprio artista. Não bastasse o prodigioso e criativo feito do trabalho *em si*, estabelecido na grande escala em que se configura – onde se enxerga e se reconhece muita dedicação, cuidado e esmero na sua produção –, tal obra também apresenta um caráter especial de "vida", consubstanciada através de mudanças na feição do próprio trabalho. Explica-se: Selarón também é responsável por trocas constantes e periódicas de determinados azulejos por outros. Com efeito, sua obra assume a condição de ser "mutante" – como já fora noticiado tantas vezes –, a ponto do próprio artista ter declarado publicamente - ratificando tal caráter "cambiante" - que só acabará *"(...) este sonho louco e inédito no dia da minha morte"*. Assim, diante do encantamento natural produzido pelo ímpar e magnífico trabalho feito com azulejos e pela mencionada propriedade particular de troca e de alternância, inevitavelmente, desperta e reivindica, o grande trabalho de Selarón, diversas conjecturas merecedoras de aprofundamento na linha de pesquisa *Arte, Cognição e Cultura*.

Assim, como expresso na poesia de Drummond, segunda a qual o homem apresenta a necessidade de domesticar o espaço, de fincar sua bandeira, de se tornar presente, Selarón

[11] COMERCIAIS: AMERICAN EXPRESS CARD, COCA-COLA, FANTA, PEPSI, KELLOGS (KORN FLAKES); VÍDEO-CLIPS: U2, BUONO VOX, BABY FACE SNOOP DOGG E PHARELL (BEAUTIFULL). [Fonte: cartão postal de Selarón].

[12] TIME; WALL PAPER; ELLE DECORATION (Londres); DOVE (Milão);PLAYBOY (Chicago); voyage (França); ragazza (Espanha); Glamour, Geo, Gala, Merian, LUFTHANSA MAGAZINE (Alemanha). [Fonte: cartão postal de Selarón].

escolheu seu espaço e, como artista, concretizou, com sucesso, o desejo de nele empreender expressiva ação [des]colonizadora. Pelo trabalho de pesquisa desenvolvido, a se evidenciar melhor adiante, torna-se possível dizer que a escadaria seja, de algum modo, a centralidade geográfica dessa sua ação colonizadora na cidade, pois, como pintor, é importante adiantar, já havia conseguido inserir suas pinturas em diversos bares e botequins do Rio de Janeiro, incluindo alguns mais próximos à Lapa, localidade com a qual o artista não esconde forte elo de ligação. A grandeza desse sentimento de identificação e afetividade demonstrado por este recanto da cidade pode explicar não só a própria intervenção junto à escadaria, mas também em suas intervenções visíveis rente aos antigos Arcos, espécie de extensão e de transbordamento da "Grande Loucura". Curioso é reparar que nesse processo intenso de "*selaronização"* do espaço público, podemos encontrar o artista presente tanto na forma de auto-retratos, aparecendo como espécie de personagem dentro de suas pinturas, como também representado na figura de mulheres grávidas negras, também desenhadas e pintadas em profusão. Estas últimas inspiradas no que pôde conhecer em suas viagens ao Panamá, não obstante, ressignificadas como mulheres residentes em favelas do Rio de Janeiro. Para o chileno Selarón, o Rio de Janeiro "é igual" ao Panamá, como já declarou. Espécie de amuleto da sorte na venda de quadros, nunca mais deixou de representá-las.

> O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu primeiramente é minha distância, não possuo senão distâncias.[13] [DELEUZE, 1997, p.127]

Como é aprofundado neste estudo, a cidade não pertence apenas às instâncias do poder regulatório, apresenta transbordamentos, marcações feitas que driblam a ideia de cidade programada, congelada no tempo e no espaço. Adianta-se também que, mesmo com raízes históricas fortes, testemunhada pelos antigos monumentos, arruamentos e paisagens das primeiras formas de ocupação, o Rio de Janeiro não pode ser encarado apenas como uma cidade-museu. Trata-se de uma metrópole com intensa circulação de desejos estetizantes que, indomáveis, podem modificar diariamente sua feição. A Escadaria Selarón é apenas uma das provas dessa dimensão que precisa ser explorada e reconhecida.

Tomada em prosa e verso, imortalizada em relatos, contos, sambas e canções, a Lapa, como é de acordo, é mítica no Rio de Janeiro, mas é importante registrar que a Escadaria Selarón já é mítica da própria Lapa. A escada de azulejos de Selarón é cercada de histórias contadas por moradores, guias turísticos e, toda a vez que se dispõe, de forma ainda mais épica pelo seu autor. De tal modo que as narrativas já se espalham ganhando força pelo

[13] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In.: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997. [p. 127]..

mundo, seja na forma oral, seja pela divulgação na imprensa, nas páginas e sites da internet, ou ainda, por intermédio dos textos disponíveis e contidos nos postais vendidos e autografados por Selarón.

Entre outros pontos de interesse apresentados neste texto, de modo a permitir vínculo com outro poema de Drummond – *Coleção de Cacos* –, está incluída a noção de *bricoleur* que, explicitada pelo estruturalista Claude Lévi-Strauss de modo oposto ao trabalho do engenheiro, pode perfeitamente ser aplicada a Selarón, uma vez que é definida como aquele que *"trabalha com as próprias mãos"* [14], usando meios indiretos de produção e materiais fragmentários. Sobre isso, Selarón declarou *"comecei a mudar de profissão de pintor para escultor, as mãos cheias de sangue, calos, coceiras e dor."* Emendando no seguinte comentário: *"(...) trabalhava sem cessar, só parava quando acabavam os materiais"*. Não obstante, o emprego de tal conceito não significa dizer que o trabalho de pesquisa aqui desenvolvido esteja ancorado, condicionado ou que se mantenha fiel e obediente à visão estrita do pensamento estrutural, pretendendo-se, ao contrário, abrir-se também às ideias a-centradas dos pós-estruturalistas, como as de Jacques Derrida, que revê e discute a própria dicotomia entre o *engenheiro* e o *bricoleur*[15] apresentada em *La Pensée sauvage* por Lévi-Strauss. Assim, aberto aos avanços das ciências sociais e a outras perspectivas epistemológicas, bem como em conexão com própria obra de Selarón, o conteúdo desenvolvido aqui, também pode ser visto, lido e interpretado como espécie de hipertexto e de bricolagem.

COLEÇÃO DE CACOS [16]

Já não coleciono selos.
O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto. (...)
Agora coleciono cacos de louça
Quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem
Brancos também não.
Têm de ser coloridos e vestustos
Desenterrados – faço questão da horta
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas
Restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
O carmesim absoluto,
o verde não sabendo

---

[14] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
[15] DERRIDA, Jacques. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais*. In.: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009. [p. 418].
[16] ANDRADE, Carlos Drummond. *Coleção de cacos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

a que xícara serviu.
Mas refaço a flor por sua cor,
E é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco da tigela.
O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavrar, lavrar com mãos impacientes um ouro desprezado
por todos da família.
Bichos pequeninos
Fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
Ferem os dedos, preço de descobrimento:
A coleção e seu sinal de sangue
A coleção e seu risco de tétano
A coleção que nenhum outro imita
Escondo-a de José porque ria
Nem jogue fora esse museu de sonho

Carlos Drummond de Andrade

Entretanto, vale a ressalva de que Selarón, em seu grandioso e monumental mosaico da Lapa, conserva, em certo sentido, um pouco da ideia de filatelista, não desistindo, portanto, de reunir, em número cada vez maior, azulejos representativos e ilustrativos de inúmeros países diferentes, como faz questão de explicar a pesquisa.

A dissertação também se ocupa em reclamar um lugar para a arte mais famosa do artista Jorge Selarón no campo de estudos acadêmicos, pois problematiza esteticamente a cidade. Assim, entende-se que tal obra precisa de maior visibilidade no meio investigativo, sendo incluída nos fóruns de discussão sobre a arte urbana da cidade, conforme já vem sendo feito por fruto dessa pesquisa em colóquios anteriores, como no Seminário Circuito da Cultura Popular realizado em setembro de 2010 no IFCS, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O contrário seria subjugar o feito deste artista, discriminá-lo, o que se converteria, não no futuro distante, mas já no tempo presente, em uma grande injustiça, em uma terrível e temerária falta de sensibilidade do mundo acadêmico especializado, cuja cegueira, longe de ser curada, poder-se-ia se agravar ainda mais, caso mantenha distância das produções artísticas, excluída do mundo dos "notáveis".

Seja pelo caráter lúdico ou por sua fantástica aparência, prevalece a ideia de que trata-se de uma obra diferenciada, cujas predicações e história motivam o interesse por investigá-la, por descrevê-la, por dimensioná-la e inseri-la, o quanto antes, no campo de análise das manifestações artísticas. Para tanto, foi necessário entrar, se "perder" – às vezes propositadamente -, depois sair diversas vezes desse verdadeiro "labirinto" durante mais de três anos, sem a segurança inicial do fio de Ariadne, que somente veio com o tempo de

pesquisa, com o aprofundamento das leituras, além do fundamental e precioso tempo de permanência e de vivência nesse local.

Parte da rica "paisagem musical" criada por Selarón através de sua pauta na escadaria é trazida à tona em "Faces da Grande Loucura", capítulo inicial desta dissertação que abrange e contempla diversos aspectos de sua condição de origem física e imaterial. Inicialmente apresenta-se, juntamente com uma abertura sobre os antecedentes da intervenção, um perfil sobre próprio artista. Em seguida, dentro de uma leitura voltada e detida na própria intervenção, passam a ser desveladas e conhecidas características particulares da obra que, por sua vez, deverão se completar aos poucos, na expectativa de um entendimento mais amplo sobre o objeto de estudo em questão, à medida que os anúncios, contidos na parte final desse trabalho, se façam presentes. Com efeito, neste segundo ato, já com um olhar mais afastado e com a acomodação de outras questões, volta-se para uma visão mais dialógica a envolver a obra e outras instâncias que alargam a sua compreensão, inclusive buscando-se respaldo em outras ciências, como a *Geografia Cultural*. Assim, em "Interfaces da Grande Loucura", além das relações feitas com a ideia de *lugar* e *paisagem***,** concentram-se maiores esforços na dilatação da metáfora do labirinto, de modo a se aproximar de uma visão mais hipertextual, até se atingir o conceito de *rizoma* [DELEUZE, 1997].

Já com algum afastamento do que já se produziu, parece razoável dizer que tais aspectos levantados também se impõem como *ritornelos*, forjando ritmo complexo de uma composição única na cidade: do Paraíso à serpente, das mulheres grávidas à simetria criativa, da despesa improdutiva ao *potlatch*, da apropriação livre de azulejos às faixas coloridas da bandeira nacional, dos *atratores* à condição de vitrina, além das variadas combinações possíveis dessas variantes, dessas *"marcas"*, dessas *"placas"*.

Entretanto, lembra-se, desde então, que ao longo do tempo de leitura e de reflexão a ser dedicado sobre esta dissertação, a considerar, evidentemente a presença do artista neste mundo e a sua máxima de que sua grande obra só terá fim no dia de sua morte, aludindo-se a condição mutante da obra, muitos azulejos e soluções inéditas passaram a integrar e a figurar na "Grande Loucura". O labirinto, então, exposto aqui como metáfora da escadaria, esteve, nestes termos, "sempre" aberto a novas rotas de fuga e a novas [des]centralidades.

Despedindo-se desta introdução e inspirando-se no conto de João do Rio intitulado *A pintura das Rua*s, a pesquisa agora chama atenção para que se repare, portanto, em outro tipo de arte. Unindo-se às palavras deste ilustre convidado, também se deseja dizer algo

semelhante ao que segue: *"Não pense que te arrasto para ver algum Victor Meireles (...)"*[17]. Ao contrário, em um movimento de se dilatar o sentido da arte, se entregando a vertigem de uma criação fora do circuito hegemônico, *"Vamos ver levemente e sem custo, os pintores anônimos, os pintores da rua, os heróis da tabuleta, os artistas da arte prática"* [18]. Ora, de modo a valorizar a arte de rua de Jorge Selarón, torna-se convite acompanhar cada linha desse texto, questionando-se o posicionamento de que a arte é aquela que se abriga tão somente dentro dos museus e sob a proteção e guarda das instituições culturais...

Assim, seja "Bem-vindo"!!!

Figura 1 – Detalhe de um dos mosaicos contidos na Grande Loucura de Selarón

Fonte: Registro realizado em 2009. Acervo da pesquisa. Fonte própria.

[17] RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. [p. 91].
[18] _____.

1 FACES DA “GRANDE LOUCURA”

1.1 O artista indomável da escadaria e a *“gênesis”* de uma escadaria labiríntica

> Deus tomou o homem e colocou no jardim do Éden, para que o cultivasse e o guardasse. [Gênesis 2, 15]

Engana-se quem afirma que a história da intervenção junto à antiga “Escadaria do Convento” tenha ocorrido inicialmente com a colocação direta de azulejos nos espelhos da escada, como atualmente pode ser testemunhada. Nascido em 1947, na cidade de Limache, no Chile, o artista plástico Jorge Selarón sempre esclarece, quando entrevistado, que o desejo que o movera em um primeiro momento na alteração desta íngreme localidade, foi o de construir jardins à frente e nas laterais da escada. Assim, tal qual Adão, incumbido e encarregado de cuidar dos jardins do Éden, Selarón começa a se empenhar em modificar e interferir na paisagem local, ajardinando durante os primeiros anos de ocupação deste endereço, a entrada e os flancos do corredor que abriga a hoje famosa escadaria que leva seu nome. Ora, a atitude inicial de Selarón, logo denota a tomada desse lugar como espécie de centralidade e, como recanto eleito entre muitos lugares, seu paraíso [19].

Figura 02 – O artista Jorge Selarón junto aos jardins: o início da *“Grande Loucura”*

Fonte: O autor, acervo pessoal, registro feito em trabalho de campo.

> Sete años sem colocar azulejos. Nada a ver com azulejos! Só banheira, terra e planta só, algo que não tem valor econômico. Porque uma banheira valia cinco dólares..., la tierra, yo não pagava; la planta, yo também não pagava e una banheira não valia porra nenhuma – valia como quinze reais hoje. Muitas vezes vinha para cá alguém para vender uma banheira... e yo dizia: olha eu só posso dar dez reais e... assim que eu ia pagando... eu também não teria grana, ... eu deixava de comer pra dar os dez reais. [20]

---

[19] Segundo o Dicionário dos Símbolos, o paraíso é *“o coração do mundo (...) representado ma maioria das vezes por um jardim”*. CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. [p. 684-685].

[20] Declaração de Jorge Selarón em entrevista concedida à pesquisa.

Em sua juventude, conforme relata, conhecera *"cinqüenta e sete países diferentes"*, tornando-se comum ouvir do responsável pelas mudanças na escadaria dizer: *"(...) é mais fácil perguntar onde eu não fui..."*. Assim, vivendo em diversas cidades, colecionando histórias e experiências diferenciadas em inúmeros lugares do planeta, passou sua juventude dos dezessete anos aos trinta e poucos anos de idade como um nômade pelo mundo. Desse modo, aproxima sua alma do furor desbravador do pintor francês Paul Gauguin (1848-1903) que, guiado pelo desejo de querer conhecer lugares novos e distantes de sua terra natal, passa a viver dias bem diferentes dos seus contemporâneos impressionistas. Não obstante, é preciso esclarecer: Gauguin quis escapar do barulho do homem ocidental, da sua perturbação histórica, *"Quer, apenas, fugir à caceteação, ao barulho, à obrigação de dar palpites au jour le jour, de aprovovar ou condenar aos berros, todos os dias, qualquer coisa."* [21] (PEDROSA, 2000, p.107). Selarón, ao contrário, jamais discriminou ocidente de oriente em suas itinerâncias que, sem programação alguma, *"tinha dias que acordava e não tinha o que comer(...)"* – recorda. Sua obra desfronteriza mundos. Assim, é justamente desse comportamento e desse espírito aventureiro, arriscado para alguns, mas sempre entregue ao presente é que inapelavelmente surge a sua disposição para as suas entregas mais insólitas no campo da arte e dentro do que se pode chamar de intervenção pública. Primeiro desempenhando, na rua, o papel que coube a Adão no Paraíso e, mais tarde, partindo para sua arte mais ousada: uma escadaria coberta de azulejos. Ora, torna-se crença aqui, que tais atitudes são frutos de seu destemor em se lançar ao *trágico* que, como traço marcante e inerente de sua personalidade, é o fator determinante que lhe permite ingressar, mais à frente, na realização de sua "Grande Loucura". Com efeito, Selarón não é nômade "apenas" pelas viagens que realizou. O seu pensamento também é nômade, movente e, com isso, se inscreve com facilidade na pós-modernidade. Assim procedeu com os jardins e, assim procede com a escadaria até hoje, como se verá adiante.

> Sem dúvida é duro viver. Mas essa aspereza é o sal da vida intensa. E é isso mesmo o que, nas histórias humanas, faz do trágico o vetor dos verdadeiros momentos culturais. [22]

A experiência de jardineiro acumulada na Europa, em suas famosas viagens realizadas na juventude[23], possibilitando sua sobrevivência e permanência neste caro continente, ajuda a explicar como vivência recuperada a gênese e o súbito processo de transformação da Rua Manoel Carneiro aqui na Lapa, quando nesta via, resolvera, o artista,

[21] PEDROSA, Mário. Modernidade cá e lá: textos escolhidos. São Paulo: Edusp, 2000. [p. 107].
[22] MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003. [p. 15].
[23] Revista o Globo, 12 de setembro de 2010. [p. 13].

instalar seu ateliê. Não obstante, como se sustenta, não mais do que seu comportamento e de seu espírito nômade de se arriscar e de se lançar a novas aventuras. Sem medir ou programar a extensão de sua iniciativa, começou a se dedicar na montagem de canteiros ajardinados feitos com banheiras abandonadas – *"pouco a pouco"*, como sempre explicava. Talvez o que tenha contribuído para essa tomada de decisão pelo artista, seja possivelmente, o incomodo em ver "seu paraíso" castigado pelo abandono e em situação de descaso, conforme atestam o testemunho de muitos moradores. Em um dos depoimentos prestados à pesquisa, por exemplo, chegou a dizer um residente: *"(...) havia semana em que se acumulava mais de dois metros de lixo à frente da escadaria. Imagina dois metros de lixo aqui na escada?"* Essa situação desfavorável parece ter ativado na memória de Selarón a lembrança de quando vivia cercado pelos jardins que cuidava com zelo na Europa, anos antes de encontrar seu paraíso perdido aqui no subúbio da Lapa. Decide, então, satisfazer o desejo de modificar o ambiente sacrificado, transformando-o verdadeiramente em sua agradável morada, adensando de plantas o local, outrora tomada somente pelo vazio, pela melancolia dos muros, das pedras cimentadas e pelo lixo depositado. *"Antes de Selarón chegar aqui... não havia graça nenhuma."* – afirma morador antigo. Assim, deixando suas funções de artista temporariamente de lado, retoma sua rotina de jardineiro vivenciada no clube europeu que o contratara para executar tal serviço. Entrementes, tamanho foi seu envolvimento com a tarefa, que seu desejo passou a abrigar também a ideia de decorar e de estetizar os jardins com azulejos. Ação que parece ter ocorrido naturalmente.

Figura 03 – Primeiro canteiro jardinado a receber azulejos. Começa a "Grande Loucura".

Fonte: O autor, 2010. Legenda: : Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2010.

> Foi tudo por acaso, passei em uma rua de bicicleta e vi um azulejo português, aí parei e perguntei o preço... e lá embaixo yo queria fazer uma parede de um metro e colocar terra e jardim. Então, na parede, eu pensei em colocar azulejo. Ai, yo me lembro, la primeira vez que comprei azulejos - que são estes que estão aí. Você tem

> mais azulejos desses? Tenho...trezentos azulejos. Você me pode guardar cinqüenta mais... que daqui a quinze dias eu volto. Claro... Aí, yo coloquei aqui em cima. ...e aí, começou a história de azulejos... [24]

Assim, a preocupação já iniciada crescia significativamente a cada dia, ganhando força e inspiração, de modo a querer lhe roubar seu precioso tempo de pintor – até então, sua principal atividade dentro de sua carreira artística. O que de fato aconteceu, pois nunca mais teve as mesmas horas exclusivas para se dedicar à pintura, já que a própria Rua Manoel Carneiro lhe havia absorvido também esteticamente. Desde então, as tarefas artísticas ficaram divididas. Fez questão de emprestar à rua também seu potencial de artista plástico, abrindo-se a novos desafios. Assim, de maneira inusitada, juntamente com a preocupação de criar um ambiente mais favorável e digno de sua presença, sua exigência estética como artista aflora e passa a se entregar a um diferente campo de atuação, abrindo-se sem receios a ricas possibilidades de descobertas e a perspectivas inéditas. Ainda não desconfiava, mas neste momento, estava prestes a passar por uma grata e impensável revolução, uma completa mudança de seu destino enquanto artista. Nessa postura audaciosa, mas sem, contudo, possuir nenhuma garantia de sucesso ou de êxito, confunde-se o artista com o discurso de Michel Maffesolli, pois nunca esteve preocupado com o agenciamento controlado do porvir. Como em um salto no escuro, vive e se entrega ao *trágico* da vida, à temporalidade do presente e, portanto, se inscreve na arte sem dar crédito ao amanhã, aderindo ao "instante eterno".

> A raiva calma do presente, o desejo de viver sem se preocupar muito com o futuro é, certamente, a modulação contemporânea dessa constante antropológica que é o trágico. O que será feito amanhã pouco importa, posto que podemos gozar, aqui e agora, o que se apresenta: um belo acontecimento, uma paixão amorosa, uma exaltação religiosa ou a serenidade do tempo que passa. [25]

O fato é que mais do que um artista preocupado com a aparência e com a paisagem do lugar que ocupa, trata-se de um artista aberto ao imponderável, se adaptando às circunstâncias que vão surgindo a cada hora, de modo não planejado, sem acordos fechados com presente ou o futuro. Assim, absorvido por esta vertigem, busca o artista conviver cotidianamente sem roteiros com a sua 'Grande Loucura", jamais se intimidando com as novidades impostas por cada impasse na condução da obra. Incluindo, neste início de mudanças, a difícil aquisição de banheiras e de azulejos, atendendo o desejo de possuí-los imediatamente, quando comprados e disponíveis. Também deveria descobrir um jeito de colocá-los adequadamente nos jardins e na escada, mesmo sem conhecer os procedimentos e os cuidados técnicos que envolvem esse

[24] Jorge Selarón em entrevista concedida à pesquisa.
[25] MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003. [p.47].

tipo de serviço de ordem cimentícia. Na grande obra de Selarón, como se pretende mostrar, o presente está sempre vivo, enfrentado abertamente, com as soluções improvisadas de cada momento dando cabo nos eventuais problemas e contrariedades. Nisso, lembra alguns artistas responsáveis em criar lugares plasticamente especiais de modo espontâneo, sem se importar com as dificuldades a serem vencidas. Caso que envolve o fazer artístico da "Casa da Flor"[26], por exemplo, situada no município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro. Seu autor, Gabriel Joaquim dos Santos, levou décadas para terminar sua casa sonhada recoberta interna e externamente de cacos de louça, azulejos e vidros quebrados, pedras, além de outros materiais garimpados no lixo, mas sem jamais desistir de seu desejo de vê-la cada vez mais adornada. Entretanto, no caso da obra de Selarón, a ideia de cobrir com azulejos a escada surge a *posteriori*, não vindo, portanto, em seu socorro a imagem da escadaria "pronta", anunciada, visualizada ou imaginada através de um sonho estruturante e pivotante. A "Grande Loucura" acontece não sob o signo da finalidade e sim, segundo o da intensidade. Se os mais de sessenta jardins não eram suficientes para dar conta de sua alta cobrança por trato e embelezamento do local, isso foi sentido e se apresentando naturalmente, pelo seu envolvimento no trabalho diário, sem a pretensão de obter ou garantir um domínio geral sobre a obra. Comprovadamente pelo que vê e pelo que se sabe sobre a história desse lugar, o nível de exigência foi se tornando cada vez mais alto e ambicioso na conta do artista, mas sem se desconfiar de como terminaria o dia ou de como seria o seguinte. Quando questionado sobre o futuro da escadaria – confirmando o teor do que está sendo dito –, responde com certa ironia, *"Amanhã, só Dios sabe!!!"*. A única certeza é a de que Selarón não media esforços em suas empreitadas. Em seus propósitos súbitos ou ocasionais, é sempre intenso. Como disse certa vez um vizinho e colaborador do artista, para Selarón *"O céu é o limite!"*. Assim, com esse ímpeto entregue ao *trágico*, Selarón passou a decorar a escada com azulejos.

> A história dos azulejos não começou com a escadaria... começou com as banheiras. *Después*, um dia é que me ocorreu colocar o verde amarelo... [27]

Com o tempo, o trabalho com os azulejos se sobrepôs ao dos jardins, a ponto, inclusive, de muitas banheiras terem sido vedadas, encimadas e recobertas por azulejos. Alguns jardins ainda existem e podem ser vistos também integrando e ajudando a compor a visualidade da obra. Entretanto, sem receber a atenção e os olhares desimpedidos de antes, justamente em função do efeito plástico causado pelos azulejos fixos junto à escadaria. Com efeito, os jardins ainda se vinculam a paisagem e a ambiência criada por Selarón, transmitindo

[26] FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2005.
[27] Jorge Selarón em entrevista concedida à pesquisa.

a obra maior diálogo com a natureza e ao mesmo tempo, denotando íntima relação do artista com a atividade de jardinagem, proporcionando, assim, o reencontro, na sua história de vida, da sua juventude à sua maturidade. Alguns jardins assumiram a forma mais dinâmica, até mesmo alcançando volumetria mais orgânica e ondulante, justificando, num primeiro olhar, o tratamento de "Gaudí da Lapa" atribuído a Selarón por algumas reportagens. De fato, ao nos depararmos com essas estruturas cobertas por arranjos azulejares definidos em "tapete-xadrez" e próximos a inclinação de quarenta cinco graus de inclinação, logo nos vem à mente as cúpulas e os volumes criados no Parque Guell em Barcelona por Antoní Gaudí (1852-1926). Entretanto, Selarón acentua a ênfase independente dos azulejos, buscando colocá-los em maior evidência, preservando sua integridade dimensional e visual. Nisso, cria conflitos entre o geral e específico, nos "obrigando" a aproximarmos de seu trabalho que, sempre desconcertante, estimula o movimento nômade dentro da própria escada, como se estivéssemos migrando de um país para outro. Desse modo, mimetizamos ou reproduzimos a própria história de vida de Selarón, que une oriente e ocidente em um só lugar. Sobre essa diferença, nos adverte o artista: *"Em Gaudí, só se vê os cacos e os pedaços dos azulejos, aqui os azulejos aparecem inteiros."*

Figuras 04 e 05 - Antigo jardim que ladeia e integra a escada, encimado por bricolagens, entre 2008 e 2010.

Fonte – O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa em visita realizada em 2010.

Mesmo modificando a paisagem de forma cada vez mais intensa, acrescentando mais e mais azulejos, somente após dez anos de trabalho consecutivo é que a escadaria começa a ganhar fama, tornando de modo crescente um importante ponto turístico na cidade. *"Um acontecimento, um fenômeno estético"* – dizem alguns. *"A maior escultura del mundo!!!"* – como reforça o artista. Nela, estrangeiros do mundo inteiro se veem atraídos pelo efeito

monumental do incrível feito gerado por mais de dois mil azulejos exibidos de modo a revelar, como nas obras barrocas, um desmedido e teatralizante "horror ao vazio", não obstante, um espetáculo à céu aberto. Distribuídos de modo a deixar poucas áreas vagas e disponíveis ao longo de cento e trinta metros de escadaria, os azulejos, reunidos em arranjos diversos, não se repetem e, com isso, produzem efeito surpreendente. Apenas os patamares existentes entre cada lance da escada e o piso dos degraus é que não se tornaram área azulejada e não apresentam nenhum tipo de tratamento dado pelo artista. Todavia, tais áreas livres em nada atrapalham a visão de um conjunto coeso, revelando uma plasticidade colorida íntegra e, de modo paradoxal, seria como se o Paraíso se transformasse no "*purgatório da beleza e do caos"*. Assim, dentro da obra, como em um grande labirinto, as pessoas facilmente se perdem, não sabendo se olham para cima ou para os lados, para onde quer que seja. A sensação neste ambiente desnorteante e [trans]barroco é a da mais completa desorientação. Crivada de apelos visuais, a escada assume então, uma feição onde o olhar é capturado de forma labiríntica, onde as atenções são diversas, díspares e múltiplas. É reconhecida, pelos visitantes, como uma obra sem precedentes e bastante original.

> Na desorientação podemos experimentar, entre outras, dois tipos de sensações: uma, onde o tempo não passa, mas o espaço permanece em sua extensão; a outra, onde o tempo passa, mas o espaço parece condenado a um encarceramento definitivo. (...) O labirinto é o espaço para a desorientação. [28]

Assim, entrar nesta escadaria é como atrever-se entrar em um labirinto, em uma "selva" colorida de azulejarias de diversas espécies e origens, onde, acreditar que se possa achar ou mesmo reencontrar o fio de Ariadne perdido, se converte, tal possibilidade, em tarefa minimamente desafiadora.

Todavia, não é apenas a Escadaria Selarón que se tornou um fenômeno de popularidade e de projeção. Seu autor, o próprio artista plástico Jorge Selarón, à época desta dissertação com sessenta e três anos de idade, também usufrui dessa mesma condição. Tornou-se o "rei da escadaria" – como se pode ouvir em meio local. De modo análogo ao labirinto cretense do Rei Minos com o qual a figura indispensável do Minotauro se hibridiza, a escadaria de azulejos da Lapa não pode existir sem a figura mítica de Selarón. Conforme se verá ao longo do trabalho, a escada e seu ilustre morador se remetem e se interconectam o tempo todo. Como no mito grego, Selarón, pode ser visto em sua "Grande Loucura" todos os dias, seja pessoalmente, seja representado e difundido em suas pinturas feitas especialmente para participar da grande obra. Assim, em certo sentido, Selarón está "aprisionado" à escada, pois dela depende para viver, é o seu *ethos*, da mesma forma como o Minotauro permanece

[28] FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

confinado em sua casa-labirinto no imaginário da cultura ocidental. Desse modo, de forma trágica – no sentido grego –, Selarón, parece estar "condenado" a se encontrar em seu reduto labiríntico - a escada, e num plano maior da cidade, a Lapa -, até o dia de sua morte.

> Além disso, diferentemente da Esfinge, que se encontra à entrada de Tebas, o Minotauro se oculta nos meandros sombrios do labirinto, o qual ele deve conhecer muito bem pois ali habita há muitos anos...!!! [29]

Sem meias palavras ou falsas modéstias, pode ser considerado um artista mestre em conquistar fãs e admiradores no Brasil, assim como em diversas partes do mundo. Dono de temperamento forte, mas ao mesmo tempo sensível e acessível a quem deseja conhecê-lo, vive atraindo a atenção dos visitantes, surpreendendo e encantando a todos, quando se põe a contar suas histórias e seus feitos no ambiente para o qual parece ter nascido para viver, tal qual Asterión destinado a habitar, desde que nascera, o labirinto cretense. Não há quem não pare para ouvi-lo. Mesmo reconhecendo, o próprio artista, que, por vezes, poderia parecer grosseiro e agressivo, ao defender suas polêmicas opiniões, não se furtava de se lembrar que todos permanecem atentos a sua fala, intrigados não menos que interessados diante de seus inflamados e incisivos discursos na escada, exatamente porque – como dizia Selarón – *"(...) sabem que estou dizendo a verdade!!!"*.

Ao desenvolver suas narrativas, é como se Selarón assumisse a sua "metade touro" seja para enfrentar Picasso – artista amante das touradas e famoso por representar séries dedicadas a este símbolo da cultura espanhola – ou para derrubar qualquer outro do pódio dos notáveis da arte. Indócil, quando comparado a algum nome lembrado por um visitante ou por ele mesmo, logo também impõe sua força de touro[30] a combater qualquer dos artistas considerados hegemônicos pela História da Arte. Assim, entre outras falas curiosas, podemos ouvi-lo, *"Eu não falo mal dos outros artistas, Picasso, Gaudí, Dalí, non,...eu apenas digo que yo soy superior e pronto!!! É diferente!!! Não tenho culpa da escolha desses artistas para representar seus países"*. Certa vez, lembrou de alguns amigos espanhóis que disseram ter assistido, em um programa de televisão local, Selarón combater a produção artística de Gaudí e de Picasso. Ao reproduzir esta passagem, parecem ter dito, segundo o artista: *'Selarón, só você mesmo... na própria Espanha falando mal de Gaudí e Picasso'*. Tomado de orgulho, não consegue evitar, em seguida, a gargalhada que lhe invade o espírito e sua expressão. O que ocorre a mais das vezes quando relembra e reconta situações similares. Entretanto emenda:

---

[29] GARNICA, Antonio Vicenti Marafioti. *A experiência do labirinto: metodologia, historia oral e educação matemática*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

[30] O Touro evoca, além de Minotauro, *"a idéia de irresistível força e arrebatamento."* In.: Dicionário dos Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. [p.890]

"(...)Mas isso não é para qualquer um, é muito difícil agradar tanta gente, non é fácil non!!! ...Mas yo triunfei!!!"

Sobre o famoso artista de Málaga, diz o seguinte:

> Por exemplo, Picasso tentou muitas vezes a escultura, mas não pegou!!!... Pintou prato horroroso, fez uma escultura por aqui, outra cá... mas não fez nenhuma escultura grandiosa!!!... e era Picasso, hein? A fama da escada é muito forte!! [31]

Dessa forma, é comum flagrá-lo argumentando ou mesmo esbravejando contra os "grandes mestres", redimensionando a importância dos "notáveis" da arte. Mas o que poderia parecer aos olhos de quem passa a conhecê-lo, uma indesejável ausência de modéstia ou àquilo que socialmente chama-se de empáfia e arrogância, logo se transforma em confirmação do seu jeito irreverente de ser, em um traço verdadeiro, autêntico e natural de se conduzir perante qualquer um que se aproxima para uma conversa informal com o artista para ouvi-lo falar de seu trabalho. Assim, o que poderia ser antipático ou negativo, nele se transforma em uma qualidade específica de sua personalidade, espécie de trunfo para as mais diferentes relações humanas que vivencia diariamente, postura convertida, enfim, em um irresistível carisma e que, portanto, sem danos para sua imagem. Querido também por assumir esse gênio forte, valente e combativo como um touro, Selarón, sem jamais abaixar a guarda, de cabeça erguida, se coloca sempre de modo superlativo no mundo das artes, olhando para baixo os seus pares. O que se constata é que, de fato, inspira certeza e convicção sobre o que diz e acaba agradando bastante os jovens que ficam encantados com suas opiniões tomadas como excêntricas, esdrúxulas e extravagantes – como dizem os próprios guias turísticos da cidade que já o conhecem há bastante tempo, dizendo tratar de uma figura curiosa, que *"se acha melhor do que Monet, do que Picasso, etc."* – conforme depoimento colhido em campo.

Anunciando-se dessa maneira, Selarón consegue um feito quase impossível: fazer as pessoas que estão conhecendo sua grande obra, parar de fruí-la, para justamente lhe dedicar atenção especial. Quase um campo de guerra entre criador e criatura. Depois de ouvi-lo por alguns minutos, como de costume, se sentam ao seu lado para tirar uma foto e levá-la como recordação. Atos que se repetiam de hora em hora, o consolidando como uma figura mítica, folclórica na cidade. De fato, como verificado nos últimos três anos de acompanhamento em meio local, muitas câmeras são apontadas diariamente para o artista e não apenas para sua grande obra de azulejos. Máquinas digitais ou profissionais, modestas ou com mais recursos, de menor porte ou fílmicas de maior valor, respondem por toda a sorte de interesses de turistas, visitantes, jornalistas, equipes de televisão e cineastas. Documentários premiados ou

[31] Transcrição da fala do artista, extraída de trecho de entrevista concedida especialmente à pesquisa.

amadores, entrevistas, reportagens de jornais e revistas, programas de televisão, Selarón sempre está atendendo o desejo de várias mídias diferentes. Além disso, era de seu agrado distribuir autógrafos em seus postais, cujas imagens apresentam tanto a escada como a própria figura do artista em destaque. Quem teve a oportunidade de conhecê-lo, passava a achá-lo também divertido, acabando, por conseguinte, respeitando seu jeito de ser cujo espírito era de alguém descontraído e jovial, irreverente, despachado, em seus trajes e acessórios vermelhos.

Figura 06 – Selarón em um dos postais com pose irreverente na escadaria.

Fonte – Acervo Jorge Selarón. Cartão comercializado pelo artista.

Em vídeo postado e disponível na Internet, afirma: *"Yo soy o artista mais fotografado da historia del mundo, o segundo foi Salvador Dalí, 1264 vezes. Em um dia só, tiraram mais de 2 mil fotos ...de mí!!!"* e complementa mais adiante, na própria entrevista, reproduzindo em lembrança, sua própria indignação, quando questionado por um dos italianos que passavam a lhe conhecer naquela ocasião.*"Ora, Selarón, você fala muito de si!!!*" – teria dito o italiano, em tom de provocação e de crítica. Imediatamente Selarón devolve: *"Olha, se eu não falo de mí, você nunca vai adivinhar que está com um gênio!" Na hora que você conhece Selarón, nunca mais Miguelangelo é importante!"* [32]

Diante de um jovem entrevistador que se divertia frente ao do artista, Selarón aparece opinando sobre Van Gogh em um dos bares que ostenta uma de suas pinturas na parede e quando perguntado se ele próprio se considerava melhor que o artista holandês, respondeu pronta e categoricamente: *"Um milhão de vezes!!!"*, emendando em seguida: *"Soy mais original que Miguelangelo e Picasso juntos!!!"*

[32] Vídeo de Callejeros Viajeros, disponível na plataforma *Youtube*.

O que é fascinante na pesquisa desenvolvida é constatar que os artistas consagrados e legitimados como gênios pela História da Arte, trazidos à tona de modo espontâneo em algumas conversas mantidas com os turistas, sempre foram duramente contestados e enfrentados pelo artista que, por sua vez, não fazia questão de abrir espaços para maiores diplomacias. Simplesmente, tornam-se derrotados e vencidos repetidas vezes em seu território, como as vítimas do labirinto de Creta ou como toureiros amadores. Não obstante, independente de julgamentos e hierarquias nesse campo de atividade, o fato é que diante das certezas e conhecimentos disseminados sobre a arte, todas parecem querer desmoronar, ruir, tamanho é o poder de persuasão retórica praticado pelo artista, toda vez que começa a falar de sua arte. Selarón atrai e encanta tanto quanto intriga, pois é um artista de comportamento iconoclasta, desviante, tanto na obra como em suas opiniões.

Artista excluído dos museus e pinacotecas, que vive de modo heróico à margem do sistema outogardo das artes e do regime de exposições das galerias, não se importa com o circuito oferecido pelos editais do governo e nem mesmo se interessa pela plêiade de cursos ofertada pela cidade. Autodidata, desmente a lógica de um artista que só pode alcançar a rota de sucesso e de êxito caso frequente essas vias de fomento, de formação e de validação artística. Se uma publicação presta uma homenagem aos cem ou quinhentos maiores artistas do país, não figura entre eles. Neste sentido, o artista de que se trata aqui não seria um notável. O artista aqui em questão não dispõe dos holofotes e das embalagens que promovem esses nomes no circuito, no mercado e no campo da arte, mas ainda assim conseguiu sozinho, como uma espécie de Dom Quixote das artes, iluminar e fazer reverberar seu próprio trabalho, vendendo seus quadros todos os dias. Em conto de João do Rio intitulado *"A pintura das ruas"*, chama-se atenção para este ponto, o "notável" passa a ser desprezado, dando-se lugar aos artistas que povoam as ruas, buscando-se, como esta pesquisa, fruição em locais distantes do perfume dos museus. Afinal, *"A verdadeira vida está em toda parte, exceto nas instituições."* [33]

Dispondo de registro de voz pregnante, acrescido de impostação e inflexão teatral, passou a adotar, Selarón, algumas palavras da língua de Camões. Mesmo incorporando e aceitando o vocabulário informal dos brasileiros e cariocas, mantinha vivo, porém, o inconfundível sotaque espanhol em sua fala, de modo a lembrar a de um artista de teatro popular itinerante que mistura os dois idiomas ibéricos e, assim, sempre se anunciava ao público visitante. Resultado: para os brasileiros menos acostumados, um legítimo artista

[33] MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003. [p.14].

imigrante hispano-americano ainda muito preso e associado à sua língua de origem. Para os turistas espanhóis ou mesmo para nossos "hermanos" dos países vizinhos, alguém que já perdeu muito do idioma de Cervantes. Costuma dizer: *"Yo só nasci em Chile, mas no soy chileno!!!"* . Com isso, Selarón se revela alguém desapegado de sua origem e ao mesmo tempo, um amante fiel do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, a escada também torna-se espécie de palco ou arena onde Selarón se apresentava juntamente com a escadaria, onde qualquer um poderia chegar para apreciar seu espetacular *hand-made* e também conhecê-lo.

Ambiente alegre e festivo que não aconteceria, caso houvesse optado pela manutenção exclusiva de sua vida de pintor de bares e restaurantes. Esse encaminhamento linear e "seguro" poderia acomodá-lo e afastá-lo de uma possível rota de loucura, daquilo que Mafesolli chamou de *"não-ação"*, isto é, a ação desengajada do pragmatismo da razão. Mas para o bem de sua carreira, esse pecado não foi cometido. Preferindo entrar na zona de desconforto, Selarón se arriscou, se aventurou e hoje, comemora.

> É necessário insistir nisso, a não-ação não é passiva (...) Não segue, unicamente, a via recta da razão, de inegável, eficácia, mas de vista curta; toma a via mais complexa, própria das paixões, das emoções, de que está carregada a existência humana. [34] [MAFFESOLI, 2003, p. 80]

Ao operar essa mudança Selarón se aproxima da figura de Dionísio, passando a se posicionar contra as expectativas e contra o pensamento programado. Sua irracionalidade reside justamente em sua aventura de se arriscar, sem se preocupar com um resultado antevisto. Poderia ter ficado acomodado em seu ateliê, produzindo suas pinturas contendo a iconografia da cidade. Mas não. Sua inquietude de artista, sua loucura latente, o dominou e o impulsionou a ponto de deixar até de lado sua vida de pintor para se aventurar em outra modalidade artística. Se atirando em sua vertigem criativa, tornou-se um artista imprevisível. Ousou. Em seu ato de desapego, atingiu e acabou conquistando êxito e, com isso, maior visibilidade. De modo que hoje, sua maior loucura – a escadaria – lhe estimula ainda mais a considerar-se e a anunciar-se como o *"maior artista del mundo"*.

Coerente com sua trajetória de administrar problemas um dia por vez, consegue converter sua grande obra em ponto turístico cada vez mais visitado e conhecido na cidade, sendo recompensando com a tão almejada fama. Gestor de sua própria carreira, agora renovada com a escadaria, contrata secretários, porta-vozes, além de colaboradores temporários. De maneira improvisada, sem horários ou escalas de trabalho pré-definidas com

[34] MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003. [p.80].

rigor, sabe que cada dia é diferente do outro e que, portanto, não adianta programa-los demais. Prefere saber esperá-los. Não obstante, sempre manteve a prática de vender quadros todos os dias em seu ateliê e no próprio endereço que o consagrou. Prosperou, cresceu, mas sem abandonar sua forma de pensar, levando sua 'Grande Loucura' adiante. *"Você é maluco, você é maluco!!! Hoje ele provou porque ele é maluco!!!"* – disse, em depoimento, um dos moradores locais, resumindo bem o que se tornou Selarón para os que duvidavam de seu êxito como artista.

Seu carisma muito se deve a essa postura intensa, enlaçada ao presente e aos acontecimentos de cada momento. Talvez seja essa a grande lição de Selarón aos postulantes a se encontrar nesse meio. Com essa forma de se conduzir, investiu no incerto, no irregular, no ilícito, no duvidoso, desafiando a si mesmo e à cidade, e nisso às mentes conservadoras que por sua vez costumam dizer que lugar de artista é em ateliê ou em escolas de arte. Ora, Selarón se tornou artista amante das ruas, passando a gostar de atuar nos suportes oferecidos pela cidade com intervenções urbanas, diferenciando-se da lógica e da visão perversa que inibe ou censura tal atitude. Com isso se assemelha a outros artistas que deixaram obras memoráveis na cidade como o *Livro Urbano* do Profeta Gentileza.

Assim, sobre Selarón, parece justo dizer que sua vida de artista nunca existiu de modo pragmático, calculado, esquematizado, assim como nos revela sua própria grande obra feita com azulejos, legítima lição de abertura ao *trágico* maffesoliano. De tal sorte que, para o próprio artista, não era para ser uma grande obra, mas o que acabou surpreendentemente acontecendo, provocando em todos e em si mesmo uma sensação positiva, porém não aguardada e não esperada. Dedicando-se ao máximo a seu novo fazer artístico desviante, Selarón deixa de ser exclusivamente pintor, não se furtando em se posicionar "contra" a própria carreira. Ao contrário de Miquelangelo, o artista da Lapa *"(...) queria ser famoso como pintor e não como escultor"*, como habitualmente argumenta. Não obstante, não dispunha de nenhum prognóstico, simplesmente, seguiu em frente, em uma honesta ação intensa, destituída de planejamentos ou de certezas. Por ironia do destino, se tornou mais famoso pela escada do que pela pintura. Como ele mesmo dizia: *"Ora. um cantore não escolhe a música que vai lhe emprestar la fama, é o público que irá decidir sobre isso..."*[35].

Selarón se tornou famoso também por representar mulheres grávidas negras, uma de suas grandes paixões. Essas figuras, sempre presentes em sua pintura, passaram a figurar na escadaria também, porém somente nos últimos dez anos. Para Selarón, inclusive, o princípio

[35] Transcrição da fala do artista, extraída de trecho de entrevista concedida à pesquisa.

de vida da escadaria como intervenção era estranho, pois não conseguia se reconhecer na própria obra. Chegou a pintar trezentos e sessenta e cinco mulheres grávidas em um só dia como desafio à uma equipe de reportagem. Até a produção deste texto, para a alegria do artista, poderiam ser vistas em muitos pontos diferentes da "Grande Loucura", tornando o labirinto ainda mais complexo.

Curiosamente, tais mulheres vertidas em arquétipos também são migrantes, parecendo acompanhar o nomadismo de Selarón. A pesquisa levantou que o encontro com a grávida negra teria ocorrido no Panamá, entretanto quando veio para o Rio de Janeiro resolveu desterritorializá-la, adaptando-a a cultura e ao ambiente das favelas. Não obstante, parece que também recebera a influência do que presenciara em Salvador, quando se dispôs a ir à Bahia à convite de um amigo. Sem perder, seu interesse por viagens, aceitou de pronto a gentileza e acabou passando setenta dias na terra do dendê e do acarajé. Conforme revela e defende o jornalista Dhell Aquino, de forma bem humorada, Selarón também possui *dendê* no sangue.

> Entre os anos de 1986 e 1987, Selarón conheceu no Rio um baiano, logo veio o convite para conhecer Salvador. Sem pensar duas vezes, arrumou as malas e saiu de Santa Teresa, bairro que residia no Rio desde 1983, e veio para Salvador, onde foi morar na Ribeira. E foi no tradicional bairro da cidade baixa que o artista conheceu a Sorveteria da Ribeira. 'Fui uma vez tomar sorvete e observei que o local era freqüentado por turistas. Foi aí que me veio a idéia de colocar meus quadros para vendê-los', explica Selarón' [36]

Assim, Selarón passou a apreciar e a conhecer melhor a cultura de Salvador, renovando sua paixão pelas manifestações culturais de matriz africana, além de conseguir alimentar e estender ainda mais sua fama de artista, produzindo novas paisagens com a iconografia do centro histórico, colocadas tão logo à venda e em exposição em lugar que diariamente é tomado por turistas: a badalada "Sorveteria da Ribeira". Por consciência, hoje, é o jornalista Dhell Aquino que se rendeu ao Rio de Janeiro, passando a residir desde 2009 na Rua Manoel Carneiro, praticamente em frente ao endereço de Selarón.

> Domingo, como não ia pintar meus quadros no Pelourinho, ficava na Ribeira. Me lembro das rodas de capoeira no calçadão da praia. Nunca vi nada igual. Ficava impressionado e enlouquecido com toda aquela manifestação, era uma coisa bem africana... eu sou de um país branco e gosto muito da raça negra", lembra saudosista o artista. [37]

A data desta viagem, portanto, antecede os primeiros passos em direção a "Grande Loucura" cujos primeiros movimentos remontam o término da Copa do Mundo de 1990. Aos poucos, após a reunião de muitos cacos, os degraus passaram a ganhar brilho renovado com as cores da bandeira brasileira. Mas atenção: a escadaria não é só verde, azul e amarela. Selarón,

---

[36] AQUINO, Dhell. *"Pintor Chileno tem dendê no sangue"*, matéria publicada em 14 de outubro de 2009.
[37] _____.

inclusive, não a suportaria sem que externasse sua cor principal. Em seus inúmeros autorretratos, que ainda continua produzindo, é possível encontrar uma reposta para essa questão: seu olhar com íris preenchida de vermelho. Ora, é como se Selarón tivesse um filtro vermelho nos olhos, passando a enxergar tudo à sua volta dominado pelo vermelho. Como o touro que se vê instigado ante a presença deste estimulo cromático no espetáculo das touradas, Selarón exige o vermelho em toda sua obra, pois para ele, somente essa cor é capaz de traduzir a força e a intensidade de sua personalidade. Mesmo declarando amar o Brasil, não aprecia o colorido da bandeira brasileira, justamente pela ausência do vermelho. De certo modo, quando veste o vermelho, também quer se associar ao sucesso de empresas e marcas que trazem a referida e indispensável cor em sua identidade visual – não raramente, costuma dizer *"Yo soy Ferrari!!!"* ou ainda *"Existe algo no mundo superior a Coca-Cola?"*. Selarón tem a cor vermelha, não só como uma predileção estética, mas como uma condicionante de popularidade e de sucesso.

Figura 07 – O olhar do artista em seus auto-retratos não escondia o amor pelo vermelho.

Fonte – Acervo Jorge Selarón. Cartão comercializado pelo artista.

Na verdade, Selarón sempre foi obcecado pela fama e por seu reconhecimento como artista, e para conquistar a tão desejada condição, acabou desenvolvendo uma rara consciência e habilidade de autopromoção. Vestindo o seu corpo com a cor vermelha, basicamente anunciada pelo chapéu, pela bermuda e pelos chinelos de dedo, acaba casando-se e confundindo-se com sua própria obra de pintura e também com a sua escadaria, cada vez mais envolvida e tomada pelo vermelho.

Figura 08 – O touro e as touradas presentes na escadaria: metáfora da natureza indomável do artista.

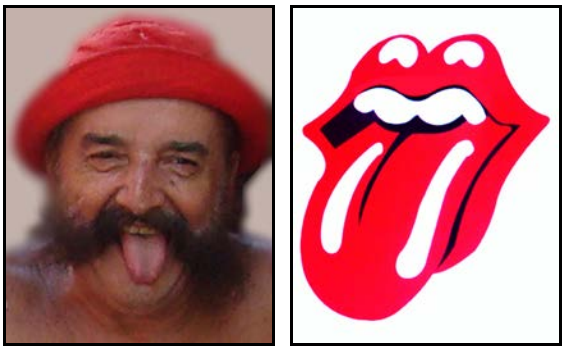
Fonte: O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa, visita realizada em 2010.

> O touro, que se alude ao artista e também está presente na escadaria, "(...) é símbolo do caos (...) tem uma natureza hostil, incontrolável. Sua enorme força, por vezes brutal, transforma-o ao mesmo tempo em símbolo de morte e de fecundidade (vida)".[38]

Além do vestuário rubro, reforçando o personagem, modelou e forjou uma imagem de si da qual ele próprio tira partido através de várias formas que usa para publicizá-la, seja em pinturas ou em retratos. Seus bigodes cultivados e ostentados com visível orgulho, além da ausência de modéstia diante do próprio trabalho – como se viu –, podem até nos fazer lembrar da figura de Salvador Dalí, mas cabe lembrar que este possuía – a julgar pelas suas fotografias –, uma altivez misteriosa ou uma loucura enigmática. Selarón, diferentemente deste outro artista, guardava uma expressão menos aristocrática e mais popular, adotando a imagem mais famosa de Einstein e reproduzir a imagem-símbolo do intenso e vibrante grupo "Rolling Stones", sempre quando fotografado, confessa paixão maior pela irreverência, a qual soube festejar como característica marcante de sua vida, aproximando-se do espírito descontraído da cidade e do cidadão carioca que o acolheu.

Rio 40 graus - Fausto Fawcett e Fernanda Abreu
"É esse o meu lugar
Sou carioca Pô
(Sou carioca!)
Eu quero meu crachá
Sou carioca Pô!..."

Figura 09 – Selarón como gostava de ser fotografado: irreverente e popular como os "Rolling Stones"



Fonte – O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa,
visita realizada em 2010.

[38] GARNICA, Antonio Vicenti Marafioti. *A experiência do labirinto: metodologia, historia oral e educação matemática*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

1.2 **Visualidade e o caráter mutante da Escadaria Selarón**

1.2.1. Construção e destruição da Escadaria Selaron: a despesa e o *potlatch*

> Não basta que as jóias sejam belas e deslumbrantes, o que tornaria possível a substituição pelas falsas: o sacrifício de uma fortuna, à qual se preferiu um rio de diamantes, é necessário para a constituição do caráter fascinante desse rio.
>
> Georges Bataille

Causaria o mesmo impacto, encanto ou efeito, a colorida escada de azulejos, caso deixasse de revelar na sua constituição e no seu caráter, o expediente da perda contínua? Desconsiderando o propósito da renovação de azulejos, seu autor atingiria o mesmo resultado? O conceito de *"despesa improdutiva"* [39] admitido e defendido por George Bataille como concernente e próprio do domínio das artes, no caso especial desta intervenção, não suscitaria questões importantes a serem problematizadas acerca da arte pública e contemporânea? Nestes termos, como buscar entender quais as razões que levariam um artista a realizar uma intervenção urbana recobrindo caprichosamente com inúmeros azulejos uma extensa escadaria pública para depois refazê-la, recriando, nela mesma, diferentes arranjos de tempos em tempos? Como buscar compreender esta obra e as ações de seguidas despesas, decorrentes de iniciativa e engenho particulares, aplicadas em reduto ocultado por prédios e sobrados, situado em um dos corredores que remontam antigos e periféricos acessos da cidade? Além disso, uma vez realizada, qual seria a melhor explicação para a destruição deliberada desses azulejos já engastados e fixos à escada de modo esmerado, com a subseqüente substituição periódica por outros exemplares? O que justificaria tamanho empreendimento, tanto esforço e dedicação, incluindo o ato voluntário de troca do revestimento constituído da referida matéria plástica pelo mesmo material, já que ostenta, além do luxo, da beleza de cor e de brilho, a propriedade física de longa durabilidade? Não à toa esta obra passou a ser referida e conhecida como a "grande loucura" de seu criador – inclusive aparecendo, tal forma de tratamento, como título do curta-metragem 'Selarón, A Grande Loucura', dos cineastas José Roberto e Renata Brito, recentemente premiado pelo Júri

[39] A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação, e o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os santuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo mesmo nas condições primitivas, têm em si mesma seu fim. In.: BATAILLE, Georges. La Part Maudite**.** Paris: Editions de minuit, 1967. *"La notion de dépense"*. [p. 25- 48].

Popular no CineCufa – Festival Internacional de Filmes de Periferia (Jornal O DIA, 13/07/2009). Ora, uma vez considerando o extenso percurso da escada, tal prodígio por si só, já justificaria para muitos a expressão. Além disso, a prática de substituição de azulejos já fixados por outros exemplares, só faz parecer também para muitos o termo ainda mais apropriado. A própria instrução de tombamento municipal que reconhece o valor cultural desta intervenção artística na cidade do Rio de Janeiro, tornar-se um tanto quanto *sui generis*, contraditório, caso consideremos o teor expresso nos artigos do Decreto-Lei 25 de 1937. De modo excepcional, admite tanto a preservação como a possível alteração de sua aparência.

Figura 10 – O decreto de tombamento municipal de 2005, exposto como azulejo na escadaria.

Fonte – O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa, visita realizada em 2009.

DECRETO DE TOMBAMENTO MUNCICIPAL

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 analise e decisão do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.[40]

Ora, a Escadaria Selarón, apesar de causar grande impacto em quem a vê, arrebatando o olhar pela sua admirável qualidade plástica, pela festa visual causada pelo

[40] Título de tombamento Municipal assinada pelo então prefeito do Rio de Janeiro, César Maia. Abril de 2005.

grande mosaico de azulejos de diversas origens, procedentes de diferentes localidades do mundo, ou mesmo, para alguns, pela sua condição estética esdrúxula ou destoante junto à cidade, certamente perderia um dos seus mais fantásticos e fascinantes sentidos caso acontecesse sem o recurso da troca. Parece razoável desde o início admitir que seu caráter esteja intimamente relacionado à renovação periódica do material que a constitui, já que existem despesas de recursos envolvidas que, se não programadas, sempre sob alguma expectativa. Investimentos e raciocínio plástico que se sobrepõe aos anteriores, também devem ser considerados, além do dispêndio de tempo útil associados à renovação, por parte do autor e responsável por esta obra, de tal modo que não se pode ignorar a força destes componentes formativos, a somar, certamente, parcela importante no entendimento da exterioridade dessa intervenção artística, instalada em recanto obscuro da cidade e talvez por isso ainda desconhecida de muitos cariocas e do próprio mundo da arte. Ora, mesmo depois do êxito desta obra, isto é, considerando a primeira leva de azulejos acumulada, investida e aplicada à escadaria, é mister questionar sobre a insistência ou a necessidade da troca da "fisionomia" da mesma.

Talvez uma das chaves de entendimento dessa particularidade da escadaria resida na natureza do próprio objeto artístico. Neste mérito, é importante estabelecer de início uma separação importante: Jorge Selarón inscreve seu maior feito de modo a se opor à lógica tradicional das grandes obras artísticas que ocupam as grandes salas e galerias de um museu, ou mesmo das grandes obras públicas tradicionais alocadas em pontos chaves da cidade, como os monumentos de bronze, granito e mármore, expostos livremente em logradouros públicos. De fato, pois tais obras para existirem devem se conservar no tempo da mesma forma – foram feitas para durar[41] –, devendo ser apreciadas de acordo com sua aparência original, objetivando ativar sempre a memória de uma época, de alguma personalidade heróica ou ilustre. A Escadaria Selarón, ao contrário, para de fato existir, promove a qualidade do efêmero, a alternância de sua aparência de tempos em tempos e, por isso, problematiza qualquer projeto ou intenção de inscrevê-la em livro de tombo nos termos e nos antigos moldes e critérios de preservação do Estado que, através do Decreto-Lei 25/ 1937, estabelece em seu artigo 17, que "*As coisas tombadas não poderão e em caso nenhum, ser destruídas,*

[41] Segundo Octávio Paz: O artesanato não quer durar milênios, nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: acerta-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver. Fonte: PAZ, Octávio. *Ver e usar: arte e artesanato*. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

demolidas ou mutiladas (...)". Com isso, obrigou o corpo técnico municipal a emitir parecer de tombamento diferenciado que tanto propõe a salvaguarda como abdica da preservação de sua própria memória, da memória de uma imagem intacta, uma vez que aprova e prevê a *destruição* de um momento da sua existência para justamente favorecer e possibilitar sua renovação, quando então pode ocorrer a *construção* de uma nova configuração de sua feição. O próprio nome desta intervenção escrito com azulejos no princípio da obra – antes "Escadaria do Convento" e atualmente "Escadaria Selarón" – ilustra bem essa condição mutante. Desse modo, é caso de um bem cultural de difícil classificação, já que se serve da legislação imóvel, mas ao mesmo tempo por guardar condição dinâmica e sujeito a alteração, desafia ou dificulta seu registro de proteção. Para Selarón, esta é uma característica fundamental de sua obra, expressa em seu próprio discurso, reproduzido em cartões e na própria escadaria: "*só terminarei no dia da minha morte!"* – sentencia. Trata-se, portanto, de uma obra assumidamente mutante, como é anunciado e informado em texto assinado pelo autor no painel de azulejos localizado à direita logo no princípio da grande intervenção. Assim sendo, o artista faz e refaz sua escadaria, não pela intenção de restauro ou pela necessidade de algum reparo, mas porque é de sua própria ordem, de sua própria natureza. Cabe notar, que, com essa demanda ou exigência irrefreável por parte do artista, o sentido da *perda de* Bataille cresce sobremaneira, pois passa a converter-se no sentido da própria obra, de modo a torná-la inseparável da despesa, que sempre virá, já que se estabelece de maneira continuada.

> Esta obra de arte começou no ano de 1990 como uma grande homenagem minha ao povo brasileiro, usando as cores da bandeira do Brasil, verde-azul e a amarelo. 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 de mutante, uma obra de arte viva. [42]
>
> Jorge Selarón

Portanto é a *despesa* contínua que irá permitir o verdadeiro sentido e significado desta obra. Com efeito, sua exterioridade, em sentido amplo, se ajusta mais à arte dita contemporânea que à arte pensada para "durar milênios", como nos lembra Octávio Paz, e zomba da prática antiga que diz que a obra deve ser realizada e não mais alterada. A Escadaria Selarón frustra essa expectativa daqueles que ainda a possuem. Trata-se de um feito sempre re-feito, que de tempos em tempos assume novos arranjos, novas faces, novas

[42] Transcrição de texto assinado pelo autor em azulejos contidos na própria obra.

configurações. Para tanto, os arranjos de azulejos, cuja permanência junto à obra possa alcançar tempo considerável, a qualquer hora podem ser descartados, cedendo lugar a outras soluções de *bricolagem* a serem definidas pelo artista pois, conforme Claude Lévi-Strauss observa, não se trata de um trabalho de um engenheiro, mas resulta da elaborada junção e combinação criativa de materiais 'heteróclitos', no caso, estranhos entre si, alguns frutos da indústria, outros artesanais, uns históricos e antigos, outros recentes, comemorativos e representativos de algum país, possivelmente os disponíveis para venda em lojas de *suvenir*. Além desses tipos de exemplares, Selarón, ao criar com a matéria azulejar não se furta em utilizar, além dos azulejos, louças variadas, tais como pratos, relevos de cerâmica para jardins e peças produzidas pela indústria destinadas a compor banheiros ou cozinhas, como os de reentrância para portar papéis descartáveis ou sabonetes, além daqueles que possuem pequenas alças. Compõe, portanto, a partir da reunião de recursos materiais diferenciados, integrando-os e harmonizando-os segundo lógica visual definida cuidadosamente pelo *artista-bricoleur*, onde *"(...)elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que isso sempre pode servir."* [43] Não obstante, deve-se sublinhar, mesmo investindo na coleta de recursos 'heteróclitos' e no pensamento plástico harmonizante, ao compor cada parte da escada, investindo, enfim, na *construção* de sua arte, não se importa de causar também a sua *destruição*. Elaboração, empenho, resultado obtido, tudo sacrificado.

Assim sendo, o espetáculo mutante de Selarón também guarda a noção de sacrifício, de perda, de morte. Nas palavras de Bataille, cujo pensamento se ancora em Marcel Mauss, também se propõe, esta intervenção, promover *"destruições espetaculares de riqueza"*. De tempos em tempos, como ocorreu nos primeiros meses de 2009, quando se teve a oportunidade e interesse de acompanhar em trabalho de campo, uma leva enorme de azulejos, até então participantes do grande feito de Selarón, foi sacrificada a marteladas, quebrada, sem que o artista deixasse transparecer qualquer tipo de apego àquilo que outrora havia realizado com tanto esmero e que por algum tempo muitos pararam para olhar, admirar e fotografar. Assim, azulejos variados com os seus respectivos preços de mercado, somados a um sobre-valor - por participarem de um trabalho plástico manual, no qual o raciocínio plástico atuou -, são impiedosamente destruídos. Porém, como se verá adiante, tal ato de *destruição* é sempre um monumento de festa.

---

[43] LÉVI-STRAUSS, Claude. "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, continuadamente 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." In.: LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem.* Campinas: Papirus, 1989 [p. 38].

A festa é o potlatch
[MAUSS, 1999, p.351]

Ora, mas para que se atenda a mudanças maiores ou mais significativas na feição da escadaria, tal como foi presenciado e registrado, é necessária a reunião de muitos azulejos diferentes durante um longo período, até que se possa dar início ao processo de destruição e de renovação, em outras palavras, ao ritual e à operação da troca. Desse modo, os que já se encontram fixos à escada deverão ser sacrificados, cedendo lugar a outros que, por sua vez, também poderão ser substituídos em data futura. Como foi observado, o próprio decreto de tombamento municipal dirigido à escadaria prevê esta prática, o que denota que o quadro técnico responsável pelo projeto de instrução de tombamento entendeu a necessidade da troca como um referencial importante, como uma característica fundamental desta obra. Assim, tal equipe para emitir seu parecer e nele incluir tal conclusão, certamente teve de considerar uma modalidade de tombamento flexível, contrariando pensamento inicial do antigo S.P.H.A.N. (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), talvez até de modo inaugural por se tratar de azulejos – material associado às construções e aos integrados arquitetônicos do período colonial brasileiro, e também à era preservacionista deste órgão, encarregado da proteção e da salvaguarda de nossos bens culturais de natureza material. Evidentemente, Selarón ao adotar esta prática da *destruição* de azulejos desmonta a ideia tradicional da necessidade de conservação para sobrevivência de uma obra, contrariando o "*tempo sem tempo dos museus"* (Paz, 1991), bem como a intenção de guarda das coleções tombadas pelo patrimônio. Paradoxalmente, o artista "conserva" a existência de sua obra, na ideia de *destruição*, não obstante, para poder usufruir da possibilidade de renovação e, com isso, se aproximar do que fora vivenciado tão intensamente por várias tribos do noroeste americano estudadas por Marcel Mauss. A troca de azulejos – que não é feita sem alegria ou descontração – remete a antiga prática do *potlatch*. Nela, a "*perda ostentatória"*, como trata Georges Bataille, significaria a sua própria essência.

Figura 11 – Flagrante da destruição da escadaria. Primeiro semestre de 2009. A festa é o potlatch.

.

Fonte: O Autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009.

Na medida em que Selarón oferece o espetáculo de sacrifício da escadaria ao público local e aos turistas visitantes, recupera uma prática – o *potlatch* –, comum de antigas tribos indígenas, em que o reconhecimento do poder e do prestígio de um indivíduo é aferido pela capacidade de operar sacrifícios de despesa, destruindo ou se desfazendo de bens com valor material. A intenção desta prática institucionalizada e naturalizada em muitos grupamentos sociais pretende demonstrar simplesmente o poderio de um indivíduo sobre os outros. Como o próprio Bataille explica, ao traduzir o pensamento de Marcel Mauss, a *riqueza "(...) é inteiramente dirigida para perda, no sentido em que esse poder é caracterizado como poder de perder."*. Em outras palavras, só muito destrói, aquele que muito tem.

> Um homem que se considerasse insultado replicaria fazendo um presente espetacular ao ofensor ou organizando uma distribuição maior de prosperidade. Este ato era um desafio; ele convidava um inimigo a igualá-lo e a superá-lo por um presente de retribuição ou uma distribuição adicional. A propriedade poderia ser também destruída – jogada no fogo e no mar. Segundo um relato, neste tipo de potlatch esperava-se que a distribuição fosse o dobro da original. [44]

Assim sendo, a fama, a glória e o reconhecimento conquistado por Selarón pela escadaria, não se daria "apenas" em decorrência do grande feito de cobrir com azulejos cada espelho de degrau da escada como bem lhe aprouvesse e com isso considerar a obra definitivamente acabada. De modo algum pois, cumpre notar, que a prática da *construção* e da *destruição* sustentada pela conta e interesse do artista, também denota a ambição do próprio de tornar seu feito insuperável, a exemplo do que ocorria com os antigos clãs por Mauss analisados. Selarón, ao propor o espetáculo da escadaria, inclui neste mesmo empreendimento, como já fora dito, o expediente da renovação, da mudança, da troca, em que despesas contraídas e aplicadas são "queimadas", jogadas fora. Ora, com isso, passa a

[44] MAIR, Lucy. *Introdução á antropologia social.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

reeditar, esta intervenção, a antiga prática do *potlatch*. Torna-se válida a correspondência ou a analogia, na medida em que o artista-ladrilheiro da Lapa propõe dois modos de anunciar seu feito, ambos dispendiosos e impactantes: a intervenção na escadaria como uma grandiosa realização e a mesma escadaria modificada de tempos em tempos, situação esta gerada somente depois de submetida a obra à quebra e à perda. *Construção* ostentatória e *destruição*. Suntuosidade e ruína, ingredientes fundamentais na realização do *potlatch*.

> O 'potlatch' é esta instituição, até aqui tido como especial do Noroeste americano, onde clãs e fratrias confrontados rivalizam entre si e em despesas, mesmo em destruições de riqueza (...). [45]

Cabe observar que a primeira imagem, a da escadaria construída e intacta no tempo, deixa de existir no momento em que se toma conhecimento de sua condição mutante. Nesta, revela-se a intenção explícita do artista de tornar o seu espetáculo multiplicado. Exatamente o que parece ser proposto, uma multiplicação do impacto de seu feito com a prática periódica de *destruição* e de re-*construção* da escadaria que, mesmo já toda coberta de azulejos, passa a conhecer sua ruína, para depois ser, em um novo exercício, refeita. A ideia de recuperação do *potlatch* parece razoável e admissível, pois além das evidências relatadas, soma-se o argumento de que quando Selarón assume a prática da destruição e troca dos azulejos – aniquilando todo trabalho artístico realizado com tal matéria plástica –, faz isso com plena convicção, sem qualquer sinal de resignação ou remorso, expressando a certeza de que com este movimento, por mais custoso que possa vir a ser – tal qual um *potlatch agressivo* –, sua oferta artística dificilmente poderia ser superada. Afinal – deveria pensar o artista – quem poderia se propor a tanto?

Figura 12 - Ato de destruição da escadaria: seguidos golpes contra o próprio trabalho.

Fonte – O autor, 2009.
Legenda: Acervo da pesquisa, visita realizada em 2009.

[45] MAUSS, Marcel. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. [p.351].

A obra da Escadaria da Lapa, desse modo, não deixa de reproduzir o propósito de desafio do *potlatch*, se colocando como uma verdadeira provocação ao outro, desejando o duelo de forças a quem se atrever a superá-lo. No caso, buscando suplantar também as grandes realizações de outros artistas. Assim, torna-se compreensível o discurso de Selarón, que diante de turistas e visitantes, expõe sua intervenção como algo de maior valor que a obra de nomes eméritos da história da arte, entre os quais Michelangelo, que o julga como inferior à sua figura de artista, pois ao invés de trabalhar para si, com total autonomia (inclusive considerando o poder de destruir e reconstruir sua obra), como costuma dizer, sempre esteve subordinado ao Papa. Enfim, uma forma de superar a oferta do outro, no caso, a de tantas formas de arte conhecidas no mundo. Ao pensar a escadaria, talvez Selarón quisesse cobrir o desafio de tantos sacrifícios de *despesas improdutivas*, ofuscá-las. Como Bataille diz, trata-se da *"finalidade de fazer com que um outro perca essa posição."* Por isso, é comum escutar o artista considerar seu feito de modo sempre superlativo, grandioso, quando comparado ao de qualquer outro artista. A perda, a destruição, portanto, seria para Selarón um ganho, a garantia de uma autoridade insuperável.

Neste sentido, a noção de *perda* defendida por Georges Bataille, multiplicada deliberadamente por Selaron, associa-se à escadaria na forma do *potlatch*, uma vez que tal obra pode ser dimensionada em função da ambição do artista de querer conquistar um prestígio inatingível, inclusive, a possibilidade da inserção do artista no próprio mundo da arte de modo reinante. Prestígio este, somente conferido pela escadaria modificada, mutante, e não apenas intacta. Esta seria logicamente fundamental, pois deve se assumir de modo suntuoso, justamente para que o efeito da destruição e o *potlatch* seja ainda maior. Com a manutenção dessa prática, Selaron se sente, então, autorizado a se colocar em uma posição mais destacada, assumindo um lugar de maior poder entre os artistas que costuma citar e se referir de modo depreciativo. O discurso do artista que desqualifica a realização dos outros nomes da arte, denota, também, estreitamento com as intenções de superação contidas no *potlatch*.

> (...) as destruições, no noroeste norte-americano, chegam a incêndios de aldeias, a afundamento de frotas de canoas. Lingotes de cobre brasonados, espécies de moedas às quais por vezes se atrubui um tal valor fictício, que eles constituem imensa fortuna, são quebrados ou jogados ao mar. [46] [BATAILLE, 1967, p.35]

[46] BATAILLE, Georges. *La Part Maudite*. Paris: Editions de minuit, 1967. *"La notion de dépense"*, [p. 35].

Vale dizer que o artista desta intervenção ao oferecer ao público o espetáculo da execução seguida da destruição, também comunica sua insatisfação e crítica sobre o tipo de ocupações estéticas da cidade programada, promovendo novos desafios no grande campo de batalha da arte. Assim, os visitantes, com a oportunidade de se colocar diante dessa obra, ou podem ouvir Selarón contar que trocou grupo de azulejos de determinado lance da escada há poucos dias, como podem também encontrar Selarón operando a troca, testemunhando suas escolhas e o desenvolvimento de todo seu trabalho de bricolagem, naquilo que se costuma se chamar, em meio local, de um grande ateliê a céu aberto. Cabe ressaltar que o trabalho artístico desenvolvido valoriza e torna ainda mais espetacular o *potlatch.*

Muito embora não tenha escolhido para sua intervenção as tintas e os lápis de seu ofício como pintor, preferindo utilizar azulejos para recobrir a escada, percebe-se que nela também exercita as ações de "pintar" e de "desenhar". Não se faz referência aqui, aos painéis pintados pelo artista – também presentes na intervenção –, mas ao trabalho desenvolvido na escadaria com as composições de azulejos. Ao criar os inúmeros murais, seja através da escolha das cores disponíveis em cada exemplar apropriado, seja no modo como compõe sua disposição, Selarón também demonstra fazer uso de sua criatividade plástica, a considerar as diferenciações criadas sobre cada espelho da escada. Ao mesmo tempo que esteve pensando plasticamente, sempre bastante concentrado, conversava e instruía seus colaboradores sobre onde e como devem inserir cada azulejo no cimento fresco. Envolvido no transe da elaboração artística, por vezes se esquece de posar para fotos, deixando momentaneamente o costume de atender a solicitação frequente dos turistas que chegam para conhecê-lo. Alguns, compreendem o momento criativo de Selarón e passam a observá-lo. Enquanto esperam a chance de levar uma imagem ao lado do artista, tentam também compreender o ato de desconstruir para depois re-construir a escada. Fica evidente ao observá-lo, que suas certezas vão surgindo aos poucos, a cada hora, sem tanta pressa, não obstante, de acordo com o tempo do cimento. Antes, porém, seleciona e transporta de seu ateliê considerável quantitativo de azulejos que acumulou e reuniu nos últimos meses e os mergulha em balde d´água para ganharem umidade e melhor aderência ao cimento. Ao mesmo tempo delegava e autorizava seus colaboradores a ordem de *destruição,* que a marteladas vão quebrando cada faixa-mural da escada. Vez em quando, Selarón assumia as ações da quebra, recordando o que antes costumava fazer sozinho. Também permite que seus ajudantes procedam o encaixe de cada azulejo na formação de cada painel, sempre sob sua supervisão e aprovação. Assim, era ele quem autorizava a saída e a entrada desse ou daquele azulejo. Mesmo quando oferece a oportunidade para que algum visitante estrangeiro coloque um exemplar de seu país –

gentileza habitual –, está sempre por perto para que nada fuja de suas intenções plásticas. Não se trata portanto de uma intervenção coletiva como a observada na escada com mosaicos de Niterói, onde a autoria é coletiva e compartilhada, sendo a subjetividade de cada colaborador valorizada, conforme análise de Leila Maria da Silva Barbosa.

> (...) O clima nas oficinas foi direcionado para não competitividade. (...) Não deixei de perceber que alguns participantes apresentavam mais habilidade com os instrumentos e materiais e uma relação mais comprometida com a criação e a expressão artística. Este dado não estava diretamente correlacionado com a idade e classe socioeconômica, já que a participação contava com essas diferenças, mas apontava diferenças pessoais mais subjetivas, que apresentavam disposições para a criação e produção artística. [47]

Figura 12 - Flagrante da re-construção da escadaria: gentileza do artista concedida aos turistas, permitindo a colocação de azulejos de seu país

Fonte – O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009.

Embora não oferecesse espaço para subjetividades ativas, Selarón, proporcionava momentos que, para alguns, eram extremamente significativos. Algumas vezes, seu fazer, era compartilhado em espécie de oficina. Caso do flagrante feito em trabalho de campo, onde a jovem argetina, se orgulha de participar de alguma forma da "Grande Loucura". No momento seguinte a colocação do exemplar de seu país, em total clima de festa, declara: *"Foi mucho emocionante!!!"*. Não obstante, no cotididano diário e no enfrentamanto trágico do presente, caso alguns de seus colaboradores deixam de entender suas intenções, Selarón procura sempre mostrar como quer que fique o resultado, ele mesmo posicionando o azulejo à frente de onde deseja colocá-lo. Assim, como os grandes artistas da Renascença, Selarón sabe que tem a autoria resguardada, delegando tarefas, sem no entanto, dividir o mérito. Para criar alguns desenhos geométricos diferenciados na composição de cada painel-degrau, é hábito quebrar

[47] BARBOSA, Leila Maria da Silva. *Mosaico do lugar: um olhar etnográfico sobre uma intervenção artística e coletiva no espaço público.* In.: Anais das Comunicações. I Seminário de pesquisadores do Programa de pós-graduação em Artes. *Arte e cultura contemporânea: produções lacunas e insubordinações*. UERJ, 2007. [p.17].

alguns azulejos – batendo-os contra as quinas dos muros das casas que ladeiam a escada para obter duas metades em forma de triângulos. Costumava também se orgulhar dessa ação e exclamar, após conseguir, com a precisão, partir um azulejo em dois – *"só yo consigo fazer isso!!!"*. Em seguida os inseria ou pedia para que fossem inseridos e anexados junto à nova face da escadaria. No caso de alguns azulejos, utilizava espécie de alicate para se ajustar às áreas que vão ficando disponíveis e vagas. Importante dizer que, na fase em que a obra foi acompanhada por esta investigação, não aproveitava ou reciclava os azulejos anteriores já em pedaços e em cacos, preferindo pegar novos e cortá-los com o alicate. Assim, reforça-se a ideia do *potlatch*, onde o exemplar antigo não pode ser reintegrado, justamente porque representaria uma economia de recursos. Selarón queria publicizar esse ato, interessando a divulgação dele, não se eximindo da exposição do seu *potlatch*, isto é, de seu ritual que deseja *"humilhar"*, onde não cabe de forma alguma a reciclagem de azulejos, o que tornaria falso o encaminhamento que visa demonstrar a destruição total.

Curioso saber que, Selarón, em seu ritual de explicitação do *potlatch* empresta a vassoura uma dupla-função: utiliza o cabo com algumas marcações feitas à tinta como objeto de "precisão", como régua, a fim de obter – para não se afastar tanto – da aparência de equilíbrio e de simetria que busca atender, a partir daí, vai ordenando livremente os azulejos em cada faixa-mural, conforme seu desejo plástico. Como se verá adiante, trata-se apenas de um referencial que não segue totalmente à risca. Depois a reutiliza não mais para medir, mas para varrer os cacos e restos da cerâmica que vão se acumulando pelos degraus. Enfim, numa mesma ferramenta podemos encontrar tanto o signo da *destruição* como o da *construção* da obra. Assim, a vassoura é parte do que significa sua obra: participa tanto da elaboração dos arranjos como do ato que segue a *destruição*.

Independentemente do modo como cada um tome conhecimento da troca de azulejos, seja diante do trabalho do próprio artista, seja por terceiros ou por intermédio de textos e notícias, o fato é que o sentimento de encantamento ou de estranhamento perante a escadaria adquire outra dimensão, sua exterioridade adquire outra escala e medida, certamente maior em termos de significação do que a se *despesa improdutiva* conhecesse, neste caso, resultado plástico final e definitivo.

1.2.2 A Escadaria Selarón: despesa e o pensamento mítico da serpente

> Ela experimenta ao longo do curso de um ano o ciclo de vida completo, desde o mais profundo, letárgico e mortal sono à total vitalidade. Ela muda superfície e permanece a mesma. [48]
>
> Aby Warburg

As ações de *"despesa improdutiva"* associadas à Escadaria Selarón poderiam se justificar ou encontrar um contrapeso de sentido não apenas pela ideia de *potlatch*, mas também pela evocação de uma outra vivência, curiosamente, também manifesta em determinadas culturas dos povos indígenas do noroeste norte-americano – no caso nas tradições antigas dos índios Pueblo, cujos costumes e modos de vida ensinavam a reverenciar a *serpente*. A possibilidade de vinculação da obra analisada com esta simbologia não seria mera atribuição, significaria para Aby Warburg – nome emblemático e de grande influência na historia cultural e na própria história da arte –, indício importante da sobrevivência da cultura pagã ao longo da história da humanidade. Ora, seguindo o estímulo desse ilustre pesquisador, esta análise passa a acolher o pensamento mítico e simbólico da serpente.

Na verdade, o que se busca dizer é que o *potlatch* de Selarón se soma à simbologia da serpente, que se faz notar por algumas evidências que abrem para questões importantes sobre a interioridade e a exterioridade da obra. Neste âmbito, tornam-se preciosas as palavras de Erwin Panofsky quando diz que *"conteúdo pode ser descrito como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta"* [49] (PANOFSKY, 2007, p.33). Ora, entre as evidências, além de sua relação simbólica de pertencimento a narrativa do Paraíso, podemos destacar o modo extenso, alongado como tal intervenção urbana se anuncia, se estendendo na metragem monumental que perfaz o caminho dos mais de duzentos degraus que compõem a grande escadaria, alongando-se em seu trecho final após a dobra do arruamento-escada que nos conduz até a Ladeira de Santa Teresa, junto ao Convento deste lugar histórico. Ora, o idealizador desta obra poderia ter se intimidado com o tamanho do suporte escolhido, poderia ter ignorado alguns degraus ou lances da escada, mas sentiu a necessidade e o dever de completar o trajeto de toda a subida sem interrupções, anunciando sua obra de modo uniforme, constituindo um corpo físico único e coerente. Assim, mesmo o percurso sendo extenso, o artista não se furtou em intervir nos últimos lances da escada, de modo a emprestar à sua configuração, inegável caráter orgânico, aderindo e respeitando os acidentes, as dobras, enfim, os desvios ou "curvas" do suporte escolhido.

---

[48] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. In. Concinnitas: arte, cultura e pensamento nº 08. Rio de Janeiro: UERJ/ DEART, 1997. [p.24].
[49] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. [p.33].

Evidente, cabe aqui observar a convivência do lado profano e "sagrado" da escadaria, uma vez que a obra reúne, em suas múltiplas possibilidades de leitura iconológicas, signos que permitem ser interpretados como pagãos e ao mesmo tempo, reveladores da mitologia cristã, como a serpente, as evas – representadas como grávidas –, além da própria ideia de jardim associada ao Edén, Sendo Seláron, a própria divindade criadora de todo esse universo simbólico que, curiosamente, apresenta-se rompendo o silêncio entre o perímetro religioso de duas igrejas históricas da cidade.

Figura 13 - A escadaria vista como serpente: aderindo-se às dobras do lugar, cria movimento que denota e deflagra o animal mais astuto do *paraíso*, segundo a mitologia cristã.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009

> Na representação da evolução – subidas e descidas da natureza - degraus e escadas incorporam as experiências da humanidade. (...) Portanto, o índio cria um elemento racional de sua cosmologia por meio da equação da casa-mundo, com sua própria casa de escadarias, na qual é preciso entrar com o auxílio de uma escada; mas devemos tomar cuidado em não considerar essa casa mundo só como uma simples expressão de uma cosmologia espiritualmente tranqüila; pois a soberana da casa-mundo continua sendo a mais fantásticas das criaturas: a serpente. [50] [WARBURG, 1997, p.15]

Tomando conta do Paraíso de Selarón, a *serpente* serve a esta análise pois também é signo de dois meios, de duas instâncias, assim como a própria escada é signo que interliga terra e céu - como a casa-mundo dos Pueblo apontada e analisada por Warburg. Curiosamente, neste caso existe a sobreposição dos dois signos: escada e serpente. Ambos se remetem, interligando dois meios. No caso da Escadaria Selarón, a conexão que parece ser interessante de estabelecer, seria entre tradição e contemporaneidade. Ora, a exterioridade da

[50] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. In. Concinnitas: arte, cultura e pensamento nº 08. Rio de Janeiro: UERJ/ DEART, 1997. [p.15].

escadaria é marcada por um material da tradição, outrora muito requisitado e destinado a embelezar, dignificar um determinado espaço, integrando ambientes religiosos ou palacianos. Entretanto do modo como é empregado, estimula pensar sobre as suas relações com a arte dita contemporânea, pois como já fora dito anteriormente, causa à ruína do argumento antigo que obrigava as obras de arte se perpetuar no tempo. A obra de Selarón é dinâmica e também, em sua dimensão mutante, grávida de uma especial qualidade efêmera.

Além disso, cabe argumentar, que os azulejos são fortes signos da tradição, remetem à história da arquitetura, sobretudo à história de nosso passado colonial, aos nossos conventos e igrejas setecentistas. Entretanto, foram utilizados na escadaria da Rua Manoel Carneiro – lugar onde Selarón vivia e atuava –, de modo independente da lógica histórica, sofrendo uma ação de deslocamento de ordem física e estética. O que era comum aos ambientes interiores migra para a rua de inusitado, submetendo, o artista, o material caro à estética do sagrado a um espaço de circulação livre e intensa, a uma ordem pública aberta ao profano. A escada de azulejos de Selarón rompe com a arte do passado, pelo modo como se estabelece, mas também, não deixa de estar presa e conectada à estética pretérita. Os azulejos não são estranhos à nossa história, apenas o modo como foram emprestados à escada é que pode ser considerado distinto de nosso passado colonial. O material é antigo, mas seu emprego plástico é que pode ser chamado de novo e até de contemporâneo. Combina, interliga e comporta, portanto, dois meios, passado e presente, céu a terra, sagrado e profano.

No campo simbólico, também estabelece o elo entre passado e presente, recupera o *potlatch* e a ideia da serpente, ambas caras aos povos antigos do noroeste americano. Ambas também ancoradas na ação de *construção* e *destruição*. Sobre este paralelo com a serpente, é fundamental estarmos atentos a outras correlações não menos importantes. Embora estabeleça uma identidade visual marcante, a *exterioridade permanente* da escadaria está condicionada a um sentido mutante, a uma *exterioridade dinâmica*, pois dela, como foi visto, não pode escapar, estando, a qualquer tempo – pela decisão do artista –, sujeita a mudanças. Ao mesmo tempo quando a obra assume a *exterioridade dinâmica*, paradoxalmente se submete à *exterioridade permanente*, pois, mesmo tendo-se a oportunidade de alteração, se mantém o sentido geral de sua visualidade. A exemplo da natureza da serpente, também, a escadaria, cede à troca de "pele", mantendo sua forma e sua aparência. Assim ocorre o conceito de *simetria criativa*, pelo qual o artista cria novos arranjos dentro da mesma ordenação ou encaminhamento estético. As instâncias reguladoras - a obediência das faixas de cores e a visível tendência simétrica – não cerceiam a capacidade do artista de se reinventar. Selarón cria novas composições a cada lance da escada, e mesmo em cada painel-degrau. O resultado,

paradoxalmente, é diferente e igual. Diferente no específico e semelhante no geral: o olhar próximo percebe e se encanta com nuances e diferenças na bricolagem e conforme o olhar torna-se distante ou aos poucos se afasta, vai percebendo a unicidade e a coerência de todo o trabalho. Neste sentido, a escada apresenta o mesmo expediente ou recurso da *serpente* que, para Warburg, é ser que *"muda sua superfície e permanece a mesma."* [51]

Selarón criou para a escadaria espécie de pauta, verificável por uma sequência de cores que se repete por todos os degraus (amarelo, verde, amarelo, azul), configurando a ideia de *ritornelo*, ente presente tanto na teoria musical quanto no pensamento deleuzeano e, neste caso, marcando parte importante de seu *"agenciamento territorial"* [52], completado pela "escrita" das "notas" de um modo livre, apesar de tender e "obedecer" a uma simetria. Cabe observar, que existe uma dança sobre as linhas, confluente à sequência horizontalizada de cores. Com isso, Selarón quebra o ritmo monótono das faixas horizontais, sobrepondo movimento ao que poderia se tornar apenas estático. Nessa dinâmica, cria uma oposição entre a rigidez e a flexibilidade. Numa analogia com a dança, seria como num desfile de escola de samba onde existe a divisão por alas, às vezes marcada pela distinção de cores das fantasias dos componentes, existem sempre os passistas e todo o inusitado que pode ocorrer em um desfile, aquilo que dialoga com o anárquico e com o espontâneo. Nesse caso, existe na escadaria, assim como nos desfiles de carnaval, uma rigidez e uma flexibilização dessa rigidez. Ora, a escadaria, é lúdica, tem movimento também, apesar da sequência das linhas, apesar da simetria. A plasticidade da obra, inclusive, deve-se muito mais à festa dos azulejos que se opõe à regra do que à própria regra criada para ser subvertida. Na verdade, cada situação evidencia, valoriza a outra.

A obra de Selarón tem um expediente e um caráter de improviso forte: ela não decorre de um planejamento prévio, cercado de cuidados. Selarón não desenha os azulejos em uma folha de papel e depois aplica na escada como se estive seguindo um projeto. Absolutamente. O artista não sabe até a hora da troca de azulejos como irá resolver a disposição de cada "painel-degrau". Daí a improviso, daí a subversão a uma ordem apolínea, daí também a noção de bricolagem segundo Lévi-Strauss associada ao enfrentamento do *trágico* de Maffesoli, aspecto lembrado anteriormente. Resolve o arranjo de cada degrau, um-a-um, enquanto o cimento ainda está úmido, fresco. É nessa hora que decide qual a combinação que irá usar. Ao

[51] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. In. Concinnitas: arte, cultura e pensamento nº 08. Rio de Janeiro: UERJ/ DEART, 1997. [p.24].
[52] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In.: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1995. [p.118].

final, só tem uma ideia completa do que fez quando cada lance da escada aparece diante do olhar, de modo surpreendente. Aqui um vínculo de ligação importante: assim como na natureza não há um planejamento incidindo sobre os eventos, nem a preocupação com o desencadeamento e o processamento dos fatos, já que estes ocorrem naturalmente sem roteiros programados, também na escadaria, Selarón age sem preocupação prévia, sabendo esperar a hora de quando agir. Seu tempo, de certo modo, acompanha o tempo sábio da natureza, o tempo da *serpente*.

> Ela é minimamente perceptível pela visão, especialmente quando suas cores agem de acordo com as leis da camuflagem, ou quando ela se catapulta para fora de seus buracos secretos da terra. [53] [1997, WARBURG, p.24]

Certa vez, um grupo de turistas que visitava o Rio de Janeiro e que descia a escadaria resolveu virar-se para trás depois de muitos degraus já ultrapassados. Estavam na metade do caminho entre os dois bairros históricos, da Lapa e de Santa Teresa, quando foram obrigados a parar, deixando a indisfarçável pressa de lado. Talvez quisessem entender o que levava algumas pessoas lá de baixo olhar fixamente para cima. Passaram então a assumir indistintamente o mesmo comportamento dos que se encontravam na base da extensa escadaria. Alguns dos turistas, então, colocaram a mão no rosto parecendo não acreditar no que viam. Não sem motivo. Diante deles, constataram algo inusitado, surpreendente, admirável. Sem conseguir domar a indiferença, paralisados diante do que viam, passavam a conhecer a colorida intervenção urbana da Lapa. O flagrante ajuda a entender o potente artifício que, ao mesmo tempo, esconde e revela a obra.

A cena descrita é verídica, testemunhada no início do ano de 2009, porém pode perfeitamente se repetir ao longo de qualquer dia da semana nesta mesma localidade ou mesmo já ter acontecido no passado recente, a contar o espaço de tempo de uma década para cá, quando a referida intervenção urbana já poderia se anunciar a qualquer passante. Desse modo, o fluxo do sobe e desce, de quem já conhece e de quem passa a conhecer a obra de modo invertido, não é um fenômeno incomum. Apesar de como foi observado no início, ao dizer que tal obra ainda precisa ser descoberta pelos cariocas, todos os dias muitos passam por ali, entre turistas e curiosos, moradores e trabalhadores locais, descendo e subindo a escadaria. Entretanto, para os que apenas descem, movidos mais pela pressa, correm o risco, caso não olhem para trás de deixar de testemunhar o que é declarado àqueles que sobem a escada. Neste sentido, a pequena narrativa ilustra e traz à tona aspecto importante da prodigiosa

[53] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. In. Concinnitas: arte, cultura e pensamento nº 08. Rio de Janeiro: UERJ/ DEART, 1997. [p.24].

intervenção pública de Selaron: a obra oferece uma face visível e outra invisível. Diante da escada ou ante a subida, ela acontece e revela toda a força e esplendor de sua exterioridade, a face da *despesa*. Ao descermos, "magicamente", a maior parte dela se oculta, se confundindo com a natureza de pedra da cidade na qual se inscreve. Isso se deve, evidentemente, ao fato de que, foram as superfícies verticais dos degraus – os espelhos da escada – que receberam os inúmeros azulejos que a revestem, e, por isso, na descida, se não virarmos o corpo ou alterarmos a direção de nosso olhar para trás, somos impedidos de vê-los. A face invisível da escadaria, o piso, mantém-se apenas de pedra, sem a ostentação e o impacto dos azulejos. Assim, tal qual a *serpente*, a escadaria também incorpora a camuflagem, condição também confirmada por sua localização na cidade, ainda incógnita, oculta e desconhecida por muitos.

Assim sendo, a Escadaria Selarón recupera duas práticas antigas a *do potlatch* e a evocação de uma simbologia importante, a referente à serpente, pelo modo como se inscreve, pelo modo como se apresenta, enfim como se configura. Uma se sobrepõe à outra, a prática da troca, como se procurou mostrar, tanto se subscreve no *potlatch* como serve à simbologia da serpente, que como se viu, responde também por outras familiaridades, diante das quais, seria difícil a tarefa de percebê-las sem aqui considerá-las e discuti-las. O próprio tombamento da escadaria, em certo sentido, acaba reconhecendo, sua face *serpente* e seu interesse pelo *potlatch*, pois, a respeito dos trabalhos de azulejaria desenvolvidos por Selarón, como aparece escrito em seu artigo terceiro, dispõe que *"só poderão ser modificados, alterados ou complementados, a qualquer tempo, pelo próprio autor"*. Trata-se de um trabalho de intervenção pública que se ajusta também à arte contemporânea e ao seu horror à arte feita para durar, que se coloca também frontalmente contra a prática de acumulação de bens da burguesia. A escadaria recupera a nobreza da contrapartida perdida e não apresenta ou oferece a quem desejar conhecê-la "o *ódio da despesa"*, que para Georges Bataille representa *"(...) a razão de ser e a justificação da burguesia"* [54].

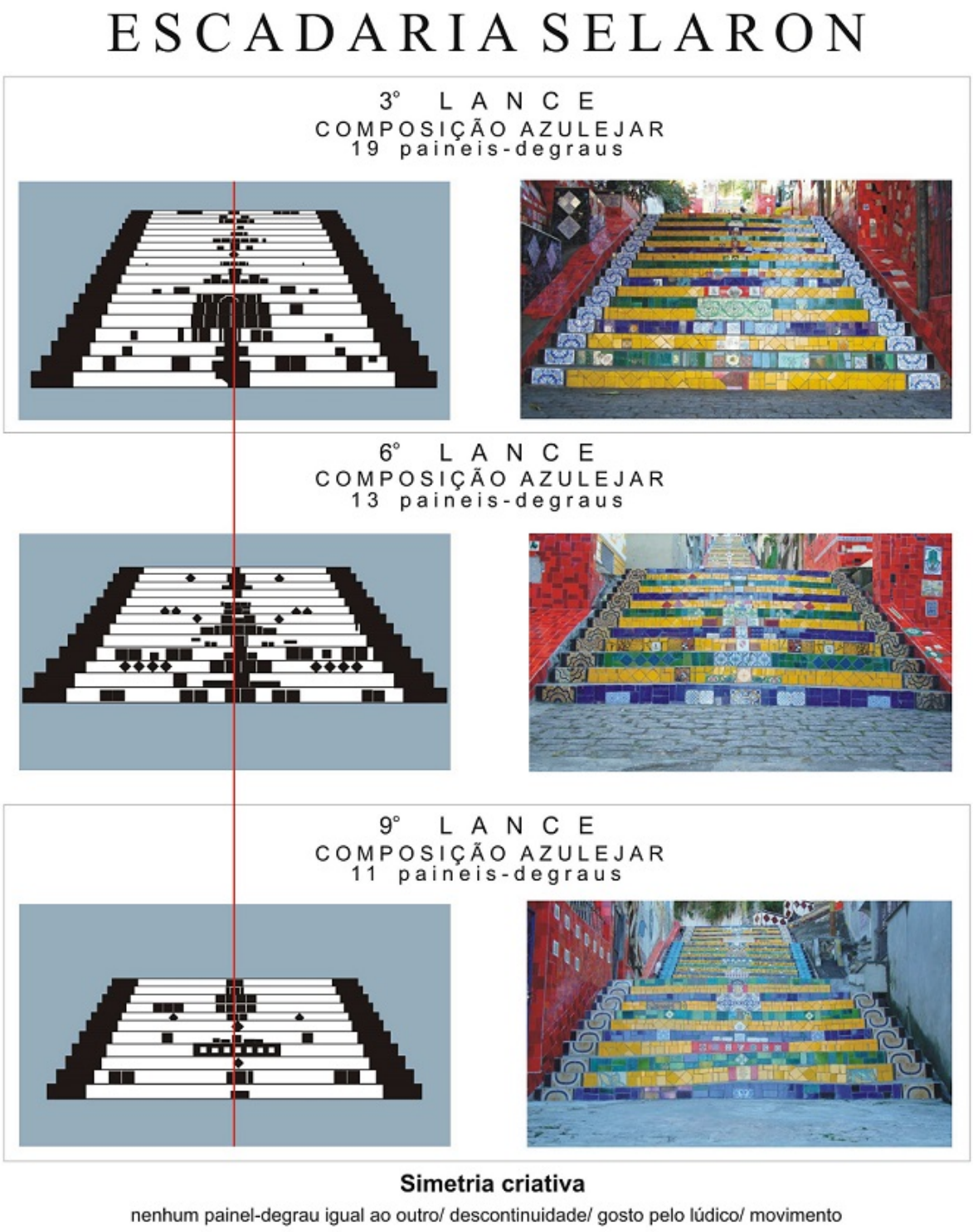
[54] BATAILLE, Georges. *La Part Maudite***.** Paris: Editions de minuit, 1967. ***La notion de dépense.*** [p. 25- 48].

Figura 14 - Assim como a *serpente, "Ela é morte e vida, o visível e o invisível"* [55]. Na subida, surge aos olhos; na descida, oculta-se, camuflando-se na cidade.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009.

[55] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. In. Concinnitas: arte, cultura e pensamento nº 08. Rio de Janeiro: UERJ/ DEART, 1997. [p.24].

Figura 15 – Análise visual da Escadaria Selárón



Fonte – O autor, 2010. Acervo da pesquisa. Fonte própria, produção e reflexão do autor, 2010.

1.3 **A "Grande Loucura" como vitrina e como constelação labiríntica de "atratores"**

> Quando o atrator fixa o olhar de quem o observa, é ele mesmo que se move, os seus lados fetichistas se dilatam, circundam e penetram no interior do corpo do observador através das pupilas. O atrator fixa o olho de quem olha. [CANEVACCI, 2008, p.236]
>
> *Massimo Canevacci*

1.3.1. Escadaria Selarón como vitrina e como uma constelação de "atratores": faces de uma territorialidade envolvente e inusitada

Acredita-se que o conceito de *atrator*[56], desenvolvido e tratado pelo antropólogo Massimo Canevacci (2008) pode perfeitamente auxiliar e estender a compreensão sobre a Escadaria Selarón, assim como considerações contidas na análise sobre a *vitrina* [57] desenvolvida pela pesquisadora Sylvia Demetresco. Ao abrigar tais considerações e conceitos no entendimento do grande feito de Selarón, deve-se considerar que tal obra compreende, além da escadaria propriamente dita, toda a intervenção urbana realizada pelo artista neste local e em seu entorno, onde devemos incluir as "pirâmides" de jardins suspensos situadas nas laterais no início da rua, à frente da escada, como também o que a visão humana reconhecer da parte baixa da escadaria até os limites da calçada como própria dos livres arranjos de azulejos realizados pelo artista. Dessa forma, o *fetichismo visual* – a atração *"dilatada"* e *"alucinada"*, conforme os termos de Canevacci – pode tanto abranger e tomar a obra como um único objeto, como também se manifestar em vários níveis e em vários pontos dentro da própria obra.

A crença inicial é a de que tal intervenção fornece ao visitante múltiplos focos de interesse, diversas possibilidades de atração visual, distribuídas em campos distintos, nem sempre visitados pelo olhar, incógnitos por vezes, diante de tantos apelos à visão, a constituir uma verdadeira *constelação de "atratores"*. A impressionante e desconcertante riqueza imagética contida na Escadaria Selarón – de cores e de tantos azulejos apropriados – estabelece inúmeros e inevitáveis estímulos – aceitos ou negados –, criando vínculos de encontro diferenciados entre a obra e os tantos olhares que por lá passam, podendo se fixar

---

[56] Conceito importante desenvolvido por M. Canevacci. In.: CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. [p. 236].
[57] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações.* São Paulo: EDUC, 2000.

neste ou naquele ponto. Assim, a escadaria testemunha diariamente a descoberta de novos olhares, de modo a traçar ou estabelecer diferentes vetores ou rotas de atração visual, diferentes direcionamentos, diferentes trânsitos de natureza óptica. Apesar da escadaria em vista frontal funcionar e se anunciar como um *atrator* de forte potencial, revelando um ponto de vista mais favorável ou privilegiado da grande obra, acredita-se que pode ser experimentada, admirada e fruída de vários pontos diferentes. Uma vez atraído pela territorialidade envolvente e inusitada, o olhar do visitante não tem mais descanso, passa a se lidar com a dinâmica e com a força dos *atratores*. Conforme foi observado, Selarón não revestiu de azulejos, incluindo os de diferentes origens, apenas os espelhos da escada, também embelezou o acesso à escadaria com duas pirâmides escalonadas, concebidas em vários patamares, caprichosamente recobertas pelo referido material, uma de frente para outra, encimadas por jardins suspensos. Na verdade, trata-se dos antigos canteiros ajardinados feitos com banheiras. O espaço criado nesta mudança à frente da escada, ao mesmo tempo em que recepciona, acolhe e hospeda o visitante, também ajuda a dividir olhares, dividir atenções e experiências. Como se verá adiante, não raramente, o próprio visitante se apresenta desnorteado diante do chamado de tantos campos de força – *atratores em potencial* –, que atuam nas diferentes partes da intervenção pública de Selarón.

> A relação comunicacional que se estabelece é entre olho e olho. Só que o olho da coisa fetichista se metamorfoseia, de fato, em olhar quando se encontra com o olho de um sujeito em trânsito: e é através desse cruzamento de olhares que esse trânsito se vivifica. [58] [CANEVACCI, 2008, p.236]

Figura 16 –A intervenção abrange inúmeros focos de interesse pela esquerda, pelo centro e pela direita.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009.

[58] CANEVACCI, Massimo. ***Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. [p. 236].

Assim sendo, pode-se dizer desde já, que a intensa dinâmica de olhares diariamente deflagrada diante da obra é sintoma, fato decorrente da *constelação de atratores* que a mesma apresenta. Impele-nos, a obra, a gerir várias escolhas, selecionar em que se deter a ver, seja privilegiando determinado azulejo ou grupos de azulejos; optar entre um recorte reduzido, nuclear ou algum mais abrangente, a tomar a dimensão da obra como uma *escultura ampliada*. Podemos nos perguntar sempre, quando neste local estivermos, para onde direcionar o olhar, se para este ou para aquele canto? Hesitar ou buscar o que fotografar - a escada, a obra de modo mais amplo ou os azulejos isoladamente? Os exemplares raros de cada país? O grande feito, considerado a intervenção na sua totalidade? No dilema de nos encantarmos pelos azulejos da escadaria ou nos encantarmos pelo inusitado da escadaria de azulejos, diversas nuances de movimento de nosso olhar e de nosso corpo dentro desta territorialidade podem multiplicar sobremaneira nosso modo de fruição e absorção da obra. Nisso, as *"faculdades perceptivas visuais"* dos indivíduos que passam a conhecer ou a revisitar a obra são submetidas não a um único foco de interesse, que se dilata e prende o olhar de quem vê – já que o atrator *"fixa o olhar de quem observa"*[59] -, mas a um *surto óptico multi-direcional*. Nestes termos, o que se quer argumentar é que existe uma concorrência de *atratores*, provocada pela conjunção excessiva e numerosa de azulejos, participantes de uma mesma *territorialidade*.

No caso da Escadaria Selarón, portanto, o *fetichismo visual* – a atração focada e *mono-direcional* da qual Massimo Canevacci trata - pode abranger ou tomar a obra como um único objeto, destacado na paisagem urbana local. Entrementes, pelos inúmeros estímulos ópticos oferecidos, também se manifestar como um verdadeiro labirinto de *atratores*, estabelecidos em vários níveis e em vários pontos dentro da própria obra, de modo a gerar oportunidades distintas de entrada e de saída no reconhecimento da intervenção. Enfim, incontáveis apelos e possibilidades, jamais esgotados.

[59] CANEVACCI, Massimo**.** ***Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008 [p.236].

Figura 17 – O interesse na escadaria é multidirecional.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa, em visita realizada em 2009.

Também parece ser admissível considerar que Jorge Selarón atingiu, com a sua intervenção junto à escadaria, os êxitos que podem ser comparados às qualidades de um bom vitrinista, pois como Sylvia Demetresco afirma, a competência deste profissional pode ser medida pela capacidade dele conseguir com a sua proposta *"atrair, encantar, chocar, surpreender"* o passante, seduzindo seu olhar instantaneamente. Tanto que adiante revela: *"provocar sensações é o papel do vitrinista"* [60]. Ora, neste sentido, Selarón ao modificar o espaço com os azulejos, criou uma atmosfera distinta da cidade, inusitada, surpreendente, que, dificilmente permite que alguém consiga ficar indiferente à obra. Diante desta intervenção, somos conduzidos a entrar em sua freqüência, em sua *territorialidade*, a percorrer com o olhar a ousadia da festa labiríntica de *atratores*, concentrados e distribuídos na extensão que perfaz a subida da Rua Manoel Carneiro, a diferir e a se destacar - como uma vitrina -, de sua vizinhança e de seu entorno.

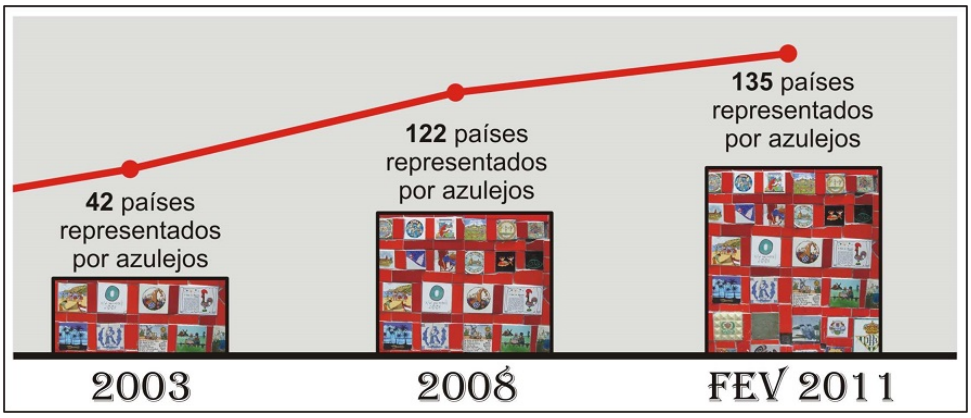
Cabe notar que nos vários campos de força gerado pela escadaria, podemos perceber, aos poucos, diferentes soluções de *bricolagem* criadas pelo artista, pois conforme já se sublinhou antes, não se trata de um trabalho de um engenheiro, mas resultado da elaborada junção e combinação criativa de materiais 'heteróclitos'. Assim, Selarón desenvolve arranjos que não se repetem a envolver variados tipos de louça e de azulejos. Não obstante, o que se observa a partir da reunião de recursos materiais diferenciados, ainda que integrados pelo exercício de simetria, são blocos e trechos de *bricolagem* que acabam gerando uma grande estrutura a-cêntrica, isto é, repleta de [des]centralidades, nos termos em que Derrida enxerga e se posiciona ante o pensamento estrutural de Lévi-Strauss, isto é, sem a definição de *"centros absolutos"* e *"sem uma referencia privilegiada"* [61].

A escadaria também guarda similaridade com os antigos *cabinet de curiosités*, os gabinetes de curiosidades que remontam à era renascentista, representando a origem, segundo

[60] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações*. São Paulo: EDUC, 2000. [p. 15].
[61] DERRIDA, Jacques. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais*. In.:*A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009. [p.417]

Sylvia Demetresco, da própria vitrina. Nesse mérito, cabe observar que as "pirâmides" à frente da escadaria cumprem melhor este papel, justamente, pelo modo como são expostos os raros e distintos azulejos, a remeter ao destaque que se dava a cada um dos objetos exibidos dentro dessas que seriam as primeiras estruturas-vitrinas. Tal qual a escadaria, nessas estantes vitrines, *"expunha-se qualquer tipo de objeto, criando um emaranhado de peças estranhas, dispares entre si, tais como relíquias misturadas a conchas, geralmente com nichos escuros (...) nos quais dificilmente havia coesão entre os itens."* [62]. Ora, sobre essa falta de coesão ou de coerência entre seus elementos expostos torna, dentro dessa pequena correspondência, o sentido de *bricoleu*r de Lévi-Strauss, comentado acima, mais em acordo com esta análise. Selarón, parece não discriminar este ou aquele azulejo, incorpora e sempre arranja espaço para cada um deles em sua obra. Além disso, também aponta para a prática de *colecionismo*, na qual existe um orgulho por parte do artista em dizer que sua obra já reúne azulejos de mais cento e trinta países. Cumpre dizer que na engenharia da escada, o ato de destruição e o *potlatch*, embora possam atingir tais azulejos, não desfaz o número crescente de países representados, pois o artista sempre mantém reunidos azulejos de várias cidades para cada país diferente, não alterando, portanto, a conta das nações que podemos encontrar na "Grande Loucura".

Figura 18 – o crescente número de países representados em azulejos na "Grande Loucura".



Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

Neste sentido, sem que uma característica anule a outra, pois muitos exemplares raros são de fato destruídos neste intenso e eterno "perde e ganha", Selarón, além de enviar seus secretários para o exterior para conseguir novas peças, também mantém vivo o interesse de receber azulejos dos visitantes estrangeiros. São as chamadas e fundamentais peças de

[62] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações.* São Paulo: EDUC, 2000. [p.43].

reposição, que nunca se sabe ao certo quando chegam. Para tanto, o artista deixa comunicado no verso de seus postais, onde podemos ler, além de seu endereço na Lapa, os seguintes dizeres:

> Os turistas de todo o mundo que visitam minha obra são muito importantes, pois compram meus quadros e cartões postais e levam minha história para outras terras. Com este dinheiro eu dou continuidade à minha obra-prima. E fico sonhando que cada turista enviará para mim um azulejo de seu país, sonho que eu sempre espero se tornar realidade... [63]

Sobre o modo de colocação dos azulejos na grande intervenção, observa-se, que embora possamos encontrar azulejos inclinados, é bastante raro achar algum dos exemplares posto de cabeça para baixo ou mesmo virado para direita ou para esquerda. Na verdade, o artista, procura preservar a posição correta para que possam ser expostos da melhor maneira possível, não atrapalhando sua identificação e a compreensão da imagem que carrega. Disponibiliza tal acervo, inclusive, de modo separado como os que se encontram engastados junto as duas "pirâmides vermelhas", favorecendo, com isso, a preservação da integridade de cada exemplar, ativando-se a individualidade de cada peça e nisso despertando o interesse por sua leitura, ativando o desejo de se aproximar, na medida em que cada exemplar se faz *atrator*.

Com essa preocupação, acaba se relacionando com o famoso *gabinet de curiosites renascentista*, onde *"objetos raros e dispendiosos"* [64] são guardados e expostos ao mesmo tempo. Com efeito, as pirâmides criadas por Selarón se transformam em estantes-vitrinas, passando a expor azulejos dos mais variados tipos e origens, exibindo, a exemplo dos antigos gabinetes de curiosidades, um *"emaranhado de peças estranhas"* [65].

---

[63] Fragmento do texto encontrado no verso dos cartões postais de Selarón.
[64] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações*. São Paulo: EDUC, 2000. [p.43].
[65] _____.

Figura 19 - A intervenção de Selarón como espécie de "gabinete de curiosidades" - detalhe da obra.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

> Frank Bourdier, na década de 1950, ao reler as descrições do cabinet de Bornier em seus registros de época, qualificou esse ambiente de exposição como fantástico e inquietante, tanto pelo gosto barroco e rebuscado da decoração quanto pelo exotismo dos objetos mostrados (...). Esse fascínio por colecionar raridades detonou na sociedade européia, desde muito tempo, o prazer em colecionar e mostrar os frutos dessa atividade acumulativa em móveis, salas, armários ou vitrinas. [66] [DEMETRESCO, 2000, p.45]

O sucesso da escadaria como vitrina - como ponto de atração, de convergência e de *contagio* -, talvez esteja na matéria plástica escolhida por Selarón, o azulejo, para modificação do espaço no qual a obra se inscreve. Tal matéria, a diferir de muitas outras, revela o luxo, o requinte e a propriedade do brilho, o que para Sylvia Demetresco não seria algo sem importância ou sem valor no projeto de uma vitrina. Conforme argumenta, *"(...) materiais brilhantes exaltam os contrastes e transbordam seu vigor para fora do cenário"* [67]. E complementando seu raciocínio, faz elogio também no que podemos encontrar na qualidade plástica dos azulejos, afirmando que *"(...) as texturas lisas são geralmente acetinadas e brilhantes, a luz escorrega por elas e multiplica seus efeitos."* [68]

[66] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações*. São Paulo: EDUC, 2000. [p.45].
[67] _____. [p.127-135].
[68] _____. [p.127-135].

Figura 20 - O impacto plástico da escadaria: combinação da *luminescência* e dos arranjos variados de azulejos criados por Selarón

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

Neste sentido, um dos conceitos que são importantes para promover leitura mais acurada sobre a escadaria, é o de *"luminescência"*[69] que, diferente de *"luminosidade", não diz respeito à iluminação externa sobre os objetos (...) "*, mas à capacidade *"(...) que os corpos têm de refletir a iluminação"* [70], *ou ainda, "o brilho que a luz cria ao redor de um elemento"* favorecido por sua própria condição física, o que provoca e torna conseqüente *"(...) a sensação tátil do matérico e do cromático"* [71]. Assim, a *luminescência* seria algo inerente aos materiais, que no caso dos azulejos se daria pelas superfícies lisas, por onde a luz *"escorrega"*. Do modo como se encontram os azulejos na intervenção da Lapa, em grande quantidade e enriquecida pela *bricolagem* de materiais de propriedade próxima, como a louça e outros que carregam a condição de brilho, talvez o passante seja atraído e contagiado pela *luminescência* desconcertante, conflituosa, ainda que promovida por peças vizinhas. A escadaria e toda a intervenção aqui considerada não apresenta total correção de prumo, favorece, por vezes, efeito de *luminescência* e de *luminosidade* dançante, *multi-direcional*. Neste sentido, ao contrário da monotonia de superfícies azulejadas obedientes a um mesmo ângulo e a um mesmo plano, do que resultaria em *luminescência* uniforme e previsível, podemos, no caso da obra de Selaron, desfrutar de pequenas surpresas, inseridas em uma territorialidade na qual, pela permissão e tolerância de pequenos desvios, efeitos provocados pela *luminescência* tornam-se lúdicos, divertidos. Em suma, a "capa" de luz que recobre a escadaria, "enverniza" os *atratores* de modo desigual, criando campos de brilho diferenciados.

Ora, justifica-se todo o processo elaborativo das vitrinas pois devem cumprir um objetivo: buscar oferecer o espetáculo da fantasia criada para seduzir e cativar o olhar de cada

---

[69] _____. [p.135].
[70] _____. [p.127].
[71] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA:construções e encenações.* São Paulo: EDUC, 2000. [p.31].

indivíduo de modo a encaminhá-lo para a aquisição de um determinado produto. A própria Sylvia Demetresco admite que *"vitrina é uma forma de manipular o observador e levá-lo à compra"* [72]. No caso da Escadaria Selarón, cumpre notar, que o artista também busca anunciar o seu produto de venda e sugestionar o visitante a comprar o que diariamente produz: pinturas. Em diversos formatos e tamanhos, nos trabalhos de pintura de Selarón, podemos encontrar suas famosas mulheres grávidas - tema recorrente na obra do artista ladrilheiro da Lapa -, que aparecem na escada e em seus quadros em diversas poses e situações – geralmente ambientadas nas favelas ou em algum cartão postal da cidade, onde recorrentemente inclui os arredores da Lapa. No caso, da escadaria, estampadas em azulejos, em sua maioria, de fundos amarelos. Assim, do início ao topo da intervenção luminescente e multicolorida, figuram na vizinhança de outros tantos azulejos, muitos deles, raros e advindos de outros países. Desse modo, apesar da grande diversidade de azulejos, como pode ser constatado no local, não existe nessa obra, muitos metros quadrados de azulejos, dentro do raio de alcance da visão humana, que não haja a presença dessa imagem. Figura indispensável, obrigatória, acompanha toda a extensão a obra, a obrigar, de certa forma, cada passante ou visitante a conhecer seu trabalho de pintor. Aqui, cria-se uma pequena hipótese, a de que Selarón ao exibir suas mulheres grávidas, o faz como um produto exposto em uma vitrina, de modo a favorecer suas vendas.

> Durante metade de minha carreira fui um pintor desconhecido. Mas a partir do primeiro dia em que ela [a grávida] pisou em minhas telas, todos passaram a valorizar meus quadros. Na época, eu estava vivendo no Panamá e, assim que acabei o trabalho, corri para mostrá-lo a um amigo. Na mesma hora, apareceram vários fregueses e nunca mais tive problemas com isso – conta.
>
> Selarón, um pintor apaixonado pelo Rio
>
> Rio de Janeiro, terça-feira, 16 de janeiro de 1990 (CIDADE, O Globo)

Em conversas e entrevistas com o artista, mantidas ao longo do tempo de pesquisa, soube-se que o investimento pessoal junto à escadaria não foi propriamente para realizar uma benfeitoria à rua, sem nada obter em troca. De modo algum. Segundo Selarón, a escada deveria ser um local de extraordinária beleza para que o visitante pudesse conhecer seu trabalho de pintor, tanto que no dia em que conseguiu inserir suas pinturas na escada na forma de azulejos, foi uma grande festa para o quixotesco artista da Lapa. Entretanto, como ele mesmo revelou, acabou se tornando mais famoso em função da escada do que propriamente pelas suas pinturas.

---

[72] _____. [p.135].

Cabe observar também, que a Escadaria Selarón ao se apresentar e a se constituir como obra mutante, periodicamente aberta à troca azulejos, também se comporta tal qual uma vitrina. Segundo Sylvia Demetresco, existe um tempo de saturação, de exposição dessa ou daquela forma de exibir o produto na vitrina. De modo que para que a situação criada atinja sucesso, também necessita se estabelecer de modo efêmero, através de uma forma de apresentação diferenciada a cada semana ou cada mês, como é o caso da escadaria que, por seu turno, também modifica-se, renovando-se de tempos em tempos, cedendo à alternância de sua encenação. Afinal, a partir de meados de 2010, a escadaria passou a contar com uma bela e original bandeira do Brasil feita também com mosaicos. Com efeito, Selarón também pode ser compreendido como bom vitrinista, já que sempre está transformando a visualidade da escadaria, passando a sensibilizar e atrair a atenção dos passantes com novos apelos cenográficos.

Relacionando a Escadaria Selarón às técnicas e às categorias identificadas por Sylvia Demetresco, devemos observar que a do *cenário* e a do *discurso lúdico* é que mais se aproximaria da intervenção pública e artística aqui estudada. Trata-se, segundo a análise de Sylvia, de todo o trabalho no qual se valoriza o *colorido*, o *mágico*, o *divertido* e o *alegre*. Nesse discurso visual, como se argumenta, *"brinca-se com a fantasia, a sedução, as cores, as formas e os elementos informais (...)"* [73]

Ora, a Escadaria Selarón não deixa de acolher o visitante dentro de um clima de fantasia, de fábula, a partir do momento que se estabelece de modo completamente inusitado, diferente e díspare do próprio senso de realidade, modificando os lugares e os destinos dos elementos e dos materiais apropriados em sua fantástica e anárquica *bricolagem*.

Assim sendo, os azulejos – material associado à tradição –, são apresentados de modo desobediente à expectativa de quando pensamos em vê-los. É como se sofrêssemos um golpe de suspensão de realidade diante do que provoca esta intervenção. Dessa forma, a Escadaria Selarón estabelece na forma de uma territorialidade lúdica, acolhendo a ideia de suspensão da realidade, a favorecer uma órbita regida por uma constelação de forças, de atrativos visuais e tácteis que atuam ao mesmo tempo, no mesmo espaço. Dessa forma, existe uma deflagrada oposição à lógica da realidade. Alguns – talvez por não suportar por muito tempo a "viagem" em direção à ambiência surreal, inusitada, onírica, buscam se ancorar na realidade de cada azulejo. Esforço hercúleo e vão, pois mesmo para os que procuram o esteio e a segurança da realidade, dimensionada em cada azulejo, torna-se muito difícil ceder à

[73] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA: construções e encenações.* São Paulo: EDUC, 2000. [p.142]

aventura do transe absoluto proposto pela "Grande Loucura", isto é, no grande ruído urbano onde se somam inúmeros azulejos e materiais heteróclitos e inúmeras relações imagéticas, que conforme um labirinto, desorienta, desestabiliza, fazendo, por alguns momentos, nos afastarmos da realidade.

> Os materiais nobres, que confinavam a expressão plástica, se substituem por outros (ou melhor se ampliam, com o contingente destes últimos) eleitos através de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores tácteis e ópticos.(...) [74]

Não à toa, justificando a dimensão do falso e do fictício, muitos programas de televisão, seriados e novelas buscam, nesta obra, algo que, de alguma forma, não seria possível imitar em estúdio, oferecendo aos que lidam com a ficção, assim como acontece em filmes e clips brasileiros ou internacionais rodados neste lugar, um cenário que logo pode chamar atenção de quem o consome. Ora, é justamente a atmosfera fantástica, ficcional e lúdica que acaba atraindo os olhares de quem deseja a fantasia e a ficção, seduzindo também inúmeros visitantes que logo encampam à proposta de participar da dança, da fábula criada por Selarón. Para oferecer aspecto ainda mais fabuloso, já se ouviu que, um grande pórtico seria feito à entrada da escadaria definindo um grande arco, certamente também revestido de azulejos. Não obstante, nem precisaria deste esforço, pois o impacto de ruptura com a realidade já é absurdamente grandioso. De modo que, toda vez que nos despedirmos dela, é como se retornássemos à realidade acachapante, ao exercício do cotidiano controlado, previsível e tradicionalmente aceito. Exercício difícil, depois da embriagues de imagens e da imersão nesse universo fabular, de tantos *atratores* agindo ao mesmo tempo de forma insólita. Assim, analogamente, enquanto *"(...) os males da humanidade andam à solta, na caixa-vitrina está contida a promessa de transformação e do prazer."*[75] . Nesse sentido, cria-se um interesse, por parte de muitos, por uma maior permanência neste local, justamente, no intuito de não se afastar do sonho proposto pela territorialidade estranha e ao mesmo tempo fascinante da escadaria.

Lembra-se ainda que dentro da *categoria do lúdico* estudada por Sylvia Demetresco, existe a recomendação de se trabalhar com determinadas cores. Curiosamente, as cores marcantes e predominantes da Escadaria Selarón. *"As cores são fortes como o vermelho, o azul, o verde e o amarelo (...)."* [76]

---

[74] _____. [p.142]
[75] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA: construções e encenações.* São Paulo: EDUC, 2000. [p.25].
[76] _____. [p.143].

Figura 21 - Selarón em maio de 2010, renovando sua grande “vitrina”.

Fonte: O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa.

1.3.2. Os diferentes tipos de recepção da ‘Grande Loucura’ pela fotografia

> Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim o que não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? [77] [BENJAMIN, 1993, p.107]
>
> Walter Benjamin

Neste momento, a presente dissertação se esforça para tratar analiticamente dos fundamentos da *antropologia visual* da qual Canevacci também ressalta em seu discurso ao dizer que *“A descoberta da máquina fotográfica impele o antropólogo a levantar-se de sua mesinha e sair de seus muros para dirigir-se ao campo.”* [78] Assim, o interesse aqui é investigar como a Escadaria Selarón recebe e recepciona os vários corpos que são atraídos até lá. Assim, o objetivo passa a ser buscar aferir pelas fotografias, por exemplo, a respeito dos comportamentos, sobre os usos, bem como os lugares de frequência da escadaria, de modo a otimizar o entendimento de como ocorrem as *relações* entre obra e público, como se arranjam e se distribuem os olhares e sentidos diante de tantos *atratores* presentes nesta intervenção, que podem ensejar movimentos diferenciados de cada um que a visita. Assim, pelo

[77] BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In.: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. [p.107].
[78] CANEVACCI, Massimo**.** *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

testemunho das imagens [79], valorizando os registros extraídos por tantas visitas realizadas e tantos momentos em trabalho de campo, pode-se dizer, que a escadaria acolhe cada um de modo diferenciado, no entanto, torna-se necessário atestar a respeito delas, essas diferenciações, investigar os domínios dessa territorialidade e confrontar tais imagens com alguns argumentos estabelecidos e desenvolvidos até aqui pela pesquisa. Nesse te sentido, também é interesse verificar pelas fotografias realizadas, o comportamento desta intervenção enquanto vitrina.

Figura 22 - Posições flagradas na recepção da "Grande Loucura"

Fonte: O autor, 2010. Legenda: Acervo da pesquisa.

Na intenção de melhor compreender a relação entre visitantes e obra, foram selecionadas algumas fotografias feitas ao longo dos três anos de pesquisa no local, onde se privilegiou destacar a paisagem humana da escadaria, ilustrativos e eloquentes recortes do podemos encontrar por lá cotidianamente. Em uma dessas imagens, podemos verificar que, mesmo diante do numeroso repertório de azulejos da intervenção pública aqui tratada, duas turistas, em fruição livre – sem o direcionamento de guias ou do próprio artista –, vão descobrindo sozinhas entradas e corredores por dentro do enorme labirinto de imagens no qual já se encontram. Miram seus olhares na direção da sequência de mulheres grávidas, concebidas pelo artista, estampadas em seis azulejos perfilados. Ora, nesse momento fazem uma escolha, selecionando o que ver detidamente diante de tantos *"atratores"*. Ignorando momentaneamente os azulejos exposto de inúmeros países, além dos diversos painéis-degraus da escadaria, entre outros tantos trechos da obra, fixam, as visitantes, seus olhares em um detalhe da intervenção: o que estabelece vínculo com seu criador – as mulheres grávidas. Espalhadas em diversas partes da escada, as inúmeras *mulheres grávidas* pintadas e desenhadas por Selarón representam espécie de talismã para o artista que, conforme ele mesmo revela, assim que passou a retratá-las, nunca mais deixou de vender um quadro. O

[79] BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem:* Bauru – São Paulo: Edusc, 2004.

próprio detalhe do painel, pintado por Selarón, retratando cena no Rio de Janeiro, também exibe a mulher grávida no canto inferior direito.

Figura 23 - Turistas atraídas e contagiadas pela série das mulheres grávidas de Selarón.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

O ar de surpresa também é revelado por parte da jovem vestida de amarelo, o que nos leva a pensar sobre as várias possibilidades de descoberta que a obra também enseja e desperta. Não, obstante, além desta impressão, também nos remete, esta imagem, ao deslumbramento de duas moças diante de uma vitrina, aptas à compra. Com isso, como nos mostra este flagrante, Selarón – a julgar pelas suas intenções de comercializar suas pinturas -, consegue atingir parte de seu objetivo, colocando o visitante em contanto com o seu trabalho de pintor. Suas mulheres grávidas, disponíveis na escada a qualquer olhar, parecem que foram alocadas em pontos privilegiados na vitrina e desse modo, dificilmente são ignoradas pelos visitantes, de modo que em algum momento serão vistas. Recorrentes em seus quadros, também se tornaram recorrentes em sua obra. No caso dessa imagem, também é reveladora, a sequência de azulejos, formando uma pequena série de mulheres grávidas, que por se apresentarem em conjunto, talvez estabeleçam maior poder de atração visual. *"A vitrina continua sendo, um ponto de atração ao dirigir o passante para o interior da loja."* [80]

No próximo flagrante selecionado, de modo diferente do caso anterior, é o próprio artista que direciona o olhar dos visitantes curiosos. Nesta situação, ocorre espécie de *fruição induzida*, onde o anúncio dos azulejos ganha e assume a cor do discurso feito pelo criador da obra. Assim, beneficiados pela ilustre presença de Selarón, os visitantes se mantém atentos àquilo que passa a ser indicado em narrativa pedagógica. Tal qual um professor, explica a respeito de seu próprio trabalho. Privilégio de poucas obras urbanas, a se considerar que tal

[80] DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA: construções e encenações*. São Paulo: EDUC, 2000.

expediente ocorre todos os dias em diversos pontos diferentes da “Grande Loucura”. Escolhidos livremente pelo artista no ritmo da intensidade e do improviso, isto é, sem uma programação fechada, os azulejos e a obra passam a ser conhecidos e desvelados de forma mediada. Neste tipo de fruição, pergunta-se sempre *“Where are you from?”*. E dependo da resposta do visitante, que informa sobre seu país de origem, o artista prontamente aponta com precisão para esse ou aquele azulejo. E a conversa começa a se desenvolver. Vale ressaltar que tal qual Asterión em seu labirinto, Selarón parece ser o único a conhecer cada parte de sua extensa moradia. Pode estar em posição desfavorável, mas sabe dizer ou informar perfeitamente a localização exata de cada um dos países representados.

Figura 24 – Privilégio na “Grande Loucura”: o próprio artista discursa sobre sua obra.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

.

Curiosamente Selarón é flagrado em gesto que nos remete à famosa obra de Miquelangelo. Com braço esquerdo estendido, reedita a cena da criação do homem pintada na Capela Sistina. Assim, se Selarón já fora aludido a Adão no princípio do trabalho, aqui o artista recompõe esta imagem através da iconografia citada. Não obstante, ocorre aqui uma inversão. Trata-se, na verdade, do criador que aponta para a sua mais bela criação. Sinalizando para uma área circular que pode nos remeter ao mundo e ao globo terrestre, nos apresenta exemplares do oriente e do ocidente, que poderiam passar despercebidos pelos visitantes. A foto pode simbolizar também os dois lados do planeta presentes na escadaria, externados em larga escala, sem apologias, hierarquias ou descriminações.

DIFERENTES RELAÇÕES ENTRE A OBRA E O PÚBLICO

PERSPECTIVA DE FRUIÇÃO SUBJETIVA/ ESPONTÂNEA/ LIVRE
PÚBLICO VISITANTE ←→ AZULEJO ←→ OBRA (OLHAR MAIS FECHADO)
PÚBLICO VISITANTE ←→ AZULEJO DO ARTISTA ←→OBRA (OLHAR MAIS FECHADO)
PÚBLICO VISITANTE←→ OBRA (OLHAR MAIS ABERTO/ VAGANTE/ À DERIVA)

PERSPECTIVA DE FRUIÇÃO INDUZIDA E DIRECIONADA
PÚBLICO VISITANTE ←→ ARTISTA ←→ AZULEJO ←→ OBRA (CONDUÇÃO 1)
PÚBLICO VISITANTE ←→ GUIA LOCAL ←→ AZULEJO ←→ OBRA (CONDUÇÃO 2)
PÚBLICO VISITANTE ←→ GUIA TURÍSTICO ←→ AZULEJO ←→ OBRA (CONDUÇÃO 3)

Figura 25 – Diferentes formas de se relacionar com a “Grande Loucura”.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

Em outro registro realizado, percebe-se, pelo menos a acomodação de três tipos de relação do público visitante com a obra. Em primeiro plano, é mostrado um casal, sentado tranquilamente sobre as antigas banheiras e os antigos jardins, onde se pode observar também o olhar entretido da moça voltado para uma das casas com muro tomado pelos azulejos. No caso empresta sua atenção à bricolagem especialmente feita por Selarón para a Cia dos Atores. Logo abaixo, vemos sentadas duas pessoas que posam para tirar fotos, valorizando como fundo os espelhos azulejados da escadaria. Um pouco mais abaixo, um guia externo aponta para um azulejo específico, diante do olhar atento de turistas que buscam algumas respostas para a obra – fruição direcionada pelo guia. Três formas distintas de se relacionar com a escada em três pontos distintos, em três patamares diferentes: uma, mediada pelo guia; uma outra, exercida livremente; e uma terceira, também sem o auxílio de guias ou pessoas locais, na qual a preocupação ou a intenção é a de guardar uma recordação do lugar. Interessante observar que cada um dos grupos que compõe a cena realiza enquadramento diferente da grande obra, o que denota a possibilidade de múltiplos olhares, todos imersos na grande fábula labiríntica. Além desses olhares díspares, torna-se favorável perceber na

imagem uma das pirâmides vermelhas. Trata-se das antigas banheiras que cederam lugar às plataformas onde os visitantes também podem se sentar e encontrar um outro ângulo de visão para desfrutar da obra. Nesse registro, os espelhos dos degraus não aparecem, não obstante, são visíveis as áreas dominadas pelo vermelho – cor destacada por Sylvia Demetresco como fundamental na composição lúdica da vitrina.

Assim, na diligência de campo realizada, puderam se destacar *grosso modo* dois tipos gerais na relação estabelecida entre público e obra: a da perspectiva de frequência livre e subjetiva e a da perspectiva de frequência induzida e direcionada. Na primeira, o olhar pode ser mais amplo e abrangente, não obstante pode também se fechar subitamente, se detendo em algum azulejo que se faça *atrator*, seja de algum país ou de algum dos vários pintados pelo próprio artista. Na segunda categoria de fruição, o público é conduzido pelo olhar privilegiado do artista, que detém todo o conhecimento sobre a obra, mas também pode, o visitante, receber informações preciosas dos guias e secretários locais tomados como aprendizes de Selarón, sendo preparados, portanto, para receber os turistas da melhor forma possível e de *"igual para igual"*, como costuma dizer o artista. Ainda nesse grupo, temos os visitantes direcionados pelos guias externos, que tão logo chegam, começam a contar um pouco da história da escadaria, mas sempre recorrendo à ajuda bem-vinda da mediação feita por Selarón ou por um de seus representantes de plantão. Cabe perceber, entretanto, que todas essas variantes de fruição e de recepção se hibridizam, se cruzam e se tornam múltiplas. Para se ter uma ideia, às vezes, três grupos de turistas chegam quase que ao mesmo tempo, transformando a paisagem humana na escadaria em uma cena tão caótica, confusa e plural quanto o próprio lugar. Nesse caso, o labirinto se potencializa.

Figura 26 – Flagrante onde grupos de turistas se cruzam, aumentando a sensação labiríntica.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

Outra imagem que chama bastante atenção é do fascínio expresso por uma jovem turista de pé diante daquilo que podemos criar correspondência com os *gabinetes de curiosidades*, conforme anteriormente se observou. Seu olhar, contemplativo, se perde no meio de tantas estranhezas, de tantos azulejos díspares. Conforme se observou, esta imagem traduz bem este "*ambiente de exposição como fantástico e inquietante, tanto pelo gosto barroco e rebuscado da decoração quanto pelo exotismo dos objetos mostrados*".

Figura 27 – Jovem turista diante das "estantes-vitrinas" de Selarón.

Fonte: O autor, 2009. Legenda: Acervo da pesquisa.

Diante de outras imagens feitas no local, em momentos diferentes, também podemos perceber como acontece o contato com dimensão lúdica da obra pelo público. Neste contato, é notório o sentido de perplexidade, de permanência, da reação de estar diante de verdadeiro banquete de apelos visuais. Neste lugar inusitado, dificilmente deixa-se de se entregar ao universo onírico proposto, uma vez que, diante dele, conforme falam as imagens, ninguém consegue estar absolutamente imune.

2. **INTERFACES DA "GRANDE LOUCURA"**

2.1. **Interfaces com a arte popular: *micromundos***

> Precisamos, portanto, estudar com mais regularidade e tornar conhecido um corpus de informações sobre as criações do povo.[81]
>
> Lélia Coelho Frota

Embora o Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (FROTA, 2005), obra de referência organizada pela pesquisadora e crítica de arte Lélia Coelho Frota, não relacione explicitamente o trabalho do artista plástico Jorge Selarón, a mesma publicação abre campo para se pensar sobre o caráter popular e brasileiro da produção do famoso ladrilheiro da Lapa, legítimo representante da arte que há duas décadas vem mudando a cena pública deste lugar de grande fama boêmia na cidade do Rio de Janeiro. Talvez por apresentar nacionalidade chilena tenha ficado ausente neste inventário, todavia em face dos argumentos contidos, possibilita-se pensar senão em uma inclusão reparadora, ao menos, no reconhecimento de que poderia também figurar em trabalhos de natureza semelhante, já que, a exemplo de outros artistas lembrados, soube criar também seu *"micromundo"*, aberto *"a públicos amplos"*.

Hoje, para muitos, embora seja estrangeiro de nascimento, é considerado mais um artista de coração e de alma brasileira, identificado com o país que soube acolher seu trabalho. Daí também sua gratidão ao povo brasileiro, franqueada a todos que passam conhecer sua obra. Alguns visitantes, diante de seu maior feito artístico, dizem: *"pensava que fosse brasileiro..."* ou ainda surpresos, comentam *"Ele é chileno?"*. O próprio artista, quando entrevistado, fez questão de reforçar seu elo afetivo com o Brasil em detrimento de sua própria origem e raízes culturais.

Ademais, o posicionamento estético do chileno mais brasileiro da cidade e do país também pode se relacionar facilmente com diversos pontos importantes estudados e observados por Lélia Coelho Frota, como se verá adiante. Não obstante, não se pode deixar ausente neste trecho da dissertação o entendimento de que a escadaria celebra 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 -; a segunda, pela liberdade do artesão para

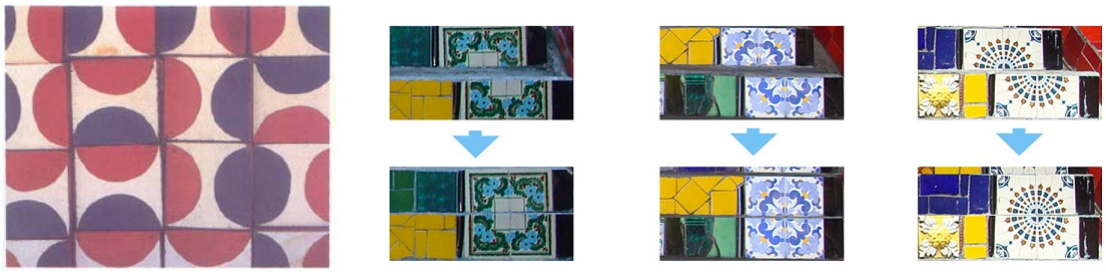
[81] FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. [p.18].

> definir o ritmo de produção, a matéria-prima e a tecnologia que irá se empregar; a forma que pretende dar ao objeto, produto de sua criação, de seu saber, de sua cultura.[82] [LIMA, 2010, p.39]

Ora, no que diz respeito à conquista de espaços mais duradouros no meio urbano, é justo incluir a intervenção pública que há mais de vinte anos o artista vem fazendo com azulejos, porcelanas e louças variadas, conhecida atualmente como "Escadaria Selarón".

Tal intervenção também poderia ser incluída perfeitamente dentro da classificação de *obra pública efêmera*, ao lado de trabalhos como o que é feito com o mobiliário dos bares de Salvador. Ambos jamais estarão prontos, seus jogos geométricos, de reposicionamentos e de reagrupamentos, sempre nos podem nos reservar alguma surpresa. Em trabalho de campo, observou-se que Selarón sempre adverte àqueles que dizem que sua obra é interessante porque muda todos os dias, dizendo *"De forma alguma!!! A Escadaria muda toda hora!!!"*

Figura 27 – Relação entre os jogos geométricos de outras produções e a Escadaria Selarón



Fonte – Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005) e Acervo da pesquisa, 2009.

Selarón, como já foi visto, também é responsável por trocas constantes e periódicas de determinados azulejos por outros. Com efeito, sua obra assume a condição de ser "mutante", a ponto do próprio artista ter declarado publicamente - ratificando tal caráter "cambiante" - que só acabará *"(...) este sonho louco e inédito no dia da minha morte"*. Assim, além do magnífico trabalho de bricolagem feito com azulejos, a obra reúne e acumula a propriedade particular de troca, reposição e de alternância, o que inevitavelmente desperta o interesse de se pensar sobre a relação existente entre o caráter mutante e o fator de maior permanência dentro da cidade**.** Como se disse anteriormente, mesmo se valendo de materiais cimentícios, converte sua obra-prima, de tempos em tempos, em um grande ateliê a céu aberto, onde o prazo de término não existe para o artista. Ora, com isso, residindo em uma das casas da própria rua da escadaria e possuindo proximidade com sua produção, pode mexer a qualquer tempo sua obra, como fazem, respectivamente, os escultores Nego [Geraldo Simplício] e Giovani A. da Silva, em suas esculturas de terra e de areia.

[82] LIMA, Ricardo Gomes. Objetos: percursos e escrituras culturais. São José dos Campos: Centro de Estudos e Cultura Popular/ Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010 [p.39].

Também podemos entender a obra de Selarón a partir de outro verbete do dicionário de Lélia Colho Frota intitulado Arquitetura e Espaço. Nos últimos anos, a bricolagem de azulejos da escadaria vem se alastrando e ocupando também os muros das casas vizinhas, formando um extenso corredor de mosaicos diferenciados e coloridos, apesar de dominantemente vermelhos. Nenhuma das casas apresenta solução plástica igual à outra, emprestando e garantindo o artista a cada um dos endereços, uma identidade própria. Vale a comparação visual, inclusive com as coloridas casas de pintura e platibanda do sertão nordestino fotografadas por Anna Mariani na década de 1980, já que curiosamente também apresentam caráter individualizante e elevada preocupação de ordem estética.

Assim sendo, Selarón se alia a esta produção marcada pela criatividade das belas combinações e soluções cromáticas originais. De certa forma, o caráter popular que nos remete a essas moradias do Nordeste brasileiro, passa a estar presente junto à Escadaria da Lapa. Entretanto, esta evocação junta-se ao expediente plástico dos artistas que intervêm na arquitetura com cerâmica e azulejos, como a Casa dos Cacos, de Carlos Luiz de Almeida, em Belo Horizonte, além do que podemos encontrar na Casa da Flor em São Pedro da Aldeia, admirável trabalho de Gabriel do Santos. Pois de forma semelhante, como sempre acontece na bricolagem de Selarón, impera o improviso e o caráter espontâneo na intenção de estetização. Nesse caso, a homenagem ao povo brasileiro feita pelo ladrilheiro da Lapa também pode ser lida e estendida a essas casas, cuja configuração estética também alude ao empenho e ao resultado de se decorar e de se embelezar as fachadas e muros artesanalmente, de modo não planejado.

Figura 28 – Comparação entre a individualização estética das fachadas do Nordeste brasileiro e os muros com a bricolagem de Selarón.

Fonte – Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005) e Acervo da pesquisa, 2009.

No caso das obras urbanas espontâneas de grande porte na cidade, podemos confrontar alguns aspectos entre a Escadaria Selarón e o *Livro Urbano* do Profeta Gentileza. Ambas aproveitam a perspectiva oferecida pelo lugar já existente, sabendo tirar sabiamente de cada uma o melhor proveito possível para o exercício de seus discursos. Entretanto, a perspectiva da obra do Profeta Gentileza é uma perspectiva causada pelo enfileiramento de blocos de concreto armado que dão sustentação ao viaduto do gasômetro. A perspectiva de Selarón, diferentemente, está associada a uma íngreme escadaria, se impondo de modo vertical, ao contrário do que ocorre na obra de Gentileza, estabelecida de forma horizontalizada. De todo modo, as obras monumentais desses dois representantes legítimos da arte espontânea de rua fazem coro por aproveitarem suporte disponível na cidade. O que pode aproximar ainda mais os dois trabalhos, além da adoção das cores cívicas estabelecidas em faixas horizontais e além da indiscutível informalidade estética que apresentam - incluindo a criação de tipologias atraentes e originais -, é o fato de ambas apresentarem mensagens extremamente positivas, que despertam imediatas simpatias junto ao povo carioca, bem como para os que chegam de fora. Assim, se podemos ler *"gentileza gera gentileza"*, na intervenção de Selarón, podemos ler *"bem vindo"* e *"Brasil eu te amo"*.

Figura 29 – Livro Urbano de Gentileza e Escadaria Selarón: solidárias na informalidade e na simpatia, externando mensagens positivas que contrastam com a frieza dos monumentos.

Fonte – Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005) e Acervo da pesquisa, 2009.

Nesse sentido, livrando-se da frieza dos monumentos e das obras de arte pública encomendadas, os dois trabalhos de caligrafia vernacular emprestam à cidade uma vital dimensão de acolhimento, de gentileza e de gratidão, reunindo afetos e sentimentos de um amor declarado ao Brasil e ao Rio de Janeiro, explicitado pelas duas poéticas e *"micromundos"*. Ambas transmitem a sensação de vida, gerando e selando neste sentido, apesar do distanciamento geográfico, forte aliança. Também é bom lembrar que Selarón acomoda diversos países diferentes em sua *bricolagem*, bem como reúne a *cidade vaidosa* e as favelas em um só lugar. Portanto sua obra também é de natureza inclusiva, apostando na harmonia e na soma construtiva de todas essas presenças, que certamente são fundamentais para constituição identitária da "cidade sangue quente maravilha mutante".

2.1 **Escadaria Selarón: metáfora urbana da cidade movente**

Na cidade sangue quente/
Na cidade maravilha mutante

Rio 40 graus, Fausto Fawcett e Fernanda Abreu

2.1.1 Entre as Copas de 1990 e de 2010: vinte anos da "Grande Loucura"

Assim como ocorre em muitas cidades brasileiras, de quatro em quatro anos, sempre por ocasião da Copa do Mundo, muitos moradores se articulam e despendem recursos para modificar a feição dos bairros da cidade carioca. Inúmeros residentes do Rio de Janeiro, então, aderindo à "pátria de chuteiras", juntam-se a mutirões entusiasmados, comprometidos e mobilizados pelo *desejo*[83] de pintar e adornar as ruas de verde e amarelo, modificando circunstancialmente nossa paisagem citadina, a partir de ações coletivas estetizantes, moldadas pela centralidade do dito Mundial. Há algumas décadas, vale lembrar, pela prática desta tradição, forçou e estimulou a organização de concursos, com distribuição de troféus e prêmios para as ruas merecedoras.

> Unem-se todos: homens, mulheres, crianças, velhos, jovens, empregados e comerciantes; brancos, negros e amarelos num só ato de fé verde-amarelo em torno da seleção brasileira. Cada um faz uma parte. Uns gastam seu dinheiro, outros entram com o seu trabalho. Outros apenas com os palpites, nem sempre adequados, mas que trazem o motivo para uma piada, ou uma palavra, que anima o ambiente. No fim tudo se ajeita e as ruas vão ficando bonitas, adquirindo o ar de festa, esperando pelos gols que, se espera, hão de vir.[84]

Neste caso, o desejo de intervir na paisagem ganha a aprovação da imprensa, da mídia televisiva e com isso, a simpatia e a adesão de parte considerável da população que, em alguns casos até, passa a se manifestar nas mentes mais conservadoras, habitualmente avessas ao que chamam de vilipêndio ao patrimônio público. Torna-se, então, lícito interferir, com tintas e cores em muros, mobiliário e cada pedaço de chão da cidade. O interdito irracional desejante de modificar a feição das ruas ganha espécie de permissão do lado racional da cidade. Tais interferências tornam-se, ainda que durante breve período, autorizadas.

"Todas as sociedades são ao mesmo tempo racionais e irracionais." [85]

---

[83] Desejo no sentido do interesse pelas 'linhas de fuga' do pensamento deleuzeano, conforme se apresenta na fonte: DELEUZE, Gilles. A ilha deserta e outros textos. In.: Rio de Janeiro: Iluminuras, 2000.
[84] PERSIVO, Sílvio. *O encanto das ruas enfeitadas*. 2006. Fonte: icmarques.blogspot.com
[85] DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. In.: Rio de Janeiro: Iluminuras, 2000.

Não obstante, tais empreendimentos voluntários tendem a sofrer com o tempo, degradando-se até apresentarem, caso não desapareçam por completo, crescentes sinais de desgaste e de abandono, de modo a revelar, com o passar dos meses e anos, apenas vestígios e sobras deste tipo de passageira *despesa improdutiva*[86], a formar paisagens que se decompõem e se dissipam lentamente, apagadas aos poucos na memória de cada lugar. De fato, pois tais concretizações de desejos se justificam ou fazem sentido apenas durante algumas semanas, a depender de quando entram e de quando saem de cena tais iniciativas decorativas populares, feitas a custos relativamente modestos sobre algumas vias públicas cariocas durante os dias de véspera da Copa e por ocasião dos jogos de estreia do Brasil.

Neste sentido, as próprias ruas passam a funcionar como um relógio para a Copa, anunciando pelo estado e aparência de suas "roupagens", o antes e o depois de cada Mundial. Com efeito, não deixam de constituir a imagem urbana dos bairros cariocas, ajudando a formar ou a [des]formar o *"design da cidade"* [87], marcando o intervalo entre a competição mais relevante do esporte que, no Brasil, ajuda a moldar a feição identitária nacional.

> O design de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente podem usar as seqüências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para seqüências diferentes, as seqüências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. [88] [LYNCH, 2006,p.01]

Entretanto, a despeito dos investimentos feitos em cada meio local, durante os longos intervalos de esquecimento e espera, adquirem, as ruas ornamentadas, feição desgastada, fria e melancólica, caracterizando feição pretérita, já que se atam ao tempo de um evento específico, cíclico e datado, motivo real de sua existência. As próprias cores da bandeira nacional parecem perder a força, arrefecendo seu brilho e apelo apoteótico, dando lugar aos primeiros sinais de abandono e de descaso, logo após a consumação do calendário dos jogos finais de cada Copa.

Não foi o que aconteceu com a Rua Manoel Carneiro. Ao findar a Copa do Mundo de 1990, quando então a seleção brasileira fora eliminada precocemente na primeira fase da competição, passa a acontecer uma audaciosa intervenção sobre a efêmera decoração mencionada. A escada-arruamento passa, então, a apresentar uma nova camada que, conforme ia sendo realizada, potencializava não só o efeito cromático e plástico das cores da bandeira nacional, mas também sua dimensão desviante e deformadora junto à cidade programada. Antes expostas nos espelhos dos degraus da escadaria, as cores, marcadas com tinta fosca,

---

[86] BATAILLE, Georges. *"La notion de dépense"*. La Part Maudite. Paris: Editions de minuit, 1967.
[87] LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
[88] _____[p.1].

passaram a figurar, pelas mãos do artista, através da inserção de exemplares de azulejos carregados de imagens, motivos e matizes variados. Neste sentido, não poderia ser compreendida, tal obra, como meramente pleonástica. No mínimo, deve ser julgada, na contramão da ordem, como uma impactante e estridente hipérbole plástica. A escadaria, renovada em excesso imagístico e pura vertigem, agora, "grita". Assim, a nova intervenção surge tanto como um fenômeno afirmativo e monumental de libertação frente às leis que regulam o espaço urbano, como na forma de uma novidade estética na cidade. Nasce, vale sublinhar, na condição de ter se estabelecido sem a motivação ou justificativa dos ditos concursos de rua, convertendo toda sua existência a um ato isolado, sem o respaldo da imprensa e sem se importar, seu autor, com a possível incompreensão dos moradores locais. Por esses argumentos, associa-se menos a uma prática permitida e admissível do que a uma aventura insólita e não-autorizada.

Assim, Jorge Selarón, pintor chileno autodidata, encontrando-se na faixa dos quarenta anos de idade, resolve por iniciativa própria realizar neste arruamento-escada a intervenção que ficou conhecida como sua "Grande Loucura". Sem eliminar as cores nacionais - o verde e o amarelo -, distribuídas alternadamente, acrescenta ainda uma terceira cor, também visível na bandeira brasileira, substituindo, todavia, a sequência verde-amarelo, que existia anteriormente, pela sequência verde-amarelo-azul. Porém, a nova intervenção não modificou apenas o ordenamento de cores, ele as devolveu na forma de uma contundente e espetacular expressão artística urbana, colorindo os espelhos dos degraus da escadaria com soluções criativas de azulejos que podem se assemelhar na coerência do conjunto, mas não se repetem na composição individualizada de cada mural-degrau.

A nova escadaria coberta de azulejos, então, anuncia-se como um surpreendente interdito audacioso, com a face descarada de um transbordamento que ajuda a compor e a marcar a face irracional da cidade. Surge, portanto, não por ocasião ou pelo pretexto da Copa, mas no período que a sucede, estimulada por um desejo irrefreável que não se coaduna com as manifestações entendidas como aceitáveis pela cidade programada e nem com o calendário que passou a legitimar as decorações efêmeras quadrienais, referidas anteriormente. Neste sentido, Selarón transforma este lugar num território onde, de modo inédito, faz reinar o absurdo, o anárquico, o improvável, combinando a estranheza do inusitado fenômeno estético a uma absoluta transgressão às regras toleradas e aceitas pelos gestores da cidade no uso e no agenciamento do espaço público.

Mesmo questionada por muitos em seu início, em razão das características elencadas, conseguiu seguir rumo heroico, ignorando, seu autor, opiniões de quem defendesse uma

posição de controle sobre possíveis alterações na urbes carioca. Todavia, nessa trajetória de provações e desconfianças, ainda é possível ver quem a desaprove, mesmo depois do êxito de sua realização e de ter atingido fama e sucesso internacional. O fato estético, portanto, que surge na cidade de maneira substantiva, marcante e indelével só pode ser entendido como uma linha de fuga polêmica, seriamente provocativa, justamente porque desafia a lógica programada da imagem pré-definida e controlada da cidade. Em outras palavras, a nova escadaria carrega em sua própria essência um discurso político de ocupação urbana antifascista que nega, contesta e ignora um plano estético pronto, fechado e definitivo para o *"design da cidade"*.

> Em qualquer sistema social houve sempre linhas de fuga; e também endurecimentos para impedir essas fugas. [89]

É importante perceber que, ao seguir as cores da bandeira nacional, Selarón parece reconhecer o interdito das decorações efêmeras que alteram o desenho da cidade temporariamente, demonstrando interesse e desejo de apoiar o dito discurso desviante, tornando-o mais eloquente, amplo e perene, por isso, acredita-se, resolve conservar e "mantê-lo" em sua obra. Ele poderia perfeitamente ter anulado estas cores, apagado de vez essa memória e esse sinal em sua intervenção, mas, respeitosa e curiosamente, não o fez. E isso também deve ser considerado como um dado significativo em seu trabalho.

Assim, revelando também as cores da bandeira brasileira, conforme fora dito, a nova "pele" da escadaria do convento de Santa Teresa, também pode sugerir ou evocar a festa do tempo intervalado das Copas, não obstante, passou a promover uma ressignificação de tais cores no tempo e no espaço, submetendo-as a uma nova condição: a de uma intervenção urbana movida pelo desejo não mais de uma coletividade local voltada para ornamentar a rua em função de uma festa programada com princípio, meio e fim, mas movida pelo desejo sentido por um artista impulsionado, obstinado e estimulado a superar recordes e feitos, de interferir esteticamente na cidade de modo decisivo. Nessa postura, demonstrou interesse em fazer um "barulho" ainda maior, transformando o que havia antes em um verdadeiro estardalhaço plástico, de modo a se posicionar mais fortemente contra o discurso autoritário que muitas vezes inibe as insurgências estetizantes, naturais na cidade. Selarón simplesmente, na atitude de homenagear o povo brasileiro - como costuma dizer -, somou, agregou ao seu encaminhamento plástico uma informalidade anterior, tornando, seu engenho, não uma duplicação ou uma reprodução do que existia, mas um reforço, um coro, uma dupla

[89] DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. In.: Rio de Janeiro: Iluminuras, 2000.

irreverência. Nessa atitude, re-inventa e re-apresenta as cores em uma obra sem fim, com seu audacioso trabalho de *bricoleur* com louça e azulejaria, convertendo a passageira decoração para Copa em um potente e imprevisível "bloco de sensações".

> O objetivo da arte, com meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. [90] [DELEUZE, 2000]

Passa, portanto a rua a adquirir um status diferente das outras ruas enfeitadas, pois através da propriedade de luminescência e de durabilidade, própria dos azulejos, aliada, tal escolha, ao trabalho de bricolagem realizado pelo artista com azulejarias distintas e louças hieróclitas, a nova escadaria passa a assumir aparência plástica ampliada, acentuada e potencializada, garantindo sua permanência e conservação no tempo, não no sentido material, mas no sentido *imaterial das sensações*, da transcendência artística. Ora, jamais alguém ou um grupo desembolsaria uma quantia para enfeitar a rua para a Copa do Mundo com um material caro como os azulejos, ademais, são materiais cuja aplicação demorada ultrapassaria o tempo e a expectativa estimada para se adornar as ruas durante o curto período da Copa. Nas ruas enfeitadas para tal evento, geralmente usam-se tintas, barbantes, plásticos, tecidos, papéis, e não materiais cimentícios, feitos para durar e atravessar o tempo. Não obstante, é importante lembrar que a escolha do material também faz parte da elaboração da obra. Assim, a Escadaria Selarón, articulando à informalidade antes existente as qualidades do material com o engenho estético empregado, consegue existir por si enquanto genuíno fato artístico, tendo autonomia própria, conseguindo, segundo o pensamento de Deleuze, *"manter-se de pé sozinha"* como expressão artística ímpar, mesmo na ausência do artista que a concebeu.

> A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva**.** [91]

Porém não só por esse motivo, a escadaria transcende esteticamente a informalidade decorativa da Copa do Mundo. É importante dizer que a nova escadaria não se propôs a se candidatar ao prêmio de rua mais original da Copa. A "Grande Loucura", como a própria expressão diz é, antes de tudo, fruto da audácia, da coragem e da irracionalidade de se colocar como um desvio radical cimentício, permanente, dentro da cidade programada, daí também seu mérito. Neste ponto, cabe ainda lembrar, que a colorida escadaria também é metáfora da cidade, pois na figura de seu responsável, mesmo cimentícia, pode sofrer alterações a qualquer tempo, a qualquer hora, basta tudo conspirar a favor deste desejo, isto é, basta que

[90] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. In.: O que é filosofia? Rio de Janeiro: Editora34, 1992.
[91] _____.

Selarón consiga reunir número satisfatório de azulejos raros ou ainda inéditos, ou mesmo peças que considerar interessantes para dar prosseguimento ao seu trabalho sem fim. A Escadaria Selarón não tem hora para acabar, é uma obra mutante. Como diz o artista, *"só terminarei esta obra no dia de minha morte"*. Analogamente, assim como a cidade, a obra não pára, modifica-se. Como obra pública se impõe também contra o projeto moderno.

Selarón elege um material incomum à natureza das iniciativas populares decorativas, mesmo assim, as incorpora, solidificando e enobrecendo seu caráter informal. Curiosamente, o verde e amarelo estão lá, mas devemos lembrar também que tais enfeites são aplicados pelos moradores durante o mundial, para depois tudo ser desfeito, como em qualquer festa que tem hora para acabar. A intervenção de Selarón submete à cidade um conceito de uma obra mais durável, mas que, ao mesmo tempo, dentro deste conceito admite a troca. Assim, substituiu o relógio de tempo espaçado das Copas do Mundo pelo relógio da cidade movente, incessante, diário, presencial. Troca algo com princípio, meio e fim definidos e anunciados, pelo processo elaborativo permanente. O efêmero das ornamentações da Copa deve-se a uma conjuntura de um fazer seguido de um estágio já aguardado de abandono e de finitude, ao passo que na nova escadaria feita com azulejos, o efêmero deve-se à propriedade de mudança proposital, de troca, fruto e do puro interesse e desejo do artista de manter sua obra permanentemente viva.

> (...) Toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. [92] [DELEUZE, 2000]

Há vinte anos, Selarón deu início ao processo de eliminação dos intervalos de festa entre as Copas, transformando esse lugar em um legitimo representante da *"cidade "sangue quente, maravilha mutante"*, de festa contínua, propiciada pelos vibrantes e reluzentes efeitos dos azulejos portadores das cores da bandeira nacional - em deferência e em adesão à informalidade anterior -, como da cor vermelha, predileta do artista que, juntamente com o seu trabalho de pintor e de *bricoleur*, garantem a assinatura da obra. Vale à pena constatar, a qualquer hora do dia, a alta temperatura plástica deste lugar que, a despeito do clima que faça, sepultou de vez os longos invernos de espera entre as copas. Ressignificou as cores nacionais, retirando-as de uma função específica limitadas a um tempo de duração, para "eternizá-las", devolvendo-as na forma de um grande espetáculo, de um apoteótico "bloco de sensações", em um verdadeiro monumento.

---

[92] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito. In.: O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora34, 1992.

2.2.2 Irreverência e vertigem estética contra a cidade programada

A arte deve literalmente, descer à rua, sair do zôo cultural. [93]

Jean Jacques Lebel, 1967.

Existem áreas da cidade do Rio de Janeiro em que, de modo similar a outras metrópoles do mundo, podemos reconhecer e constatar manifestações da arte autorizada que, ostensivas na forma de se apresentar, permitem ser entendidas como realizações do Estado, frutos de orçamentos, projetos e encomendas do poder público, com direito a rituais de inauguração, a abranger tanto monumentos de bronze ou de pedra como também os de perímetros de maior extensão, como exigem os de ordem arquitetônica, urbanística e paisagística. Em outros pontos e terrenos da cidade, ignorados por muitos – seja pelo descaso e indiferença, seja pela localização estabelecida em ruas secundárias ou de acesso mais oculto, seja pela cegueira diante da polis dominada por imagens, seja pelo ódio ou preconceito em reconhecê-las –, se faz presente também a arte que ocorre de modo desautorizado, feita à margem das leis e das opiniões que tentam ditar e reger a ocupação estética da cidade. Mesmo vista como maldita e impura pelos setores conservadores que tentam asfixia-la, é prenha de desejo de ser realizada, e por isso, inevitável. Tratam-se dos trabalhos executados de modo espontâneo, imediato, sem concessões ou sujeições à qualquer instância de poder e por isso, tão bem representadas pelas vertigens estéticas do grafite e Escadaria Selarón.

Ora, justamente por reunirem tais características é que essas manifestações de arte promovem e se ajustam mais ao espetáculo estético da cidade movente do que outras formas arte, consagradas pela tradição. Representam os fenômenos estéticos da cidade que não são reféns de uma política urbana planejada, sendo resolvidas pelos próprios artistas, sem burocracias, sem entraves, sem a aprovação de uma secretaria de obras públicas ou de algum setor normatizador da gestão pública. Simplesmente passam a constar no mapa da cidade conforme o desejo e a vontade de cada artista. Não obstante, ambas, passam a constituir, dentro da cidade, *"um campo de batalha simbólico"*.

> Seria um erro limitar as artes ao que o mundo ocidental como o mundo ocidental considera como 'alta cultura'. [94]

Apesar da arte do grafite possuir a força de uma linguagem que pode ser testemunhada e vista em uma infinidade de endereços - abrangendo várias regiões e perímetros urbanos da

[93] LEBEL, Jean Jacques. *Happening*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1969.
[94] SMIERS, Joost. Artes sob pressão. São Paulo: escrituras, 2006.

cidade -, enquanto que a obra de azulejos de Selarón se detenha dentro dos limites do suporte escolhido da Lapa, deve-se reconhecer que tanto o grafite em sua origem, quanto a escadaria fortalecem o discurso estético contrário às obras de arte encomendadas e protegidas pelo Estado. Ora, dentro deste conflito, à céu aberto, ambas expressões colaboram na atualização e na democratização do design da cidade.

> Sem vitrinas nem guardiães que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea. Mesmo que os escultores resistam a abandonar as formulas do realismo clássico ao representar o passado, a fazer heróis de manga curta, os monumentos se atualizam por meio das irreverências dos cidadãos [95]

Também é importante lembrar que tanto o grafite quanto a Escadaria Selarón se apropriam de suportes da cidade para neles gravar, tatuar um "desenho" ou uma "ideia visual" livre, anárquica, sem julgamentos. Nisso, chamam à guerra também o projeto moderno, sintetizado no pensamento do arquiteto Adolf Loos (1870- 1933), que faz a defesa de que na cidade *"todo ornamento é crime"*.

> (...) A peste do ornamento é oficializada e subvencionada com dinheiro público. Vejo contudo á um retrocesso. Não considero válida a réplica de que o ornamento eleva a alegria de viver de um homem culto, não considero que se reveste das palavras: 'Mas se o ornamento for bonito...!' Em mim, e junto comigo, em todos os homens cultos, o ornamento não eleva a alegria de viver. (...) Hoje o ornamento, em coisas que graças ao desenvolvimento escaparam da necessária ornamentação, significa esbanjamento de força de trabalho e profanação material. [96] [LOOS, 2006, p.173]

Nossa cidade já foi rica imageticamente, quando as ruas eram dominadas pelo gosto do período eclético. Hoje parece haver uma exigência da força do apelo da forma nas ruas. O excesso da imagem na rua é um problema para o projeto moderno, não do artista. O eclético para os modernos era um verdadeiro "circo dos horrores", um grande território de estranhezas, uma *"profanação"* nas palavras de Loos. No entanto, ainda temos prédios que ajudam a testemunhar essa história, sobrevivendo às demolições respaldadas no progresso e nas idéias do projeto moderno, que não se furtou em vilanizar as formas e expressões próprias da arquitetura eclética.

Hoje, o *horror ao vazio* está novamente nas ruas, não obstante, funcionando como um interdito. Neste sentido, a Escadaria Selarón é um dos sintomas sentidos pela sociedade cansada do projeto visual engessado e higienizado oferecido, representando bem o crescente movimento de ocupação das ruas, como suporte artístico de modo intenso e explícito.

---

[95] CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 2006.
[96] LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. São Paulo: Editora Cotovia, 2006 [p.173].

Assim, acredita-se, que não há equivoco algum em considerar a Escadaria Selarón como uma produção que se ajusta à aventura de outros interditos urbanos. Longe disto, ao tomá-la como objeto de estudo, não podemos deixar de reconhecer que seu idealizador deve ter enfrentado algum tipo de incômodo ou mesmo de ter vivido alguns dos transtornos advindos da proibição de se intervir e alterar indelevelmente no chamado patrimônio público. Acredita-se que, mesmo o lugar escolhido se encontrando em situação de abandono, algum aviso ou recomendação contrária deva ter recebido durante os primeiros movimentos de modificação na escadaria, apesar de já possuir alguma fama conquistada na cidade, conforme atesta a publicação do Jornal O Globo, antes mesmo do início da intervenção.

> Há três anos, ele mantém exposições permanentes (renovadas a cada semana) em 18 restaurantes do Rio. (O GLOBO, 16 de janeiro de 1990)

Entretanto é preciso problematizar. Ao contrário de muitas intervenções, Selarón trabalhava de dia, portanto nada se dava em segredo ou de modo oculto, ao contrário, tudo poderia ser visto à luz do dia.

> Há mais de oito anos o pintor chileno Jorge Selarón cumpre a mesma rotina. Ele levanta cedo e, depois de uma boa faxina, se dedica aos retoques do seu enorme mosaico natural incrustado nos degraus da Escadaria do convento de Santa Teresa. (O GLOBO, 26 de junho de 1998)

O certo, é que, não se importando com opiniões negativas de terceiros e nem tampouco se abatendo com a possibilidade da chegada de algum representante do poder regulatório vigente, pronto a inibi-lo, dissuadi-lo ou mesmo prendê-lo, o artista jamais desistiu. É importante ressaltar que sua execução diária e necessariamente demorada certamente contribuiu para se diferir de outros tipos de operações proibidas que deixam marcas estéticas pelas ruas da cidade. Entretanto, pode-se dizer, todos possuem uma mesma raiz: a do desejo incontrolável de se fazer anunciar, negando a realidade higienizada existente. No caso da escadaria, o tempo de incomodo diante das desconfianças e das possíveis críticas dessa aventura é que foram estendidos, alongados. Também é bom lembrar que seu tombamento, conferido recentemente (abril de 2005), não parece ter colocado a Escadaria da Lapa no mesmo patamar de valorização das outras obras tombadas, possivelmente, por se inscrever não de modo instituído, definitivo, mas de modo instituinte, mutante.

Porém a Escadaria Selarón não se apoia em tombamentos e títulos, seu cartaz são os “perceptos” e “afectos” inerentes ao fato artístico em si. Além disso, possui o mérito de

enfrentar o trágico, de se abrir ao cotidiano, pois *"(...) é feita de ensaio-erros, marca, por excelência, da vitalidade, no que ela tem de aventureira."* [97]

Assim, o que torna importante dizer, é que a escadaria revestida de azulejos da Lapa se ajusta ao paradigma pós-moderno considerado por Michel Mafesolli, se aproximando do paradoxo "tragico-lúdico' e da figura "emblemática de Dionísio que se impõe" na pós-modernidade com força. A obra de Selarón é intensa, atuante, viva e vivida diariamente. Ademais, na qualidade de obra de arte pública dionísica, difere das que estão sob a guarda apolínea dos 'cubos brancos', "imobilizadas" e "distantes" dentro das "galerias sem tempo" dos museus. Ao contrário dessa situação, a Escadaria da Lapa goza da liberdade de um tempo experimentado, que dialoga com a vida cotidiana sem reservas ou receios, de tal modo que é parte dela, está integrada a ela.

A Escadaria Selarón subverte a lógica da sociedade programada, de congelamento, de asfixia vinculada ao projeto utópico moderno. Sua visualidade improvisada e seu caráter mutante favorecem uma aproximação com a valorização do tempo presente, de cada hora, de cada dia e, com isso, ajusta-se à pós-modernidade.

> O eixo da estratégia da vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se, mas evitar que se fixe. [98]
>
> Zygmunt Bauman

Ora, a obra de Selarón já passou por vários momentos, da fase inicial de ridicularização e de enfrentamento, das primeiras reportagens e notas na imprensa até chegar aos dias de hoje, conhecendo seu momento de êxito à toda prova, demonstrada pela intensa e crescente peregrinação turística e pelo espaço que vem ganhando na mídia. Porém o seu momento de glória na cidade, certamente, só não é maior, em função de determinados setores da sociedade carioca, como o representado por uma comissão de artistas e críticos de arte formada no ano de 2009 para tratar da aprovação de obras públicas da cidade, em reunião na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A pauta defendida por este grupo, nesta oportunidade, acabou se colocando em posição autoritária de definir um plano estético dirigido à cidade. Ora, não é difícil concluir que, procedendo desta forma, entra, tal comissão, em conflito direto com o livre fluir da cidade movente e das "anomias instituintes".

> Os proprietários da sociedade se empenham em minimizar as forças nascentes, que se arriscam a tomar seu lugar, mostrando seu aspecto obsoleto de seu discursos e de

---

[97] MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003. [p.14].
[98] BAUMAN, Zymunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

> sua ação. (...) Não se pode ignorar a distância que existe entre a notabilidade instituída e anomia instituinte.[99]

A Escadaria Selarón desterritorializa a cidade simbolicamente que, ao se acomodar em via pacata e reservada do tecido urbano, promove elo entre a cidade "sangue quente" e esta localidade da cidade. Além disso, os azulejos, signos do passado, são ressignificados pelo presente, incorporando o caráter orgânico da cidade movente, integrando-se à identidade pós-moderna como um acontecimento, mas também como um sintoma, um emblema, como uma metáfora da cidade que não é só histórica e nem mais corbuseriana, pois não exibe nem os testemunhos do passado isoladamente e nem revela o dogma urbano moderno de modo definitivo, mas se encontra em perfeita harmonia e sinergia com os transbordamentos estéticos do presente. A escadaria também pode ser lida como o amálgama das contradições da cidade, conciliando o passado com presente, o antigo com o novo, o sagrado com o profano, o erudito e o popular. Ao mesmo tempo que apresenta uma face vinculada à história da ocupação estética portuguesa, apresenta outras faces visíveis em sua forma de apresentação e de processar que a aproxima dos transbordamentos estéticos que tatuam os suportes urbanos e que revelam também o apreço pela mudança trágica pós-moderna.

Figura 30 - A escadaria em dois momentos: antes e após a intervenção.

Fonte – Acervo da pesquisa. Fonte própria. 2010.

[99] MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003

2.3 **Escadaria Selarón: novo *lugar* e uma nova vertigem na paisagem na Lapa**

> Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica. Nessa condição, só o jardim é ameno (amenus), prazenteiro. [100]
>
> *Anne Cauquelin*

Considera-se importante neste trabalho se aproximar da produção científica desenvolvida pelo NEPEC – Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura – do Departamento de Geografia da UERJ, dadas as circunstâncias e características do objeto de estudo que se encontra aqui sob investigação: trata-se de uma intervenção urbana de grande porte em nossa cidade e como tal oferece naturalmente o imperativo de se pensá-la também geograficamente, isto é, buscando-se respaldo justamente na área limítrofe em que tal disciplina, cada vez mais, se volta e se abre às ciências sociais, à antropologia e à arte. Portanto aqui, de modo interdisciplinar, teremos um caminho inverso: a arte que faz o movimento de interface com a geografia. Em função dessa perspectiva, portanto, logo se percebeu que seriam grandes as vantagens de nos aliar aos avanços da *Geografia Cultural* de modo a favorecer a análise sobre a Escadaria Selarón, já que diversos conceitos próprios desse campo de saber podem perfeitamente enriquecer o entendimento e a abordagem dessa obra, entre os quais o de *lugar*, o de *espaço* e o de *paisagem*. Assim sendo, passa a ser intuito desta parte da dissertação a busca pelo entendimento da "Grande Loucura" de modo dialógico, envolvendo tal obra de modo reticular, abarcando e dando relevo às relações existentes entre o fato artístico e as implicações decorrentes de sua localização no perímetro urbano da cidade à luz das novas teorias e estudos vinculados à *Geografia Cultural*. Certamente, a aproximação com a geografia representa um ganho imenso na evolução dessa pesquisa e que, portanto, não se hesita em se caminhar nesta direção. Acredita-se que as manifestações artísticas também não devem ser pensadas de modo estrito, mas de modo articulado com as outras ciências humanas e, no caso, até podendo construir algo que possa ser caracterizado como discurso que ajude a promover o desenvolvimento da *Geografia da Arte*.

Assim sendo, torna-se importante sublinhar que a análise que se segue promoverá o encontro com os saberes e conceitos estabelecidos pela *"Geografia Cultural"*, buscando abrigar e dialogar com seus progressos, de modo a criar interfaces e laços entre os estudos concernentes à epistemologia da arte – donde decorre e provém a natureza deste projeto –, e à

[100] CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

seara epistêmica da geografia humanística. O novo viés interpretativo pretende acomodar a discussão sobre as categorias de *"espaço"* e *"lugar"* desenvolvidas pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (Tianjin, China, 1930) que ainda em fins da década de 1960, atuando dentro da Universidade de Minnesota, contribuiu enormemente para o avanço da nova *geografia humanística*. O presente estudo se ancora também nas considerações acerca da *paisagem*, conceito caro à geografia e, ao mesmo tempo, também especial e familiar ao campo de pesquisas dedicadas à arte. Nesta abordagem, em particular, serão incorporadas as idéias do francês Augustin Berque, emblemático paradigma da *Geografia Cultural*, responsável pelos conceitos de *Paisagem-Marca e* de *Paisagem-Matriz*, revelados em texto cujo teor defende e estimula olhares que passem a considerar a dimensão subjetiva e cultural dentro deste campo de análise, de modo a problematizar e a ampliar as possibilidades dos discursos da tradicional geografia clássica. Também colaborando com esta parte da pesquisa, conta-se aqui com os argumentos da professora francesa Anne Cauquelin, que discute filosófica e esteticamente o mesmo conceito em trabalho intitulado *"A invenção da paisagem"* (CAUQUELIN, 2007). Também se dará voz, ao longo desta exposição, a outros geógrafos culturais que, através das várias publicações do NEPEC, organizadas pelos Professores Roberto Lobato Correa (UFRJ) e Zeny Rosendahl (UERJ), deverão incrementar o elenco de pesquisadores relacionados, na tentativa de promover rico debate interdisciplinar sobre a compreensão *geossimbólica* da obra em questão, articulando-se e incorporando-se às leituras sobre a cidade realizadas por Nestor Garcia Canclini, às gratas idéias do Professor Paulo Knauss (UFF) - presentes nas reflexões contidas da *"Cidade vaidosa"* (1999) –, bem como às contribuições fundamentais e de referência fornecidas pela pesquisadora e crítica de arte Lélia Coelho Frota.

É importante ressaltar que a área em que a Escadaria Selarón se inscreve é uma área de vertigens na cidade. Ligando os bairros históricos da Lapa e de Santa Teresa, a obra aqui em causa se avizinha a um dos cartões portais mais antigos do Rio de Janeiro. Erguido em meados do século XVIII, mas que ainda sobrevive de modo imponente neste perímetro urbano, o aqueduto da Carioca e atual Arcos da Lapa promove muitas sensações de vertigens, seja para aqueles que a tomam como paisagem ou como usuários do bondinho que a ressignificou. Ora, a escadaria também reforça a ideia de vertigem, entretanto, produzindo o que se chama aqui de vertigem desviante. Em função de suas predicações plásticas de exterioridade e de suas qualidades particulares de produção contínua até o dia da morte do artista, a "Grande Loucura" desafia os sentidos e a lógica da cidade programada. A paisagem-vertigem de Selarón é da ordem do contraditório, da aversão à ordem e à engenharia histórica

da cidade. Sua aparição provoca um abismo sem precedentes entre o projeto civilizatório e a insubordinação estética incontrolável das ruas no contexto da contemporaneidade.

2.3.1. Novo "lugar" na cena pública da Lapa: encontro com a vertigem de Selarón

Lugar é qualquer objeto que capta nossa atenção. [101]

Yi-Fu Tuan

Por que a Lapa? – Recorrente questão levantada e lembrada em algumas das sessões da disciplina "Espaço e Cultura" oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da UERJ passa a ser admitida e desenvolvida aqui com dedicação especial. A bem-vinda e intrigante indagação casa perfeitamente com as ambições mais recentes desse trabalho de pesquisa, conforme se justificou inicialmente. Com efeito, a pergunta passa a se apresentar como uma bússola, um norte cujo caminho a ser trilhado estimula a reflexão a partir de um olhar mais atento e mais acurado sobre a relação entre a obra e seu "espaço" tomado na cidade de modo a configurar e a justificar um novo "lugar" de vertigem na Lapa. Aparentemente simples, entretanto ao mesmo tempo necessário, o questionamento aponta para uma preocupação que de modo algum deve ser ignorada: as motivações que resultaram na localização conhecida do evento na cena urbana.

Figura 31 – Duas visões da Lapa: a Leandro Joaquim e a Selarón.

Fonte: Imagem do acervo do Museu Histórico Nacional e fotografia feita especialmente para a pesquisa. Fonte própria, 2010.

[101] TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIEFEL Editorial, 1983.

Encara-se aqui, portanto, este interesse como de fundamental importância para o progresso da investigação sobre esta intervenção pública na cidade. Assim sendo, toma-se tal "curiosidade" como instigante ponto de partida, como uma orientação, apostando-se na expectativa de se revelar como elemento motivador e desencadeador de possíveis desdobramentos acerca da localidade eleita ou do espaço reservado pelo artista para a realização de sua obra *"magistral"* [102].

Reformulando o questionamento, poderíamos reapresentá-lo da seguinte forma: quais seriam as razões plausíveis para a forte identificação desse artista com o bairro histórico e boêmio da cidade do Rio de Janeiro? Por que fez questão de enraizar-se nesta localidade e nela promover uma intervenção de azulejos sobre uma escada de extensão de 130 metros, de modo a modificar a cena pública nesta parte da cidade? A aproximação com a *Geografia Cultural* decorre também da busca em satisfazer esta "curiosidade", além de promover uma investigação de caráter interdisciplinar sobre o lugar escolhido da "Grande Loucura". Neste sentido, irá se buscar trabalhar com os conceitos desta disciplina, tais como o de *paisagem*, *lugar* e de *espaço* na cena pública da Lapa.

Figura 32 – Elíptico de Leandro Joaquim - Lagoa do Boqueirão (circa de 1785).

Fonte: Imagem do acervo do Museu Histórico Nacional.

A Lapa possui uma longa história em nossa cidade, que vem sendo escrita e construída desde a aparição das primeiras formas de ocupação de origem portuguesa, remontando o período colonial e as paisagens de Leandro Joaquim, testemunhando a gênese, a formação e a afirmação dessa importante área como *"lugar"*. A nova configuração desse espaço acontece na medida em que tal região passou a receber, a interagir e a incorporar os mananciais simbólicos advindos da cultura transmigrada de Portugal, acumulando novas singularidades

[102] Termo recorrente utilizado por Jorge Selarón ao se referir à "Grande Loucura".

em sua geografia, até então, essencialmente nativa. Um dos famosos quadros elípticos do artista colonial Leandro Joaquim nos ajuda a compreender esse momento "inicial", já com o registro das marcas da civilização européia deixadas em nossa cidade: em um lado da pintura, a herança religiosa cristã, noticiada pelo Convento de Santa Teresa e pela Igreja de Nossa Senhora do Desterro; do outro lado, o forte empreendimento civil, representado pelo monumental e imponente aqueduto de duas arcadas, hoje popularmente conhecido como os Arcos da Lapa. Ora, conforme chama atenção o geógrafo Yi-Fu Tuan, os lugares também aparecem ou se constituem enquanto tais, quando passam a prender e captar nossa atenção e quando se tornam "(...) *centros aos quais passamos a atribuir valor"* [103], de modo que a pintura de Leandro Joaquim, a julgar pela iconografia selecionada, apenas reforça e justifica o atributo de *"lugar"* conferido a este espaço que passa a ganhar foco e distinção geográfica ainda no século dezoito. A Lapa, com o surgimento do Passeio Público, inaugurado em 1783, valorizou ainda mais essa condição de *"lugar"*, organizando ainda mais a emergente geografia citadina desse espaço que, neste momento, começa a se desenhar e a se configurar de forma visível e mais definida. Com efeito, tais marcos e fatos artísticos brevemente descritos se somam como elementos constitutivos da identidade do bairro, por sua vez também simbolizado e associado a estes monumentos.

Resistindo ao tempo, até hoje esses antigos empreendimentos da Lapa e arredores ainda podem ser vistos e admirados, entretanto, apresentado novas relações com a dinâmica de vertigem promovida na cena pública local ao longo do século dezenove e, logo em seguida, durante o início da República, momento em que a Lapa já dispunha do formidável empreendimento dos bondes, conforme ressalta João Batista F. de Mello:

> Os Arcos da Lapa surgiram, como o Aqueduto da Carioca, justamente na metade do século XVIII. Construído em dupla arcada, o referido duto desviava água do Rio Carioca para os chafarizes do Largo de Santo Antônio, situado em pleno centro da cidade (...). Em 1896, cessada a sua serventia anterior, os Arcos passaram a ser via para os bondes, conectando a parte baixa do core da cidade ao Bairro de Santa Teresa. [104]

A Lapa também assistiu ao longo do século vinte uma crescente efervescência de sua vida noturna e da afirmação de seu indiscutível lado profano, de modo a ser lembrada como *"o lugar da perdição"*. Reforçando esta dimensão, a historiadora Isabel Lustosa chega a informar que *"Na Lapa todos os vícios eram permitidos: o jogo, a droga, a trapaça, a*

---

[103] TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência.* São Paulo: DIEFEL Editorial, 1983.

[104] MELLO, João Batista Ferreira de. *O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares.* In.: CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

prostituição, a sodomia (...)" [105]. Aos poucos, a Lapa passa a ser um *"lugar"* povoado de *lugares*.

Recentemente o bairro histórico e boêmio também mudou. Em sua metamorfose, "deixou" de ser a região da malandragem, dos vícios e das extensas e amplas zonas de prostituição, para, aos poucos, conhecer lento arrefecimento de sua vida profana, regada a desvarios, conforme atestam os versos de Mario Lago – *Quem quiser cante sua Lapa/ que eu cá, vou chorar a minha/ Lapa, cachaça e zurrapa/ Muy decadente rainha*.[106] Depois, reerguendo-se, passou a adquirir próspera vocação turística, inclusive com a venda da imagem dos valores conquistados pelo bairro cuja imagem associava-se a Madame Satã:

> No transcurso do tempo, os Arcos não apenas mudaram de função como assistiram à metamorfose do conteúdo social e à toporreabilitação do belo casario da Lapa (porção espacial do entorno da área central), que hodiernamente exibe vigor e glamour, em meio ao alarido de sua malandragem que não existe mais, mas que é utilizada como pretexto para venda. [107]

Cresceram as casas noturnas e de espetáculos, bares e restaurantes. Também assistimos nos últimos vinte anos ao que ficou conhecido como a progressiva revitalização da Lapa, passando a dispor de equipamentos como a Fundição Progresso e o Circo Voador, identificados com os valores de uma população juvenil, especializando-se na oferta de programações e eventos voltados para esse público. Durante as duas últimas décadas, também assistimos na Lapa, às crescentes e ainda atuantes manifestações de rodas de samba, choro e MPB em estabelecimentos como o *Bar Semente*, onde despontaram os talentos de Teresa Cristina e do grupo Casuarina. Caindo no gosto do público e dos turistas também o *Café Cultural Sacrilégio*, o *Rio Scenarium*, o *Carioca da Gema*, entre outros lugares, que recuperaram o prestígio boêmio do bairro e, por consequencia, reergueram seu lado profano.

Entretanto, não foram "apenas" estas mudanças que o antigo berço da boêmia carioca sofreu. *"A Lapa hoje é mais conhecida por causa disso aqui"* – afirmou um taxista da região se referindo à "Escadaria Selarón". Assim, o que se deseja sublinhar é que neste bairro de tantas vertigens, agora temos um novo atravessamento pós-abissal. Essa intervenção urbana comemorou em 2010 vinte anos de existência, destronando, de certa forma, outras vertigens. Seu autor teve o mérito de ter transformado um acesso destituído de maiores apelos, em um *"lugar"*, um novo lugar na Lapa. Selarón também explica que a escolha da Lapa, deve-se ao fato de que tal bairro está localizado no centro da cidade e que, portanto, estaria próximo dos

---

[105] LUSTOSA, Isabel (org.) Lapa do desterro e do desvario – uma antologia. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2001.
[106] LUSTOSA, Isabel (org.) Lapa do desterro e do desvario – uma antologia. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2001.
[107] MELLO, João Batista Ferreira de. *O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares*. In.: CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

turistas, com a vantagem de que, em pouco tempo, pode-se deslocar da Glória à Uruguaiana, de Santa Teresa à Praça XV, sem ter que enfrentar engarrafamentos ou mesmo o metrô.

> Em todas as cidades que vivi, sempre vivi no centro: Paris, etc. Pois o centro é a parte da cidade é onde estão a grande maioria dos restaurantes, dos turistas ... do dinheiro. E a Lapa está no centro da cidade. [108]
>
> Jorge Selarón

Yi-Fu-Tuan ao diferenciar "espaço" de "lugar", explica que pode-se falar em lugares dentro de lugares, pois o conceito não se prende a uma ordem de grandeza definida, *"existe em escalas diferentes"*. É o caso da Lapa que deve ser considerada um lugar no Rio de Janeiro, mas que aprendeu a colecionar lugares, repletos de conteúdos e de vertigens, de história, de significados, de distinções e predicações.

Ora, a Escadaria revestida de inúmeros azulejos se tornou um *lugar* vivo na cena pública da Lapa, considerada atualmente como uma localidade de forte interesse na cidade. Selarón projetou este lugar para o mundo. *"As pessoas escutam falar desse lugar lá fora e quando chegam para conhecer o Rio de Janeiro, querem vir para cá(...)"*- como observa um guia da cidade que diariamente leva dezenas de turistas para conhecer a "Grande Loucura". Curiosamente, tal *lugar* tem atraído uma atenção maior dos turistas do que propriamente a dos cariocas, embora tal procura também esteja em ascensão. De todo modo, a Escadaria Selarón se impõe hoje como um *lugar*, que as pessoas tomam como destino, parando para admirar e para fotografar. O imenso trabalho toma o que antes era um simples acesso constituído por residências e degraus, convertendo-se em uma significativa vertigem na cidade.

"Lugar é uma pausa no movimento." Em outras palavras, como nos esclarece Yi-Fu-Tuan, o ato de parar significa ser impactado de alguma forma por onde se passa, retendo a atenção. Ora, se a localidade detém o poder de lhe fazer parar já basta para ser chamada de lugar. *"A pausa permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor."*

A Escadaria Selarón hoje é um lugar de encontro de pessoas locais e pessoas de várias partes do mundo. Invariavelmente pessoas de outros Estados do Brasil também podem ser vistas neste lugar. Desse modo, podemos falar desse lugar como uma espécie de epicentro da nova Lapa, pelo menos ao longo do dia, entre nove e dezoito horas. A cada dia a Escadaria consolida sua imagem de *lugar*, passa a ser mais visitada, falada, fotografada. Sua fama de lugar é crescente e, segundo profetiza o artista, ainda não conheceu seus melhores dias que ainda estão por vir. *"A Escada está cada vez bonita e mais famosa (...) e a tendência é ela se tornar cada vez mais famosa!!!"*.

---

[108] Transcrição da fala do artista, extraída de trecho de entrevista concedida à pesquisa.

É verdade que a escada sempre teve papel relevante para os moradores locais. Mas esse lugar, até a chegada de Selarón, não era nem um *lugar* na cidade e nem tão pouco um lugar no mundo. Um lugar deve ser um ponto de chegada, um destino. É mais comum hoje se escutar conversas em que a Escadaria Selarón seja tomada como ponto de referência ou de destino. *"Vamos nos encontrar na escadaria Selarón."* Ou *"Vamos primeiro na Escadaria Selarón, depois no Pão de Açúcar."* A escadaria mudou a ordem de referência se fazendo como lugar. Hoje esse lugar, que pertencia "somente" ao cotidiano dos moradores integra também o cotidiano dos turistas, dos visitantes. Pertence ao mundo. A escadaria, lugar antes boicotado ou invisível na cidade, aos poucos, com a presença da intervenção de azulejos, a despeito de sua geografia "oculta", vai abrindo à cidade vaidosa.

A conquista desse canto da cidade foi longa. Na verdade, a Escadaria Selarón foi conhecendo fama progressiva, onde em seus primeiros dez anos não houve tanta repercussão, talvez mais estranhamento. Não obstante, a pouca repercussão que teve no início ajudou a consolidar a sua posição atual. Hoje a escadaria vive também entorno do mito da pródiga história de sacrifício vivenciada pelo artista.

> Em quase todas as culturas, sobre as quais há informação disponível, o lado direito é considerado como muito superior ao esquerdo. (...) No fundo, a direita é percebida como significando poder sagrado, o principio de toda a atividade efetiva, é a fonte de tudo que é bom e legítimo. (...) a direita representa o que está no alto, o mundo superior, o céu; enquanto a esquerda está relacionada com o baixo mundo e com a Terra.[109]

A Escadaria Selarón também desmonta, rompe e fragiliza o lado sagrado da Lapa, estabelecido antes pela presença da Igreja da Lapa do Desterro e pelo Convento das Carmelitas em Santa Teresa. Nesse caso, a Escadaria Selarón se afirma como um *lugar* que acelera o processo de secularização da cidade, pois passa a oferecer-se na forma de um contrapeso ao poder religioso de outrora, pulverizando sua área antiga de domínio. Assim, geograficamente a Escadaria Selarón se coloca entre dois santuários, mas não os promove como templos. Ao contrário, derruba a lógica ou o monopólio do sagrado nesse canto da cidade, tal qual uma serpente no Éden, substituindo, inclusive o nome de "Escadaria do Convento" pelo nome do próprio artista. No mínimo cria-se um hiato, um grande hiato profano, marcado pela presença de Selarón e das mulheres grávidas, figuras recorrentes em sua iconografia pictórica. Com efeito, Selarón escolhe o lado sagrado da cidade, mas não o potencializa pela mesma lógica religiosa, emprestando ao local outros significados. Hoje a

[109] TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIEFEL Editorial, 1983.

leitura que se pode fazer é de um espaço simbólico de tensão, mas que talvez assista à vitória simbólica de uma vertigem que profana o espaço em que se inscreve. Hoje o lado sagrado da Lapa está em situação de xeque, para alguns até de xeque-mate. O lugar sagrado da Lapa foi conquistado pelo lado profano. A arte de Selarón, embora faça uso de materiais encontrados nos dois templos religiosos, não objetiva cultuar os santos da Igreja e nem seus valores. A arte de Selarón se manifesta de forma particular, onde inclui sua *gratidão* pelo Brasil. Sua obra é de natureza pessoal, de natureza ou de identificação cívica, mas não religiosa.

Selarón cria um lugar egocêntrico na Lapa, onde seu discurso estético-pessoal prevalece de forma plástica monumental, estabelecendo conflito perante o lado religioso da Lapa, historicamente associado à grandeza dos marcos religiosos existentes. Seu trabalho azulejar também os ofusca com seu brilho, não apenas pelos materiais empregados, mas também pelo sucesso atingido enquanto *"lugar"*.

Figura 33 – A "Grande Loucura" como acesso ligando espaços históricos da cidade.

Fonte: O autor.

Em termos simbólicos, seria como se o lado ou a faixa geográfica religiosa da Lapa fosse tomada, feita de refém pelo trabalho realizado pelo artista. Desse modo, a evocação totalmente religiosa dessa faixa do bairro se enfraquece, cedendo lugar a uma experiência estética profana na qual Selarón se torna a figura devotada, curiosamente, se servindo do mesmo material encontrado nas obras e nos ambientes religiosos erguidos no Brasil durante o período colonial. Assim, o lado religioso não pode mais ser lido de forma reinante e a escada como um súdito desse poder. Hoje, a escadaria divide o reinado dessa faixa de lugar com o poder que já foi dominante da cidade. O lado religioso da cidade se tornou refém da "Grande Loucura". A pessoa para cumprir o trajeto entre a Lapa do Desterro até o Convento deverá passar pela serpente, conhecer a serpente, signo que a escadaria também evoca pela sua grande extensão. De uma forma irônica e irreverente se coloca figurado de joelhos num corpo de mulher grávida diante de sua obra em um dos murais laterais de azulejos.

Figura 34 – A “Grande Loucura” como lugar visitado na cidade. Novo paradigma.

Fonte: O autor.

Evidentemente que a Escadaria Selarón não é a única escada famosa e representativa da cidade e nem do país, poderíamos citar, por exemplo, Escadaria da Penha que, com os seus 382 degraus, supera em extensão o lugar da “Grande Loucura”. Não obstante, a Escadaria da Penha, ainda está associada ao templo e ao lugar sagrado que lhe empresta significado até hoje. Trata-se de um imenso santuário, onde tradicionalmente muitos fiéis sobem de joelhos para pagar promessas ou alcançar graças e proteção. A Escadaria Selarón, ao contrário, apesar de nos conduzir a um espaço sagrado – o Convento de Santa Teresa –, não fortalece esse elo. Ao contrário, rompe e se divorcia dessa condição. O próprio nome “Escadaria do Convento” escrito com azulejos e admitido por Selarón nos primeiros anos de sua intervenção, fora substituído, sendo rebatizada com o seu nome de artista, conforme nos chama atenção o jornalista Dhell Aquino, dando voz em sua reportagem ao próprio Selarón.

> A ideia de mudar o nome para Selarón foi sugestão de um turista francês, que achava que eu, por ser o criador, deveria ter o meu nome. No começo fiquei preocupado, achava que os moradores não aprovariam, mas não teve problema nenhum, ninguém falou nada. [110]

Assim, perde-se senão definitivamente o parentesco com o convento, ao menos se cria uma [des]vinculação do espaço sagrado. Selarón poderia ter ignorado a sugestão, mas a levou adiante, ressignificando de vez o *lugar* que o acolheu.

Ademais, a Escadaria Selarón, não possui um caráter coadjuvante em meio a sua geografia local, pois revela-se, como se viu, exibindo seu estatuto de *lugar*. Não pode ser encarada, portanto, a dita intervenção de azulejos como um simples acesso ou ainda como parte de um monumento dentro de um sítio histórico. Não cabe ser entendida da mesma forma como admitimos as ladeiras e escadarias que compõem vários santuários. A Escadaria Selarón

[110] AQUINO, Dhell. *“Pintor Chileno tem dendê no sangue”*, matéria publicada em 14 de outubro de 2009.

é um *lugar* que se apresenta como um acontecimento artístico independente, de modo não ser do agrado do artista dividir ou compartilhar seu grau de atenção com outros cartões postais da cidade. Assegura, de todo modo, entre as inúmeras vertigens de aclives, paisagens e morros, o seu lugar de importância no cenário de experiências sensoriais únicas dentro do Rio de Janeiro.

A escadaria demonstra o desejo de se colocar como um destaque e jamais se omitir neste sentido, não querendo jamais estar à sombra ou em posição subalterna à algum monumento vizinho. Inclusive, atualmente ela rivaliza, enquanto novo monumento da Lapa e do Rio, com os monumentos antigos que dela se avinham e mesmo com outros importantes pontos turísticos da cidade. Portanto não pode ser tomada como uma obra equivalente às rampas que nos conduzem a Igreja da Glória, pois essas, projetadas por Lucio Costa, apresentam a prerrogativa e a justificativa de valorizar a Igreja da Glória, no caso, tudo o que fora pensado neste projeto conspira para o logro de sua melhor visibilidade e da preservação de sua memória.

> Com os platôs gramados, bancos – bem espaçados, como sugeria o projeto – e a escolha da vegetação apropriada, a capela, além de recuperar toda a sua integridade e limpidez original, ganhou um acesso condigno.

Figura 35 – Escadaria da Penha, Escadaria Selarón e Rampas da Glória: dos três famosos acessos, a Escadaria Selarón é o único que se destaca enquanto *lugar* descolado de seus monumentos-destinos. A escadaria tem vida própria.

Fonte – Montagem comparativa entre o acervo da pesquisa e dos acessos à internet.

A Escadaria Selarón, ao contrário, não se interessa por proteger a memória do acesso histórico onde se localiza, justamente por se apresentar desde o início como intervenção desviante, insólita, que desmonta e desfaz a própria história e o imaginário do *lugar*. Para uma

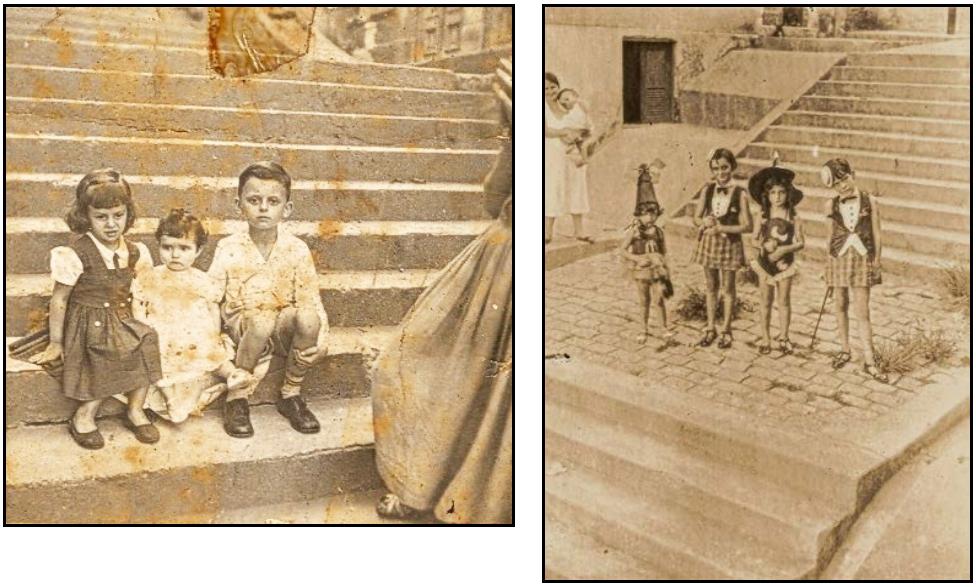
antiga moradora, inclusive, Sra. Rosa H. de Mendonça, muito se perdeu do que vivera quando criança. Tomada por sua família tal lugar como "Escadinha", em entrevista declarou:

> A minha família, por a parte de mãe morou na Rua Manoel Carneiro desde os anos 1920. Era um lugar muito central. A gente chamava de 'Escadinha'. O preço não era tão caro, porque era uma escadaria. Era um reduto de muitas famílias. Ali tinhas muitos estrangeiros. Minha casa era no número 31. Ficou sendo um porto seguro da família. Isso que Selarón fala que a Lapa de estar decadente... eu não peguei, minha lembrança é anterior (...) Eu tenho uma outra lembrança... uma lembrança boa... minha lembrança era de família! Eu nasci na escadaria e morei lá até os quatro anos. Mais tarde, eu ainda continuei freqüentando a 'escadinha'... Minha grande lembrança era visitar meus tios e minha prima, passar um período de férias, de brincar na rua de pé descalço, de descer de escorrega de papelão os lances da escadaria, tomávamos banho de mangueira, etc. Depois que a casa foi vendida, eu retornei lá. Sei ele [Selarón] botou umas banheiras e nem achava muito bonitas não, botou umas plantas (...). Depois ele foi colocando azulejos e ficou melhor...embora acho também que hoje tem um excesso...mas considero Selarón muito criativo...dando pertinência aos versos 'se essa rua fosse minha'... mas acho que ele fechou muito as laterais, ... acho que ele já estrapolou... [111]

No final do depoimento, a antiga moradora também questiona o tombamento, atualmente concedido ao lugar, argumentando que poderia ser mais amplo:

> (...) Não sei que tombamento é esse que não ajudam as pessoas a preservar as casas... por que não se conta a história da rua, acho que o tombamento ficou muito visual... só dos azulejos... quem foram as pessoas que moram ali? [112]

Figura 36 – Imagens da antiga moradora Rosa H. de Mendonça na companhia de seus familiares na "Escadinha": "*Minha memória é anterior...*"



Fonte – Imagens gentilmente cedidas para esta pesquisa da antiga moradora Rosa H. de Mendonça.

[111] Depoimento de Rosa H. de Mendonça, antiga moradora da Rua Manuel Carneiro, sobre a escadaria.
[112] Idem.

A Escadaria Selarón, portanto, colabora para o sepultamento de muitas memórias, inclusive, por ser mutante, da sua própria: muitos jardins já foram desfeitos, sendo fechados com azulejos ou até mesmo destruídos, dando-se vez a novas ambientações.

Difere também do que podemos encontrar no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, cujas atraentes e significativas rampas ondulantes, integram-se como parte da obra do museu projetado por Niemeyer. Sim, pois nesse caso, o acesso e o destino emprestam significado um ao outro. No caso da Escadaria Selarón, o significado remete a ela mesma ou somente àquilo que lhe diz respeito, isto é, a suas porosidades e aos seus transbordamentos, enfim àquilo que lhe é próprio e a torna distinta enquanto obra de arte e acontecimento único na cidade. A Escadaria Selarón parece ser hoje mais um *lugar* do que propriamente um acesso, dona de outros patamares, experiências e vertigens...

2.3.2 A Escadaria Selarón e nova paisagem vertiginosa da Lapa

> (...) a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos.
>
> *Augustin Berque*

Conforme podemos encontrar destacado em diversas análises de geógrafos e pesquisadores, são várias as acepções sobre o termo *paisagem*, de modo que tal conceito, o mais antigo da *Geografia Cultural* (COSGROVE), aparece compreendido como "impreciso" e "polissêmico". A pesquisadora e geográfa Edvânia Torres Aguiar Gomes chegou a elencar nove significados diferenciados para o enunciado[113], alguns, inclusive, possíveis de serem compartilhados entre as frentes de estudo consignadas à arte e à geografia. Anne Cauquelin, autora da obra *A invenção da paisagem*, também reconhece que a abordagem pode assumir várias conotações, mas não deixa de tratar tal tema evocando a tradição da arte clássica ocidental, quando o toma como *"o conjunto de valores ordenados em uma visão"* (CAUQUELIN, 2007), cujo nó principal de sua gênese residiria na descoberta e no emprego recorrente da *perspectiva* pelos artistas da Renascença. Curiosamente, muitos textos constitutivos da *geografia cultural* também apresentam consideração semelhante, denotando

[113] 1) Representações na arte por meio de um quadro de uma parcela da Terra; 2) Impressão dos sentidos sobre o meio ambiente da Terra; 3) Formas externas de surgimento de fenômenos de uma parcela da superfície da Terra; 4) Condição, propriedade natural de uma região; 5) Marcas culturais de uma região; 6) Características genéricas de uma parcela da Terra; Espaço delimitado; 7) Corporação político-legal ou organização; 8) Área ou expansão de uma determinada categoria do objeto que constitui seqüências topológicas. (GOMES, Edvânia Torres Aguiar. *Natureza e Cultura.* In: *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj: 2001, p. 62)

uma aproximação que já vem ocorrendo entre as duas disciplinas. Ora, o conceito de *paisagem* se torna emblemático e indispensável na análise da obra de Selarón, pois envolve tanto as acepções comuns à arte, como as que podemos encontrar nos estudos direcionados à geografia: o *"maior artista del mundo"* se apropria da Lapa de forma pictórica, mas também interfere na ambiência do bairro de modo físico, sobre a paisagem como realidade objetiva, modificando a geografia urbana que atua sobre este sítio histórico da cidade, com a presença de sua extensa intervenção de azulejos.

Embora o interesse da paisagem na geografia esteja para além da pintura, participando de um campo de estudos científico diferenciado e mais amplo, servindo a um diagnóstico e a um inventário que deseja agregar informações, de modo a possibilitar a leitura mais correta a respeito de uma determinada área que se deseja conhecer, não se descarta sua contribuição. Não à toa, Paul Claval afirma que o bom geógrafo é aquele que combina olhares e multiplica seus pontos de visão. Com efeito, a *paisagem* da nova *geografia humanística*, a incluir uma abordagem mais plural de mapas de significados, não rejeita mais a paisagem como "*representação figurada"*, atualmente matriz de frentes de estudo conciliatórias, abrigando interfaces conjugadas entre natureza e cultura. Nesse esforço, portanto, passou a acolher o *ponto de vista* de quem enquadra a paisagem: o artista. Assim, interessa adotar postura dialógica buscando compreender de modo interdisciplinar o fenômeno da Escadaria Selarón no bairro da Lapa, envolvendo tanto a obra pictórica de Selarón, pelo ponto de vista do artista, como sua *paisagem* propriamente dita, criada no arruamento de subida até o Convento de Santa Teresa.

Assim, apesar da abordagem da *paisagem* em geografia muitas vezes parecer destoar da *paisagem* vista em arte, por tradicionalmente se apresentar a primeira de modo mais abrangente que a segunda, necessitando de múltiplas visões, a partir de uma exigência maior na coleta de dados a constituir uma análise mais completa sobre uma determinada área a ser descoberta ou pesquisada, revela-se, há algumas décadas, enriquecida por agregar novas perspectivas epistemológicas que tangenciam e que interagem com os fundamentos e com as teorias da arte. A *paisagem* pintada ou mesmo fotografada, que pressupõe um recorte, através de *"uma fixação de um panorama"* (GANDY, 2004) [114] ou de uma seleção ordenada do que se vê, embora esteja associada mais à história e à crítica de arte, já passa a aparecer e ser valorizada como elemento de estudo complicador ou como rico instrumento metodológico no avanço da *geografia cultural*. O modo de ver e de sentir o espaço (paisagem-matriz), segundo

[114] GANDY, Mathew. *Paisagem, estética e iedeologia.* In: CORREA, Robeto Lobato e ROSENDHAAL, Zeny. (orgs.) Paisagens, textos e identidades. Rio de Janeiro: Eduerj: 2004, pp. 75-91.

Augustin Berque, seria de fundamental importância na análise da paisagem que, de modo dialético, envolvendo a relação sujeito e objeto, pode-se aferir amplos saberes a respeito do espaço de interesse. Neste movimento, passa a considerar leituras imagéticas subjetivas, como convém no caso da análise da obra de Selarón.

É importante ressaltar que a obra de Selarón atua tanto na esfera da *paisagem-marca* quanto na esfera da *paisagem matriz*. A impressão que o artista teve da Lapa, o suficiente para lhe cativar e a tomar como força de inspiração, o fez realizar inúmeras pinturas de paisagem retratando diversas perspectivas do bairro de fama boêmia no Rio de Janeiro. No jogo entre as duas instâncias, influenciou, a delimitação de um espaço que, considera ser também o centro da cidade, através da própria iconografia de sua obra pictórica que, por sua vez, apresenta a Lapa e as ladeiras de Santa Teresa em maior número. Os lotes da pintura de Selarón foram distribuídos estrategicamente por diversos bares da região que até hoje mantém exposições permanentes dessas paisagens seus ambientes, de modo a cercar e a delimitar geograficamente um espaço que também acaba determinando trilhas e [des]caminhos que [des]pistam de sua obra, mas que ao mesmo tempo, perfazem percursos possíveis para se chegar até a visualização de uma nova paisagem na cena aberta da Lapa contemporânea: a da Escadaria Selarón.

Assim, seguindo a tradição dos artistas do Renascimento que perspectivaram as paisagens em suas pinturas para depois influenciar a paisagem da cidade ideal, Selarón inicia seu trabalho de interferência da paisagem da Lapa pelas pinturas e em um segundo momento realiza o seu sonho de interferir na paisagem urbana da cidade. Cria com isso, espécie de cartografia, um mapa repleto de pistas em direção ao seu tesouro de azulejos, mas que também pode ser conhecido inversamente, conforme se deseja peregrinar pela cidade. Nesse processo estabelece diálogo entre as *paisagens vaidosas* do Rio de Janeiro (KNAUSS, 1999), as perspectivas da Lapa e de Santa Teresa, incluindo também em seu projeto a informalidade das paisagens das favelas.

> Os pintores do Renascimento fazem nascer em seus quadros, e segundo regras de perspectivas que eles acabam de descobrir, praças regulares, avenidas que fogem de maneira regular até a linha do horizonte. Uma geração ou duas mais tarde, os príncipes se esforçam por desenvolver novos bairros ou criar cidades conforme esses sonhos já materializados sobre a tela. [115]
>
> PAUL CLAVAL

[115] CLAVAL, Paul. *A paisagem dos geógrafos*. In.: CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidades*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

Ao chegarmos ao “Bar Brasil”, por exemplo, estabelecimento de grande tradição da Lapa (aberto desde 1907), podemos encontrar na decoração de suas paredes internas, expostas como em uma galeria, as paisagens de Selarón. Formam espécie de corredor cujo fim da perspectiva oferecida pelo bar, destaca-se uma pintura também de sua autoria, com maior dimensão entre as demais, diante da qual podemos visualizar a Rua Manoel Carneiro, com seus jardins à frente da grande escadaria, proporcionando um verdadeiro encontro da Lapa com a Lapa, de sua obra pictórica com sua obra monumental feita de azulejos.

Figura 37 – Selarón marca presença em um dos bares mais tradicionais do Rio com suas inconfundíveis pinturas.

Fonte: O autor, 2010. Acervo da pesquisa.

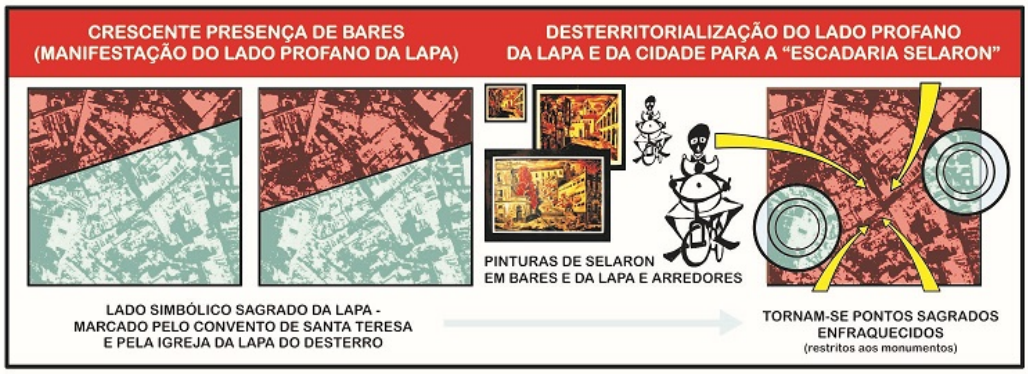
Tais encontros também podem ocorrer em outros bares da cidade em Santa Teresa e na Cinelândia, ou aproximando-se ainda mais, no tradicional “Flor de Coimbra”, já na Rua Teotônio Regatas, a poucos metros da “Grande Loucura”, praticamente em frente à escadaria. *“Há três anos, ele mantém exposições permanentes (renovadas a cada semana) em 18 restaurantes do Rio.”* (O GLOBO, 16 de janeiro de 1990)

Figura 37 – Maior quadro de Selarón no Bar Brasil, justamente o que revela a escadaria.

Fonte: O autor, 2010. Acervo da pesquisa.

Talvez a apropriação da Lapa feita inicialmente pela pintura de *paisagem* reafirme a posição dos *geógrafos culturais* a respeito de uma ocupação sonhada, sentida, intuída ou até mesmo premeditada. Seriam portanto, as pinturas de Selarón um pré-anuncio ou uma preparação do que se passou a fazer em seguida na Escadaria. Não se trata de um planejamento, mas um sintoma da ordem de um interesse ainda não totalmente definido ou completamente sabido que, aos poucos, iria se justificando. Segundo Paul Claval estaria na ordem dos "apetites" que mais tarde se convertem em empreendimentos maiores e mais ambiciosos. Entre outros exemplos, o geógrafo cita o sonho realizado de Walt Disney, que após criar sua mitologia de personagens, os inscreve em paisagem de Los Angeles de modo real. Selarón de modo semelhante leva seu *micromundo* e sua mitologia, com a onipresença da mulher grávida negra, para a histórica escadaria do convento, esvaziando sua dimensão eminentemente sagrada.

Figura 39 – Escadaria Selarón influenciando o lado profano da Lapa.



Fonte: O autor, 2010. Acervo da pesquisa. Imagem criada pelo autor.

Como já dito, hoje o trabalho de Selarón pode ser visto tanto como *marca* como *matriz*, renovando ou impregnando as impressões que cada novo visitante passa a ter da Lapa. A experiência de conhecer a Lapa atualmente também inclui necessariamente as intervenções deixadas por Selarón na cidade, a marcar seu discurso na cena pública de dois modos, onde paisagens pintadas preparam ou descrevem caminho até a escadaria e num segundo momento, de maneira a marcar indelevelmente o lugar de destino, selando um vínculo entre o artista e o bairro, hoje difícil de ser apagado.

Segundo os estudos empreendidos e dedicados à *paisagem*, no âmbito da geografia cultural, observa-se que o conceito pode ser trabalhado de diversas formas. Assim é ressaltado por Zeny Rosendahl, fazendo coro com outros geógrafos culturais, que lembra que *"a paisagem é portadora de significados"* e guarda sempre *"uma dimensão simbólica."*. Assim sendo, o conceito pode ser mensurado e entendido como *paisagem vitrine*, *paisagem alternativa*, *paisagem residual*, entre outras variações. Ora, a Lapa tem resíduos de nossa história, com os sobrados característicos do século XIX, marcada também por monumentos e modos de ocupação que remontam ao século XVIII. Curiosamente a escada foi feita com matéria-prima que são resíduos da nossa história, os azulejos. Desse modo, a escada ajuda a constituir uma paisagem alternativa dentro de um cenário histórico e residual, mas ao mesmo tempo se faz emergente e contemporânea. A escadaria modifica uma paisagem residual que, agora se tornou híbrida, isto é, ao mesmo tempo emergente e residual. A paisagem foi subvertida.

Além disso, vale ressaltar que Selarón se apropriou desse espaço de modo a devolvê-lo à sociedade na forma de *gratidão* (KNAUSS, 1999). Neste caso podemos falar de uma "*paisagem de gratidão"*.

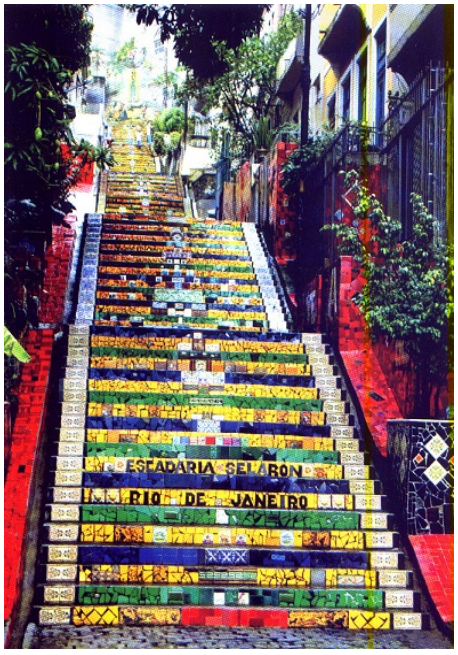
Figura 40 – As mulheres grávidas de Selarón, em profusão na escadaria e em sua obra. Muitas vezes em posturas circenses.

Fonte: O autor, 2010. Acervo da pesquisa. Imagem criada pelo autor

2.3.3 - Brasil eu te amo: a lógica da *gratidão* na Escadaria Selarón

Segundo Paulo Knauss, três enunciados podem servir para melhor compreensão do acervo urbano de nossa cidade – *a gratidão*, a *vaidade* e a *exclusão*. Embora seu estudo tenha se dirigido mais a esculturas e monumentos públicos de cunho histórico, é possível a apropriação dessas categorias justamente para se ampliar a discussão sobre a imaginária urbana presente na cena pública do Rio de Janeiro.

Figura 41. O Anúncio da Escadaria Selarón, sempre provocando, pela sua exterioridade, sua descoberta.



Fonte: Imagem de um dos cartões comercializados pelo artista Jorge Selarón.

Em um certo sentido, a Escadaria Selarón não está totalmente integrada à lógica *cidade vaidosa*, justamente porque geograficamente se oculta. À sua frente não existe *espaciosidade* suficiente para permitir ou garantir que seja contemplada de modo panorâmico. Portanto não se pode se encaixar na ótica das paisagens vaidosas da cidade.

> No caso do Rio de Janeiro, destacam-se na imaginária urbana as soluções que conduzem à perspectiva monumental da paisagem da cidade. Imagens da vaidade, como ficou definido. São imagens que impõe a admiração pela grandiosa geografia urbana. A identificação com a cidade ocorre a partir do ponto de vista distanciado ou

> exterior ao espaço urbano propriamente dito. A cidade torna-se paisagem, confundindo-se com derredor natural – montanhas, hidrografia, etc. [116]

Ora, a dita intervenção não aparece com facilidade aos olhos dos cariocas justamente por estar em local retraído, resguardada e, provavelmente por este motivo, muitos ainda a desconhecem. Não obstante, também pertence ao corpo da mesma cidade. Nesse sentido, seria mais correto falar de uma *vaidade* oculta, intimista, com menor poder de penetração na cena pública. Assim, apesar de tratar-se de uma obra vaidosa, cercada de cuidados e zelos, não se exibe facilmente. As outras obras e monumentos que dão o título de *cidade vaidosa* ao Rio de Janeiro, como o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar, pertencem a uma ordem paisagística de caráter aberto e exibicionista, que vendem e anunciam com generosidade a beleza da cidade.

De modo diferente, a Escadaria Selarón, não pode ser vista e nem contemplada à distância. Pode, inclusive, um passante, andando pelo Largo da Lapa, ignorar completamente sua existência. É necessário atravessar toda a extensão da Rua Teotônio Regadas ou chegar pela Rua Joaquim Silva para poder conhecê-la e admirá-la. Assim sendo, o enunciado da *vaidade explicita* não pode ser a ela conferido. Mas isso não representa um demérito, mas sim uma característica. Sua fruição plena exige proximidade, por isso não pertence à vista panorâmica da cidade. Para ser apreciada é necessário que cada indivíduo se dirija ao seu encontro. A obra não pode ser vista se não for visitada. É preciso estar lá, atendendo a exigência da presença de cada um. É preciso procurá-la até encontrá-la. A Escadaria Selarón não está franqueada abertamente ao nosso olhar, mas é justamente dessa forma que pode se manifestar como uma surpresa. Na verdade, a intervenção, ao se esconder do visitante em potencial, apenas aguarda ser descoberta. Assim, estabelece um jogo com a cidade. Trata-se de uma obra brincante, onde sua ludicidade também é proporcional à sua escala monumental. Seu fator-surpresa apenas resiste pelo fato de se apresentar de modo não explícito.

Esse "esconde-esconde" desmonta simbolicamente de certo modo as características das obras públicas que devem e podem ser vistas à distância, com conforto e sem muito esforço, pois se encontram disponíveis na cena pública de modo mais visível. Não obstante, podemos falar de uma *paisagem surpresa*, que não se anuncia de graça como a oferta de um presente, mas como um tesouro que se conquista, que se vai atrás, que se busca e que se acha. A nossa cidade, portanto, também deve ser valorizada por essas caças aos tesouros urbanos.

Lá chegando, cada brasileiro pode se encontrar com os valores cívicos expostos, não obstante, não impostos ou definidos pelo Estado, mas na forma de uma *gratidão* inversa: a de

---

[116] KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: cidades urbanas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. [p.9].

um artista que presta agradecimento e deferência à pátria brasileira. Assim, se *"(...) o enunciado da gratidão fixa simbolicamente a aliança entre Estado e Sociedade"*[117] através de monumentos históricos encomendados pelo poder público, a Escadaria Selarón se lança na contra-mão dessa relação, onde a aliança se dá pela iniciativa do artista.

A Escadaria Selarón é um espetáculo da surpresa, de modo que sua generosidade estética também reside nesse fator do inesperado, tal qual o espetáculo turístico oferecido diante das favelas. Sua eloquência plástica talvez não alcançasse o mesmo resultado em local aberto. Ademais, trata-se de uma obra desviante, discordante do que é projetado para esse ou aquele local na cidade pela gestão pública, e portando não poderia jamais estar no centro de um logradouro ou de qualquer praça. Sua lógica está muito próxima à lógica informal e discordante das construções dos morros cariocas. Não à toa, Selarón utiliza inteligentemente a imagem da mulher grávida negra ambientalizada nas favelas do Rio como chamariz e como porta-voz de sua obra. É esta personagem, sempre presente em suas pinturas, que figura ao lado dos textos sobre a história de sua obra-prima, além dos dizeres que enfatizam a arte de se viver nesses lugares.

A Escadaria Selarón abriga em seu conteúdo a iconografia das favelas, utilizada recorrentemente pelo artista em sua obra pictórica. Desse modo, o suporte escalonado utilizado pelo artista também ajuda a reforçar a identidade do referido assunto. A cultura das favelas, inclusive, exposta em painéis de azulejos ou em exemplares azulejares estampados separadamente pelo artista, também é representada na figura de uma mulher grávida negra, que assume a função de porta-voz desses lugares. Em um desses painéis é possível ler as inscrições realizadas em composição bilíngue, com textos em português e em inglês: *"Viver na favela é uma arte. Ninguém escuta, nada se perde. Manda quem pode e obedece quem tem juízo."*

[117] KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: cidades urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. [p.9].

Figura 42. A mulher grávida de Selarón, adaptada às favelas do Rio.

Fonte: O autor, registro de campo, 2009.

Ora essa ideia de Selarón casa perfeitamente com os argumentos de Nestor Garcia Canclini sobre o 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 Exoctic 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 voyerismo protegido.[118]
>
> CANCLINE, 2008

Selarón, portanto defende a espetacularização da favela, pois passou a entender que essa lógica de interesse que hoje também se presentifica na cena pública da cidade pode lhe render maior projeção. Sua iconografia é sintomática desse novo modelo e, percebendo essa oportunidade, o coloca também a seu favor.

O lugar da Escadaria, como subida de um morro e de um lugar quase oculto, se ajusta ainda mais à intenção de se apropriar da arquitetura e da cultura das favelas. Existe, portanto, espécie de desterritorialização dos espaços de favela do Rio de Janeiro para a antiga escadaria do convento. Não à toa, as imagens fílmicas de Holywood na cidade a colocam como a intervenção de azulejos como extensão das favelas do Rio.

De modo inteligente também insere a paisagem das favelas emoldurando a paisagem do Pão de Açúcar. As favelas emoldurando um dos maiores ícones da *cidade vaidosa*. O *"micromundo"* de Selarón também acolhe a favela.

---

[118] CANCLINI, Nestor Garcia. *Imaginários culturais na cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento*. In. COELHO, Teixeira. A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Figura 43 – Desenho sobre a esfera de “micromundo” de Selarón, concentrando em um mesmo lugar representativamente diversos países do globo, o Brasil e o Rio de Janeiro.

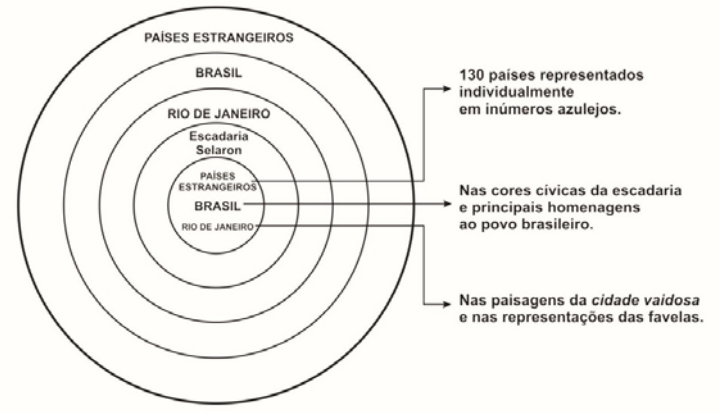
Fonte: O autor, 2010.

A *gratidão* de Selarón ao Brasil e especialmente ao Rio de Janeiro, também se dá por conta da apropriação de vários elementos que compõe a cultura nacional e carioca. Assim, considera a Lapa um lugar especial, que preferencialmente pinta e ocupa na cidade. Além das paisagens da Lapa que pedagogicamente nos encaminham à escadaria, é grato também pelas paisagens vaidosas de que se apropria, as inserindo na própria escadaria, além de manifestar imensa *gratidão* pela cultura das favelas. Em suma, Selarón é grato à grande oferta de possibilidades de venda que cidade oferece ao seu trabalho. A obra de Selarón está intimamente relacionada à atividade turística. Pinta o que os “gringos” e os de fora querem ver e levar como suvenir do Rio de Janeiro, criando variações em torno da emblemática figura da mulher grávida, figura obrigatória em sua obra, pois parece estar em todo lugar, tomando, inclusive seu próprio corpo, quando retratado, simulando uma divertida e irreverente troca de papéis entre o artista e sua personagem, porta-voz da cidade. Em um único lugar, portanto: vários lugares, várias paisagens, que dão identidade à cidade o turista pode encontrar uma aproximação com as favelas, as *paisagens vaidosas*.

Os turistas podem, na escadaria, comentar diante de uma dessas paisagens sobre seus planos de visita na cidade, relembrar onde já estiveram ou projetar novos passeios.

Selarón condensa em sua obra todo o conteúdo possível de interesse turístico. Também se apropria da idéia de brasilidade, colocada na própria escadaria, com as cores da bandeira brasileira, abrigando também várias nacionalidades. Na verdade Selarón cria um lugar que reúne e hospeda inúmeras possibilidades de reconhecimento da sua obra. Para agradar, Selarón se utiliza do estratagema de apropriação de paisagens, unindo em um mesmo lugar várias geografias.

Figura 44 – Desdobramento do desenho sobre a esfera de “micromundo” de Selarón.



Fonte: O autor, 2010.

Selarón cria um mosaico, uma bricolagem geográfica, onde integra paisagens vaidosas do Rio, paisagens excluídas da cidade, além de territórios diferenciados representados por azulejos originários de mais de 130 países.

Além disso, em três momentos claros Selarón expressa sua *gratidão* ao Brasil: pelas faixas que compões os espelhos da escadaria nas cores da bandeira nacional, em declaração explicita de amor ao Brasil e na Bandeira do Brasil em muro, no alto da Escadaria. Selarón cria uma gratidão lúdica na cidade, colorida, alegre, popular.

No alto de um dos jardins suspensos, que também podem ser lidos como metáforas da arquitetura irregular e sem prumo das casas das favelas – afinal foram realizados de modo espontâneo e sem planejamento de uma engenharia matemática –, Selarón deixou escrito sua mais profunda *gratidão* ao país: “Brasil eu te amo SELARÓN”, conforme demonstra imagem abaixo:

Figura 45. Topo da pirâmide da *gratidão*.

Fonte – O autor, 2010.

Também faz parte da surpresa, da experiencia de vertigem, o fator mutante da escadaria, podendo a cada incursão sermos recebidos por uma nova modificação na obra como a bandeira do Brasil – colocada no alto da escadaria nos meses finais desta pesquisa. Assim, a escada é fruto de um querer se [re]emocionar constante, de um desejo de surpreender quem chega para conhecê-la. Não permanecendo a mesma, conforme as mudanças feias pelo artista e ao, mesmo tempo, franqueada e aberta ao nosso olhar em suas camadas anteriores, cria-se espécie de paisagem-vertigem, sempre inacabada, em [re]construção. A *gratidão* de Selarón se torna maior e mais eloquente, justamente porque se oculta e se revela em múltiplas temporalidades, somando-se em etapas diferenciadas de uma grata surpresa, se impondo, portanto, tal obra, como vertigem e como devires...

O novo lugar da Lapa representa um *"micromundo"* das favelas, espaços da cidade percebidos pelo artista como os que cada vez mais ganham interesse de serem conhecidos pelos turistas. Assim, os jardins suspensos, à entrada da escada, oferecem uma cenografia que nos remete também às favelas, pois lá estão os blocos ou os volumes sem prumo, assentados uns sobre os outros de modo improvisado, formando um conjunto informal que não deixa de aludir às construções assentadas nas encostas dos morros do Rio de Janeiro. No caso, criam uma perspectiva diferenciada, inversa da própria paisagem das favelas, já que são trazidas para baixo, tornando-se mais acessíveis aos públicos visitantes, também representados pelos azulejos. Na Escadaria Selarón, os turistas podem conhecer a informalidade das favelas antes mesmo de subir o morro. Entretanto a subida, também está garantida pela própria obra, de modo que não deixa de representar a "Grande Loucura" uma metáfora do que acontece hoje na cidade, envolvendo e deslocando para este *"lugar"*, o interesse das ações alternativas do *Exoctic Tour ou do Favela Tour*. A Escadaria se tornou um pólo de visitação e de romaria turística também em função desse deslocamento.

Figura 46. visão geral da pirâmide da *gratidão*.

Fonte: O autor, 2010. Acervo da pesquisa. Fotomontagem.

Figura 47. Detalhe superior da pirâmide da *gratidão*.

Fonte: O autor. Acervo da pesquisa.

2.4 **A escadaria e a metáfora do labirinto: interfaces**

2.4.1 A “Grande Loucura”, a Lapa e o labirinto

“O Rio é uma cidade de cidades misturadas/
O Rio é uma cidade de cidades camufladas.”
Fausto Fawcett & Fernanda Abreu

Mesmo dispondo de um grande largo que a compõe urbanisticamente, assentado em área aberta definida e estabelecida pelos Arcos e o Passeio Público, a Lapa não deixa de revelar também arruamentos confusos e estreitos, becos e ladeiras, esquinas destituídas de visão mais ampla ou generosa, impedindo perceber pela perspectiva oferecida o que se encontra mais adiante – curiosamente, a mesma perspectiva que atrai o olhar de Selarón, considerando suas inúmeras pinturas cuja iconografia do bairro é destaque. Neste sentido, se evidenciam incertezas para quem não está acostumado a caminhar pelo chamado subúrbio da Lapa, de modo a admitir que possa ser lido também, o bairro, - pelo menos no que concerne a

tais trechos -, como espécie de labirinto. Pode-se tomar como exemplo a Rua Joaquim Silva que tem traçado irregular e que por sua vez, depois de nos conduzir até o início da Escadaria Selarón, ganha fôlego e curvatura improvável até a entrada da Glória. Assim, cumpre dizer que a Lapa e a Escadaria Selarón se aproximam, se correspondendo em aparência constituída e em significado: ambas exprimem [des]centralidades, se abrindo a uma dimensão labiríntica, caótica e dionisíaca.

Figura 48 - A geografia urbana e a "geografia artística" da Escadaria Selarón.

Fonte: O autor.– Acervo da pesquisa. Montagem.

Na Lapa, conforme revelam os preciosos estudos de Paulo Santos, temos, a exemplo do que também ocorre em várias outras áreas urbanas da cidade do Rio de Janeiro, um traçado de forte tendência irregular, caracterizando, na leitura das plantas e na observância dos itinerários, dos caminhos e das ruas, um desenho informal. Com as medições das quadras sem prumo, abrindo-se à [des]centralidades, o estudo relaciona o Rio de Janeiro, inclusive, às cidades medievais. Levada a efeito aos poucos, sem um plano extenso, uniforme, racional de modo a contemplar a Guanabara por intermédio de projetos mais amplos a partir de um código de alcance geral, favoreceu o que se chamou de *"formação espontânea"*, caso, inclusive, de muitas cidades brasileiras. Tal traça urbanística resultante, afetando inegavelmente a Lapa, não se configura, no entanto, como um demérito, se tornando extremamente sedutora e atraente, conforme conclui o estudo citado.

> (...) 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 urbanísticos cujas raízes recuam até os obscuros tempos da Idade Média peninsular – mulçumana e cristã. [119] [SANTOS, 2001, p.76]

Ora, tais considerações entram em acordo com o que também nos lembra Luiz Martins, em fala que ainda se mantém atual, ao dizer que na Lapa existe uma face

[119] SANTOS, Paulo. Formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. [p.76].

misteriosamente genuína, secreta, oculta, dimensionada por suas tortuosas vias, becos e ladeiras, ruas e acessos que, desenhados sem planejamento e ao ritmo das ocupações paulatinas e de herança colonial, não escondem uma fascinante condição irracional e labiríntica. Por isso, tem sempre algo a revelar e, a julgar pelos seus vários meandros e novidades anunciadas por cada esquina ou trechos incógnitos, nunca estará completa e satisfatoriamente mapeada, pelo menos em termos de intensa vivência. *"Para compreender a Lapa, é preciso viver algum tempo nela e não será qualquer que a compreenda"*[120] (MARTINS, 1964, p.27). Curiosamente, teor parecido com o da fala de Selarón, recomendando a quem quisesse conhecer mais de perto a sua grande obra, deveria estar lá todos os dias. *"Si, por que aqui se muda sempre, tem que acompanhar."* – disse em certa ocasião. Assim, conforme a cidade, tanto a Lapa como a Escadaria Selarón se desenvolveram pouco a pouco, sem pressa, acumulando histórias, de modo a se erguerem, ambas, de forma lendária. Sim, pois tomada em prosa e verso, imortalizada em relatos, contos, sambas e canções, a Lapa, como é de acordo, é mítica no Rio de Janeiro, mas é importante registrar que a Escadaria Selarón já é mítica da própria Lapa.

Figura 49.- Encontro de arquétipos: o malandro e a *"mulher embrarazada"*.

Fonte: O autor. Acervo da pesquisa. Foto de azulejo criado por Selarón.

Assim, inscrita em estrutura íngreme e oculta perante a cidade, guardada por corredores, edifícios, muros, casas e sobrados de seu entorno, a hoje famosa escadaria, impedida de ser franqueada ao olhar de forma explícita, está guardada em espaço labiríntico da cidade. Nesse caso, um duplo labirinto: o da malha urbana irregular da Lapa que, por sua vez, abriga outro labirinto, a Escadaria Selarón. Temos aqui portanto, espécie de dupla-

[120] MARTINS, Luiz. *O noturno da Lapa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964. [p.27].

vertigem. Nesse sentido, é mister promover diálogo com as espécies, significações e especificidades expressas em algumas ideias consignadas à metáfora do labirinto. O objetivo deste capítulo é, portanto, verificar não propriamente qual dessas visões melhor convém atribuir a Escadaria, mas examinar cada uma delas em particular, buscando estabelecer algumas relações possíveis, que sejam pertinentes e que auxiliem no entendimento da obra.

2.4.2 A 'Grande Loucura' entre os labirintos "unificantes" e a sua natureza desviante

Como se disse inicialmente, a Escadaria Selarón foi feita sob o signo da intensidade e não da finalidade, foi feita pouco a pouco, portanto, a princípio, não poderia ser confundida com os labirintos presentes nas soluções de alguns equipamentos arquitetônicos da antiguidade que, planejados por arquitetos, geômetras e matemáticos, apresentaram-se à humanidade sob o expediente da coerência do cálculo e da racionalidade construtiva. Afinal, se tomarmos a própria mitologia como referência, Dédalo, somente foi convidado pelo Rei Minos a se responsabilizar pela concepção da casa de Asterión, pois era brilhante arquiteto ateniense. Diante desse modo de pensar, se afasta, então, a Escadaria Selarón, pela justificação do improviso, desses espaços racionais, sendo difícil admitir a existência de algum parentesco entre a "Grande Loucura" e tais labirintos, justamente pela ausência de um projeto definido à priori, dispensado e jamais pensado por Selarón. Entretanto, se considerarmos que a planta hermética desses labirintos antigos dispõe de uma única entrada destinada à área central, tomada como a mais relevante, ou mesmo, como o espaço da "perfeição", poder-se-ia pensar em uma interface de ordem eminentemente simbólica entre essa espécie de labirinto e a escadaria, relacionando o espaço central ao ateliê do artista, curiosamente localizado no interior de casa estabelecida em área intermediária do arruamento onde se faz presente a extensa obra de azulejos. Neste sentido, atraído e impelido, o público, pela curiosidade natural ensejada e despertada pelo lugar, após a entrada do "labirinto", inicia-se a subida da escada, a fim de melhor se conhecer a obra de Selarón. Vencidos os degraus concernentes aos primeiros lances da escadaria, chega-se, enfim, até o patamar que nos conduz ao sobrado ocupado por Selarón, onde se encontravam à venda azulejos e quadros produzidos pelo artista. A Escadaria Selarón, portanto, sob este ponto de vista, teria o papel de nos encaminhar os visitantes a um ponto central, promovendo o encontro entre os que ali chegam e o trabalho de pintura do artista. Como de fato, pois se trata de uma das cenas

recorrentes desse lugar, assistidas diariamente, quase que de hora em hora, à época de todo trabalho de campo desta pesquisa. Assim, adquirindo postais, quadros ou azulejos pintados pelo artista, ajudam os visitantes, a saciar a fome do morador deste lugar solar do Rio de Janeiro, o responsável pela "Grande Loucura".

> O que representa o labirinto nas civilizações antigas? Uma metáfora 'unificadora' para tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível. Os meandros levam a um ponto central. Só eles levam à perfeição. Os fundamentos de algumas pirâmides egípcias possuem formas labirínticas. Descobriu-se a pouco tempo que os fundamentos da Acrópole de Atenas e do túmulo de Augusto em Roma são verdadeiros labirintos. No palco do antigo teatro de Atenas, descobriu-se um mosaico que representa um labirinto. [121] [HOCKE, 1986, p.163]

Figura 50. O atelier de Selarón como o centro do labirinto, área destino da "Grande Loucura"

Fonte: O autor, –Fotomontagem do autor e imagem do livro *O mundo como labirinto*.

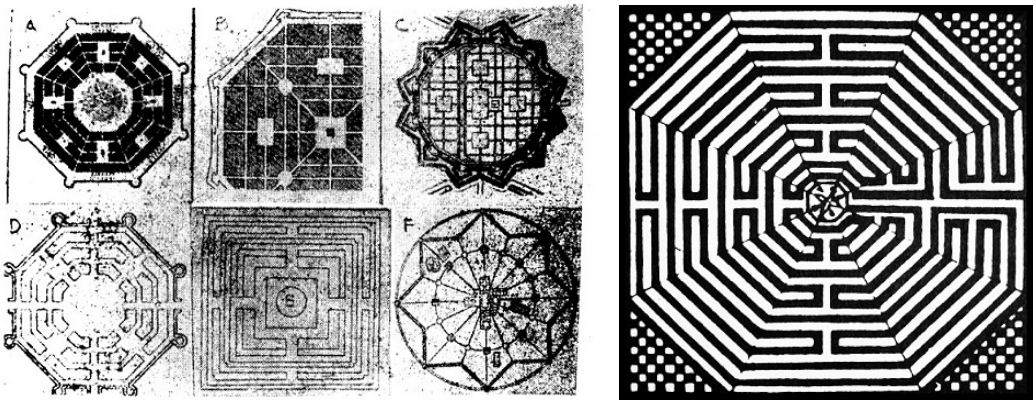
> O certo é que tais linhas entrelaçadas, verdadeiros labirintos míticos, conduzem a um centro ou a uma célula primitiva, conhecida como centro do mundo, centro este que, no caso de Leonardo da Vinci, simboliza o 'eu', complexo do próprio artista.[122]

Não obstante, o labirinto concebido de modo clássico promove um desenho equilibrado, em detrimento da inclusão de corredores desnorteantes e assimétricos, tal qual as "cidades ideais", projetadas na Renascença. Ora, a Escadaria Selarón, ainda que apresente o gosto pela simetria, como se buscou mostrar, a revela com pontos de interesse diversificados em múltiplos tipos de arranjos, distribuídos de modo diferenciado em cada espelho de degrau ou de cada parte do conjunto, oferecendo, com isso, mais do que uma única forma de entrada para ser conhecida. Nesse sentido, não poderia ser entendida tão somente como um eco perfeito ou uma representação legítima dessa forma de labirinto unificante, já que sua natureza desviante nos estimula sempre pensar o contrário. Tal ressalva é válida, inclusive, na medida em que se verifica a correspondência entre as plantas renascentistas e o labirinto

[121] HOCKE, Gustave R *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986. [P.163].
[122] HOCKE, Gustave R *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

regular com destinação ao centro. A obra de Selarón é antes de tudo um labirinto de [des]centralidades.

Figura 51 - Correlação entre as cidades ideais e o labirinto “unificante”, argumento que relativiza sua relação com a Escadaria.



Fonte – *O mundo como labirinto*.

3.4.3 - A “Grande Loucura” entre o “labirinto maneirista” e o “labirinto barroco”

> (...) A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto ela se ajustou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência, a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. [123]

Sem pensar em enquadramentos, quais seriam as relações possíveis entre a Escararia Selarón e os estilos históricos? Seria possível estabelecer algum tipo de correspondência que possa contribuir para uma melhor compreensão desta obra? Este capítulo abre espaço para estas leituras comparadas. Não obstante, sem o objetivo de criar ou reforçar hierarquias, mas ao contrário, de possibilitar desfronteiramentos na análise dos feitos artísticos, com a expectativa de se criar um campo de investigação mais dilatado perante o dogmatismo hermético da História da Arte Ocidental. Se deseja, aqui, portanto, um [des]enquadramento desta disciplina, a influenciar uma pedagogia em artes mais horizontal e menos eurocêntrica na abordagem, entregue a vertigem e aos abismos anticanônicos, tensionada por obras insurgentes, resultantes de contextos insubordinados da contemporaneidade.

[123] BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. [p.12].

> (...) As primeiras obras labirínticas são muito antigas. Elas já aprecem na era da pedra, em meio as civilizações mais antigas. Elas podem ser vistas nas catedrais, onde elas simbolizam o caminho da salvação, pois a cidade de Jerusalém: (o céu) representa um lugar dificilmente acessível. No oriente encontram-se os puzzles decorativos, sendo que lá eles são chamados de mandala. Em Leonardo da Vinci, porém, os entrelaçamentos abstratos do labirinto convertem-se em carta geográfica do mistério e em símbolo criptográfico da antiquíssima obra cosmológica do nó do universo, no sentido de Dante: forma universale di questo nodo (Canto 33 do Paraíso)[124]

O labirinto aqui, inclusive, pode ser uma chave de entendimento importante, sendo uma imagem comum tanto na escada analisada, como nos estilos históricos aqui tratados: o *maneirismo* e o *barroco*. Ao longo do século dezesseis, surgem nos palácios e nos espaços nobres europeus, ideias artísticas inovadoras, reativas ao legado da Renascença que, presentes na literatura, na arquitetura e nas artes plásticas, expõem posicionamentos contrários aos dogmas e aos princípios definidos e instituídos pela razão do profícuo período precedente, de modo a promover aquilo que podemos chamar de "labirinto maneirista". A imagem do "labirinto" correlacionada a esse movimento imediatamente posterior à elaboração dos cânones deixados por Alberti e Leonardo, ilustra como metáfora suas características reveladas em fabulosos engenhos criativos nos mais variados campos de expressão do mundo ocidental. Tais labirintos, de modo a se afirmar ante à tradição, apresentam soluções estabelecidas na forma de um jogo sofisticado, favorável e aberto ao lúdico que, de tão fantástico, não desperta mais a agonia trágica de desejar, a qualquer custo, sair de seu interior. Ora, situação parecida que pode ser admitida na leitura da Escadaria Selarón.

> (...) Uma obra de arte maneirista, em suma não é um santuário divino em que se entra com temor e reverência, deixando do lado de fora todas as coisas mundanas e triviais; trata-se antes, para usar a conhecida imagem maneirista, de um labirinto onde nos perdemos sem procurar escapar. [125]

De modo análogo a "Grande Loucura", o Maneirismo é desviante, contraditório, incoerente, cheio de ambiguidades e, nisso diverte, mas ao mesmo tempo, instiga à mente, desestabilizando e provocando o pensamento, de modo a lançar questionamentos sobre as "verdades absolutas" apresentadas pelos intelectuais que advogam, tanto do presente quanto do passado, a favor da defesa da ordem e do primado da razão. Conceitos e valores estes que, unindo as duas épocas – a maneirista e a contemporânea –, parecem ruir com o avanço dos acontecimentos. Contra a asfixia gerada pela obediência cega aos cânones, também nosso tempo assiste a crítica direcionada à racionalidade moderna e às cidades planejadas. Os

---

[124] HOCKE, Gustave R *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986. [p.164].
[125] HAUSER, Arnold *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993. [p.163].

artistas do maneirismo *"não depositavam grandes esperanças na razão"*, assim como Selarón que, através de sua obra desconcertante, se impõe contrariamente àqueles que desejam preservar a cidade, sem considerar as diligências artísticas insurgentes. Assim como o Maneirismo, a Escadaria Selarón é antidogmática. Com ela quedam todas as certezas. Todas as posturas fascistas, regulatórias e autoritárias do pensamento sobre a cidade são desmascaradas. Tanto o Maneirismo quanto a "Escadaria Selarón" parecem perguntar de modo atrevido e desafiador a um mundo tirânico, dominado pela inflexibilidade de criação: *"Por que não pode?"*

Figura 52 – De forma brincante, Selarón transforma o vocabulário formal barroco em [des]ordenação "maneirista".

Fonte – O autor. Acervo da pesquisa. O arranjo de azulejos pode ser visto também na figura 05 desta dissertação.

As obras de arte do período maneirista, bem como o labirinto que lhe empresta significado, não revelam um ponto central como sendo o mais relevante. Assim, poucas obras *"dispõem da mesma abundância de energia e vitalidade em cada ponto. Mas é assim que são feitas as grandes obras do Maneirismo"* [126]. Os maneiristas fundamentalmente criaram fabulas, situações falsas para imprimirem um discurso sintomático de um mundo em crise. Para "montar" esse labirinto, arquitetos e artistas utilizam o conhecimento, bem como o repertório adotado no período anterior, entretanto, subvertendo voluntariamente seus princípios fundamentais. Ora, a Escadaria Selarón revela como uma de suas principais características a destinação não-convencional dos azulejos, organizando-os de forma completamente diferenciada e anárquica, fugindo das expectativas tradicionais, de modelos e de regras definidas de modo racional no emprego desse material plástico, a se recusar a usar, por exemplo, a forma sempre casada dos motivos, conforme nos ensina os estudos minuciosos de Dora Alcântara (1980). O compromisso com a composição encaixada dos "tapetes", da rotação perfeita dos módulos, a respeitar molduras e alizares, guarnições, frisos e cercaduras, não faz mais sentido para Selarón. Para este artista, azulejos não apresentam regras fechadas para se exibir suas propriedades de beleza plástica. Portanto, a sentença canônica que instrui restauradores e especialistas dizendo que *"É pouco usual a combinação de dois padrões*

[126] HAUSER, Arnold *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

diferentes" [127] é sumariamente abolida. Nisso, pode a escadaria Selarón se relacionar ao "labirinto maneirista", na medida em que imprime a marca de um lugar fantástico dentro da cidade e que, sem o interesse por princípios no arranjo visual dos azulejos, se apresenta anunciando caráter espetacular, insólito, lúdico e mesmo surrealizante, de modo que também se admite a recusa dela querer se escapar. Assim, por conta dos desalinhamentos, dos desencontros propositais, dos azulejos decorativos isolados, órfãos de sua própria família e de seus pares - como ocorre na escadaria com frequência -, autoriza a inscrição de Selarón como espécie de "maneirista contemporâneo".

> (...) O emprego de figuras geométricas constitui uma experiencia estética e artística antiquíssima. Mas na arte clássica esta experiência sempre ficou subordinada ao objetivo final, isto é, ao quadro que é a concretização do esforço do artista. Tudo aquilo que fugisse das linhas prefixadas era tido como incongruente pelo artista clássico. Muitas eram as 'aberrações' que se opunham ao seu objetivo estético; aberrações que tentavam destruir a beleza que seu quadro tinha por fim refletir. Por isso se pode falar da pureza a arte clássica por oposição às tendências 'exibicionistas' que se apresentam no Maneirismo. [128]

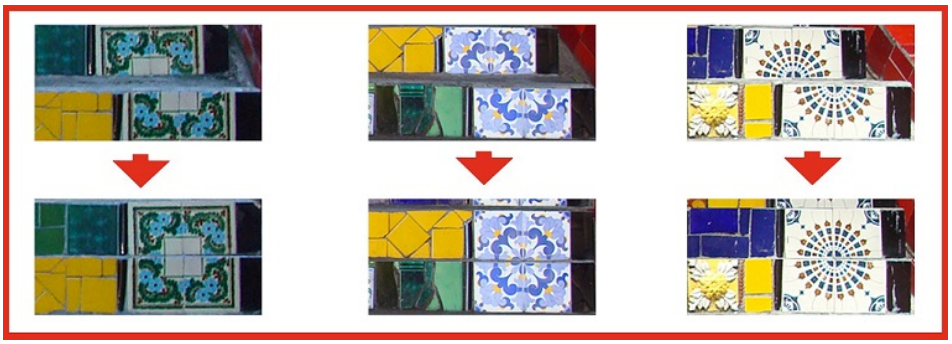
Se considerarmos e tomarmos como referencial de análise a *ambiguidade*, possivelmente a principal característica do Maneirismo, e examinarmos alguns detalhes específicos da "Escadaria Selarón", podemos constatar o quanto essa relação labiríntica e lúdica pode ganhar força e sentido.

Na proposta de jogos visuais a envolver o público visitante, tanto se pode criar interesse em ver dois espelhos de degraus azulejados como se fossem um apenas ou ainda, de modo a alterar seu alinhamento e sua "correção", também separadamente. A junção ou disjunção pode ocorrer mediante o estimulo dado pelos azulejos decorativos que se encontram aplicados dessa maneira nos flancos da escada e que, pelo fato de apresentarem os motivos desmembrados em duas metades distribuídas em dois espelhos distintos, cria-se o desejo de reuni-las visualmente.

---

[127] ALCANTARA, Dora. *Azulejos portugueses em São Luiz do Maranhão*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1980. [p.26].
[128] HOCKE, Gustave R *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986. [p.180].

Figura 53 – Ambigüidade lúdica na Escadaria Selarón: *dois ou um? Ser ou não ser?*



Fonte: O autor. Acervo da pesquisa.

Assim, na distribuição de quatro azulejos que formam o motivo principal, dois degraus podem ser contados como um só, pela tendência de se criar ou de se recuperar o alinhamento perdido entre os azulejos que exibem a metade do motivo decorativo no degrau de cima e os que apresentam a outra metade imediatamente abaixo. Tais realinhamentos dos motivos decorativos podem se realizar tanto pelo olhar erguido pelo posicionamento do corpo que se desloca para a direita, quanto através daquela cuja posição se encontre mais à esquerda. O fenômeno se deve ao fato de tal arranjo funcionar como espécie emolduramento, de corrimão que percorre toda a extensão da escadaria. Como se trata da metade de um mesmo modelo distribuindo em dois espelhos de degraus distintos, substituído apenas a cada lance diferente, causa o desejo de operar ludicamente a junção pelo olhar. Quando a junção acontece, entra-se em espécie de jogo maneirista, isto é, passa-se a completar o “quebra-cabeça” desses motivos, agregando e convertendo os dois espelhos da escada como se fossem somente um. Cumpre notar, que embora a divertida brincadeira ocorra nas extremidades em todos os lances, também acontece, esporadicamente no centro dos espelhos ao longo da escadaria.

Figura 54 – Lance da escadaria em aplicativo 3D: percepção do jogo maneirista.

Fonte: O autor. Acervo da pesquisa.

Como nas obras do artista M. C. Escher, herdeiro surrealista legítimo dos jogos maneiristas, Selarón cria situações de engano e desengano nessas tentativas de juntar os motivos e de separá-los com o olhar, estabelecendo, como no labirinto maneirista, verdadeiros interesses ambíguos. Dois ou um? Um espelho ou dois espelhos? Os motivos decorativos também sugerem esse jogo dual. Um motivo de desenho circular ou um motivo de desenho em espiral? Certamente tudo irá depender da posição que se ocupe ante os degraus. Se tomados os lances da escadaria de modo mais afastado, o estado de confusão e de ilusão óptica se preserva, pois se de um lado dá-se a impressão de se estar diante de um mural constituído por duas faixas de cor, no caso a verde e amarela (Figura 54), ao transferirmos a visão para o outro canto, sem se descuidar de acompanhar o sentido das faixas, percebe-se que se tratam, na verdade, de dois espelhos alocados em degraus distintos. Pode ser um jogo de cartas marcadas, mas se torna, como em diversas obras maneiristas, irresistível praticá-lo, quando diante da Escadaria Selarón.

Tais brincadeiras visuais também podem ser feitas observando a escada pelo centro dos degraus, onde os azulejos ocupam posições que se tornam moventes em relação aos seus vizinhos, alocados e distribuídos também em área central para acima e para abaixo. Ligeiramente desalinhados ao centro, os azulejos “órfãos” de seus respectivos conjuntos em companhia com outros e origens distintas, podem se deslocar ainda mais visualmente conforme se caminhe com o corpo para um dos lados, acompanhando com o olhar que deve se manter voltado e dirigido às faixas-murais. Os que estavam alinhados com determinados azulejos por uma instável condição simétrica “trocam” de posição e passam a alinhar-se com

outros dois, acima e abaixo. Neste sentido, a simetria torna-se flexível, caracterizando uma “simetria dançante”.

Figura 55 – O jogo envolvendo dois espelhos também pode ser feito e visto no centro de alguns lances da escadaria.

Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa.

O Maneirismo está na lógica do labirinto-entretenimento, da diversão que desarma e constrange as convenções antes confiáveis e inabaláveis. Nisso, permutações e trocas são possíveis pelos jogos visuais que Selarón também oferece, como alternativa de fruição, ao público que, por sua vez, escolhe o que irá completar, separar, rejuntar. Assim, a Escadaria Selarón também se ajusta a um fenômeno lúdico e, portanto, conectado ao labirinto maneirista.

Se nos deslocamos para direita ou para a esquerda diante de um monumento clássico, rigorosamente equilibrado, ele se impõe mantendo sua integridade. Entretanto isso não ocorre de maneira alguma na escadaria criada na Lapa. Diante de qualquer lance da escada, se nos deslocamos para direita ou para esquerda, tudo que estava exposto com algum interesse pela simetria, se torna, para a surpresa do olhar, extremamente, caótico.

Figura 56 – O mesmo lance, porém a simetria existente se torna precária, cedendo à uma distribuição anárquica.

Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa.

Nesse jogo, algo curioso acontece, quando de frente para os lances da escada, os azulejos em zona central aparecem percebidos de modo alinhado, enquanto que os do canto são flagrados de maneira desalinhada. Quando estes se alinham pela posição do corpo à direita ou à esquerda, inversamente, o interior entra em colapso e se torna um caos. Assim, na escadaria, como nas obras maneiristas, a segurança é uma ficção. A relação simplesmente se inverte e cria uma situação ambígua em todos os lances da escada, a envolver a simetria central e os alinhamentos periféricos, de modo que estas duas nunca entram em acordo. As duas idéias nunca se casam: ou os que se encontram no centro se divorciam do alinhamento dos que compõe o "corrimão" ou são estes é que se separam dos que estão na área central quando estiverem mais alinhados. Os alinhamentos são contraditórios e a idéia de simetria deixa de ser absoluta e se torna precária e instável. Assim, tal situação engana, dissimula, ilude, labirinticamente qualquer olhar.

Vale salientar que as referidas danças ocorrem, pois o suporte dos murais não se estabelece num único plano. Na verdade são vários planos que se atraem, se buscam e acabam por se unir, a depender do grau de imersão diante da obra. Neste sentido, os murais estabelecidos em cada espelho forjam, falseiam uma idéia de integridade simétrica e planar, contínua, isto é, sem interrupções. Porém os planos estão ligeiramente afastados uns dos outros pelo recuo dos degraus. O plano íntegro é uma ilusão. Assim a ambigüidade maior da obra talvez seja essa: passar a ver e considerar cada lance da escada como uma composição íntegra ou examiná-la em várias faixas coloridas independentes, considerando cada espelho de degrau descolado um do outro – como de fato são. Assim fica o questionamento: ignorar a perspectiva da escada ou buscar enxergá-la? Na hipótese do olhar repousar muito ao centro, corre-se o risco da perspectiva da escada subitamente desaparecer, como se os recuos entre os degraus não existissem, sendo substituídos apenas por um plano colorido totalizante. A ilusão só se desfaz caso se lance o olhar para as extremidades, pois são nelas que recebemos de volta a idéia da profundidade da escada, já que revelam os dentes entre os degraus que recompõem a perceptiva da escada. Às vezes tal recuperação da vista ocorre até com certa dificuldade, com certa dúvida e desconfiança, justamente devido à intensa e momentânea valorização da planaridade.

Ilude também o olhar, a bandeira-mural feita em homenagem ao Brasil e ao povo brasileiro, em maio de 2010, transformando a quina de um muro em ficção. Assim, à distância, parece se tratar de um único plano, entretanto, após a subida e a aproximação, constata-se ser uma dobra, a dividir a bandeira em duas metades.

Figura 56 – Ambiguidade: Selarón cria a ilusão de uma bandeira-mural definida em único plano, mas que, na verdade, se parte em dois.

Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa.

.

Em suma, *"para os maneiristas, o significado e o objetivo da arte era fazer algo que ela não é nem pode ser"*, de modo que, o Maneirismo e a Escadaria Selarón se interligam por desafiarem a ordem, as expectativas, não desejando imitar a natureza ou seguir diretrizes fechadas, mas sim criar um desviante *"jogo jovial."* O discurso subjacente à Escadaria Selarón é o engendro de algo impensado. Os maneiristas distorceram deliberadamente a realidade com o objetivo de assumir uma postura de descrença da própria realidade. No caso da escadaria, a realidade em questão que se quer constranger é aquela que proíbe ou censura tal tipo de iniciativa. No Maneirismo criam-se fabulações, as perspectivas são distorcidas e os corpos representados são como as imagens em espelhos côncavos. Assim, conceitualmente, a Escadaria Selarón também se equivale a tal lógica ou modo de se encaminhar, pois distorce e rompe com valores consagrados pela tradição, se estabelecendo em uma condição limítrofe, a envolver a sensação de ficção, mesmo se anunciando como realidade.

No labirinto barroco, as ideias não se comportam mais de forma ambígua como se desdobram os textos de Shakespeare e como se faz flagrante o engenho criativo próprio do Maneirismo. Nessa espécie de labirinto não impera propriamente a dúvida, mas um sistema de oposição que José Antonio Maravall chamou de *"extremosidade"*.

Ao prestar esclarecimentos sobre o que realmente predomina como valor de identificação nas obras produzidas na cultura barroca, Maravall dá margem para que se diga que a *extremosidade* – enquanto elemento fundamental dessa cultura – também pode ser encontrada na Escadaria Selarón. Dito isto, longe de querer interferir no conceito de Barroco desenvolvido por Maravall, se desperta o desejo de oferecer campo para que se discuta como a técnica da *extremosidade* ganha fôlego na obra de Selarón.

Neste sentido, é preciso esclarecer o que de fato Maravall quer dizer com *extremosidade*, a fim de verificar se realmente tal conceito pode ser extensivo também à escadaria. Na interpretação

deste conceito, tanto o simples como o exuberante subsistem na expressão barroca. A única condição é a de que estejam concretizados de forma extremada, radicalizada, sendo portadoras, portanto, do atributo da *extremosidade*. Tal expediente, fundamental na concepção da forma do Barroco, é tratado como *"ação psicológica sobre as pessoas"*[129] e que reações de admiração, comoção, surpresa e espanto tornam-se comuns por parte daqueles que se deparam e passam a participar de tal fenômeno. Ora, a exemplo de muitos templos erguidos no século XVII e XVIII no Brasil ainda colonial – como a Igreja de Nossa Senhora de Monserrat erguida no Morro do São Bento, no Rio de Janeiro –, torna-se impossível negar também o impacto, a surpresa quando nos encontramos diante da Escadaria Selarón que, após descortiná-la e desvela-la dentro do labirinto da Lapa, transpondo seus acessos imediatos que nada indicam sobre sua existência, se anuncia a obra de modo a chocar e a comover com extrema facilidade. O impacto do encontro com a intervenção de inúmeros azulejos é de tal violência e eficiência, que a sensação de estupor e de encantamento muito pode ser comparada às obras de muitos templos da Contra-Reforma. A profusão de apelos visuais, em ambos os casos, garantem em qualquer visita e a qualquer hora, o espetáculo da *extremosidade*.

Figura 57 – Pausa longa de grupo de turistas diante da Escadaria Selarón: encantamento e perplexidade.

Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa. Visita de campo.

Na ótica de Maravall, percebe-se que a *"alienação"* ou mais propriamente *"o sair fora de si"*, é considerado valor *"chave dessa extremosidade"*. Desse modo, também se esclarece que o fenômeno da *suspensão*, que assim como a *alienação*, também está relacionado ao bom êxito da *extremosidade*. Como se vê, esta admirável técnica, que sobrevive nos trópicos por intermédio das edificações religiosas erguidas durante o período colonial, também consegue alcançar, atravessando os séculos, a "Grande Loucura". Tal procedimento, ao se criar uma disposição de

[129] MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

grande interesse, passa inicialmente pelo que não é compreendido em um primeiro momento, mas que o é em seguida, logo se impondo o desejo de querer de algum modo decifrar – ainda que em vão – cada elemento do que é exibido, quase como em um hipnotismo, onde o sentimento de admiração é capturado de forma intensa. A *extremosidade* expõe os contrastes entre o simples, o comum ou o que não chama muita atenção e o exuberante, com sua riqueza plástica tomada de uma inebriante festa decorativa.

Entrementes, a escada propriamente dita parece se relacionar mais com um barroco luxuriante, como são as florestas acânticas em talha e ornamentação contínua, aparência própria do barroco "Nacional-Português". Já as estruturas dominantemente vermelhas, formadas por blocos e volumes escalonados à frente e nos flancos da escada remetem mais ao "Barroco Junino", justamente por acomodar intervalos entre os azulejos que representam diversos paises diferentes, passando a ser vistos de forma mais independente. Embora exista o "horror ao vazio" que veste essas estruturas, tal condição cede a um arranjo e a uma distribuição menos conturbada. Independente das diferenciações na disposição dos azulejos nas distintas partes que se integram no conjunto da obra, o fato é que uma vez no local, o olhar está fadado a se perder e entrar em estado de suspensão da realidade, de modo a corromper a atenção de todos que por ali passam. Atravessar a Escadaria Selarón, deixando de atender aos apelos da visão representa uma grande façanha, mesmo para aqueles que vivem neste local e já dizem estar acostumados e curados dessa situação. Afinal, a obra não oferece paz, nem sossego à retina, cercada, por sua vez, por um labirinto de caráter monumental e *sui-generis*.

Para melhor compreensão das obras barrocas, o historiador da arte Heirinch Wolfflin criou pares de oposição constituídos de conceitos eminentemente formalísticos através dos quais possibilita também um aprofundamento sobre a forma de anunciação da Escadaria Selarón. Assim, o *pictórico e o linear,* a *forma aberta e fechada*, entre outros pares de conceitos que os complementam também podem colaborar no entendimento da obra. Nesta breve análise, é importante ressaltar a relação existente entre obra de pintura de Selarón em contraponto com a sua intervenção na escadaria. Ora, ao contrário da policromia profusa e pictórica verificada na escada pelos inúmeros apelos de cor que dispõe, a produção em pintura de Selarón se anuncia de maneira mais sóbria e com maior leveza, se fazendo representar pela experiência monocromática e pelo pouco uso de cor que, através de uma palheta reduzida, restrita ao preto e ao vermelho, passa a se constituir como marca importante na carreira do artista. Apresentam geralmente, tais trabalhos, a estruturação da imagem de modo linear definida em preto, não deixando de acomodar sempre sua cor predileta, aplicada em algumas áreas específicas e notações pontuais de cada trabalho. Assim,

inclusive quando o artista toma a escada como assunto de suas pinturas, de modo sábio, renova e potencializa o efeito de *extremosidade* já existente e guardado – como se buscou mostrar –, na própria escadaria. Torna-se possível, então, entrar no labirinto pelo viés das obras de pintura do artista que, por sua vez, também aponta para a possibilidade de considerar a "Grande Loucura" como engenho ainda mais surpreendente e ainda mais impactante do que já demonstra ser naturalmente. Assim, Selarón não adverte nem alardeia através de suas pinturas, como de fato se apresenta plasticamente a escadaria, causando com essa prática radical de diferenciação, a envolver os dois trabalhos, efeito de forte oposição visual, como se verifica na própria antítese barroca.

Figura 58 – A obra de Selarón em duas linguagens: antítese plástica

Fonte: O autor. Acervo da pesquisa. Quadro adquirido e produção do autor.

O labirinto barroco aqui atribuído à escadaria passa então a se articular com os conceitos fundamentais de Wölfflin e de forma curiosa, acompanha a cronologia da história da arte, já que nela, o pictórico sucede o linear. Ora, como se sabe, a intervenção na escadaria, ainda que acumule mais de vinte anos de existência, será sempre posterior ao trabalho de pintura desenvolvido por Selarón, existente há mais tempo em sua trajetória de artista.

> A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém, que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível. [130]

Utilizando tais conceitos, percebe-se que diante da Escadaria Selarón, apesar de essencialmente pictórica, ainda permite abrigar algumas considerações de ordem formal, a se constituírem como elementos complicadores desta análise morfológica. Retomando o pensamento a respeito dos deslocamentos do olhar e do corpo diante de cada lance da obra, ora percebe-se que o aspecto linear se insinua sobre seu par oposto, ora é o aspecto pictórico que assume maior vulto. Assim, quando deslocamos nosso corpo para as extremidades e lançamos o olhar para os azulejos centrais, temos uma disposição ou uma distribuição de azulejos mais pictórica, ao passo que se nos apresentarmos de modo favorável à perspectiva frontal, teremos uma escadaria mais regular, de tendência menos pictórica. Neste sentido, o labirinto se torna mais intenso se estivermos posicionados nos flancos da escada, isto é, de maneira oblíqua em relação ao centro.

Figura 60 – Os lances da escada se tornam mais pictóricos se visto de modo obliquo.

Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa.

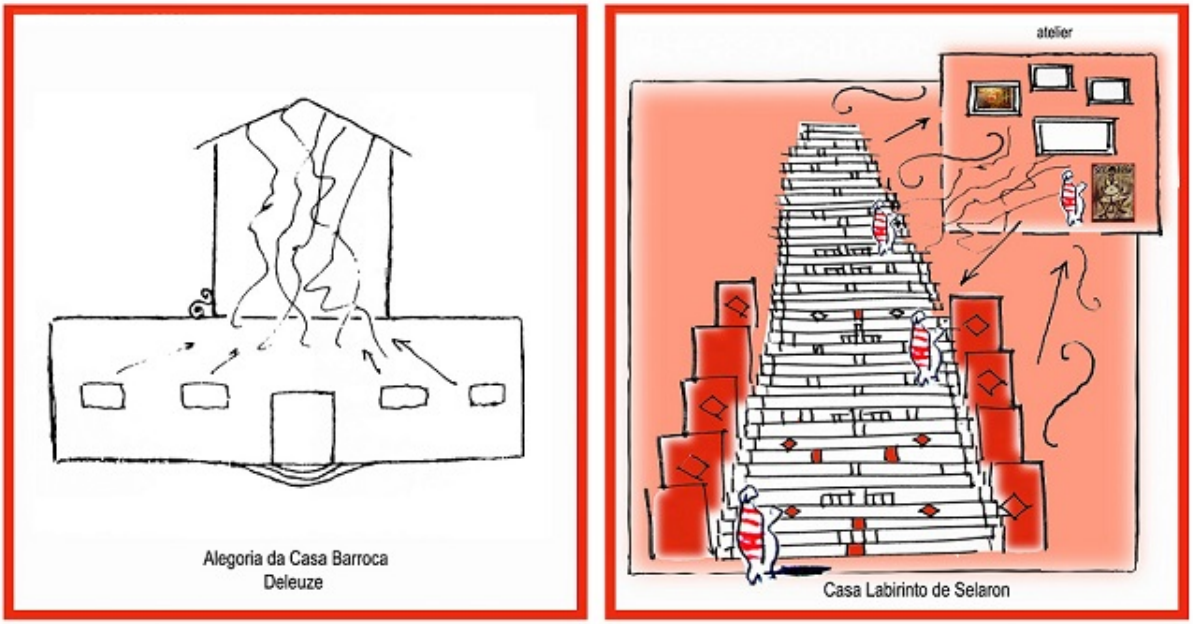
Aprofundando a análise e saindo do foco estritamente formal, deve-se considerar que a exemplo da “casa barroca” de Gilles Deleuze - que comporta e abarca duas instâncias, dois andares que se remetem o tempo todo -, também o “labirinto” de Selarón não acontece apenas em um único ressinto. Mais complexo do que visto até então, envolveria o andar de produção da pintura e todos os andares de produção da escada. Todos interligados por dobras e por desdobras orgânicas. Assim, como no entendimento de Deleuze, a casa labirinto de Selarón envolveria “forças plásticas” distintas que não teriam um ponto de chegada apenas, mas se remeteriam e se corresponderiam em fluxo contínuo, intensamente movente, sem a

[130] WOLFFLIN,Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

programação de um destino fim. O labirinto de Selarón, assim como o labirinto barroco de Deleuze, denota porosidades, aberturas, onde não se prevê ou não se propõe acontecer a "separabilidade das partes". A pintura de Selarón não pode ser entendida sem a intervenção na escadaria e esta também não pode ser compreendida sem a pintura. Ambas fazem parte de um todo, de um organismo maior. Uma está presente na outra. A pintura de Selarón, assim como a "Grande Loucura", apresentam "molas" e não corpos inflexíveis com uma "dureza absoluta" , constrangendo quem as enxerga como estruturas independentes, autônomas e "atomizadas". Na verdade, para subsistirem, ambas as instâncias, devem se envolver em um fluxo incessante estabelecido em movimento perpétuo, através de suas aberturas. Como em um organismo vivente, deflagra tal labirinto, transbordamentos e trocas entre as "forças plásticas" atuantes. Se a Escadaria é uma obra que não cessa, é porque está diretamente associada à produção dos quadros de Selarón.

> Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. (...) o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha. [131]

Figura 61 – A casa barroca e a casa-labirinto de Selarón: porosidades.



Fonte: O autor. – Acervo da pesquisa.

Com efeito, cumpre dizer que a escadaria é tão necessária e vital para o trabalho pictórico de Selarón, quanto a lógica inversa. A escada cumpre o papel de atrair multidões de compradores em potencial dos quadros do artista todos os dias, enquanto suas pinturas passam

[131] DELEUZE, Giulles. *A dobra, Leibniz e o barroco*. Campinas-SP: Papirus, 1991.

a financiar a extensa obra de azulejos, adquirindo-se mais azulejos, permitindo a compra de materiais indispensáveis à obra, além da contratação de mão-de-obra apta à execução do serviço. Assim, somente com a venda de paisagens do Rio de Janeiro e da Lapa, auto-retratos, pinturas com o arquétipo da mulher grávida, além de outros itens de sua produção, é que se possibilita a devolução e a oportunidade de vida à escadaria, isto é, de se renovar de tempos em tempos, mantendo sua característica principal de ser uma obra mutante. A relação, portanto é de simbiose, de modo que uma não vive sem a outra. Ambos os movimentos implicam em despesas, mas se compensam e se re-equilibram organicamente em um labirinto complexo, de modo a justificar a manutenção de cada produção em concomitância. Hoje o elo labiríntico está ainda mais evidente, já que no primeiro momento de vida da intervenção, Selarón ainda não dispunha de sua pintura figurada na escada, mas ao se concretizar tal desejo, converte-se, enfim, a "Grande Loucura", em uma obra completa, inclusive na visão do próprio artista. Conforme afirma sempre, *"olhava para escada e não via nada que pudesse me reconhecer nela"*, isto é, nenhuma marca estética que se relacionasse à sua produção pictórica, de modo que não tinha como publicizar ou externar com a escadaria seu trabalho de pintor. Com o correr dos anos, e o desenvolvimento desse complexo organismo, as forças plásticas participantes se tornaram hibridas, e atualmente, estão indissociavelmente imbricadas, atreladas uma à outra, como a desdobra *"(...) que segue a dobra"*, como *"uma dobra na dobra, como em uma caverna na caverna"*, como, enfim, uma verdadeira "casa barroca".

Se aproximando a pesquisa ainda mais das questões sobre a metáfora do labirinto, tensionando, inclusive, a impressão do labirinto "unificante", visto anteriormente, proporciona abertura, à ideia de rizoma...

2.4.4 A escadaria, o labirinto e o rizoma: [des]centralidades em rede

> Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito.
>
> Deleuze e Guattari

O estudo empreendido até aqui, sobretudo considerando a relação que foi criada entre a casa-barroca deleuzeana e a obra de Selarón, estimula, impele e obriga a pesquisa ir mais além, à busca de um entendimento mais amplo sobre a verdadeira natureza deste labirinto

inscrito na Lapa. Parece honesto dizer que a obra de azulejos de Selarón remete a um engenho mais complexo, equipado com múltiplas entradas e saídas, além de portar linhas de fuga entrecruzadas que somente podem ser encontradas e reconhecidas, quando se passa a admitir o conceito de "rizoma".

Assim, é propósito deste capitulo de despedida associar a famosa intervenção de Selarón à ideia de rizoma, sem, contudo, tomá-la como uma sentença fechada ou como um referencial absoluto, canônico e dogmático. As relações criadas aqui é que de fato interessam. Conceito caro à filosofia desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, demonstra-se favorável a uma composição de labirinto em rede, como parece ser a que envolve a "Escadaria Selarón".

Apropriado dos estudos da botânica no entendimento das espécies vegetais que divergem do sistema comum de árvores e raízes, por se desenvolvem sem ramificações hierárquicas, o rizoma é fundamentalmente a-centrado. Se estabelecendo na natureza como um mapa, não tem ponto de saída, nem de chegada. Abre-se em inúmeras correlações e direções, sem, contudo, apresentar um ponto principal, gerativo mais importante. O rizoma não é pivotante, não possui um enraizamento unificante, sua condição de existência reside no múltiplo.

> O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para a sua abertura máxima para um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões. [132]

Ora, se considerarmos que a pintura de Selarón está presente em sua intervenção de azulejos e esta se encontra destacada em sua pintura, podemos além de constatar a vigência de uma evolução a-paralela envolvendo dois corpos heterogêneos[133], inscrever a "Grande Loucura" como uma obra que guarda relações com diferentes possibilidades de entrada e de saída. Nesse caso, o labirinto em questão passa a ser visto apresentando múltiplas conexões, ampliando e esgarçando suas possibilidades de leitura, de percurso e de fruição. Não se refere aqui tão somente aos meios de entrada e de saída pela malha urbana, seja pela Teotônio Regadas em direção ao Convento de Santa Teresa, seja pela Rua Joaquim Silva. Faz-se referência aqui principalmente a relações de outras ordens, entre as quais as rotas imaginárias que os vários direcionamentos e interdirecionamentos reservam através das paisagens criadas por Selarón, expostas nos bares da Lapa e da cidade. Seguindo esse modo de pensar, cada bar

---

[132] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

[133] _____.

e restaurante, através de seu acervo de paisagens assinadas pelo artista, emitem relações em *hastes intercambiáveis* com vários cantos e recantos da *"cidade sangue quente"* eleitos por Selarón, cujas perspectivas nos encaminham a diferentes pontos de visão da Lapa, de outras localidades do centro, bem como de alguns trechos atraentes de Santa Teresa. Ademais, a obra pictórica de Selarón é indicial, vive nos remetendo a outras instâncias, através, por exemplo, da "mulher grávida negra", que por sua vez, sempre presente nas pinturas de Selarón, nos propõe um passeio pela cidade por vários roteiros não-lineares.

Podemos, portando, seguir os roteiros sugeridos por Selarón através de suas paisagens até chegar à Escadaria e lá nos reencontrarmos com suas pinturas. Nesse movimento, além de entrarmos em contato com algumas das possíveis "linhas de fuga" desse complexo organismo, passamos a perceber facilmente o quanto Selarón se estabelece na Lapa de modo a não se fixar em um lugar nenhum, como um andarilho nômade dentro do bairro que adotou, juntamente com Santa Teresa e a própria cidade. Apresentando ângulos de visão e perspectivas diferenciadas, onde os emblemáticos "Arcos" aparecem ora em plano mais aberto, ora em campo de visão mais fechado, também elege outros cenários e outros monumentos tomados como elementos significativos de novas paisagens que não param de surgir, a envolver também diversos arruamentos intricados e pouco visíveis da Lapa, além de valorizar os inúmeros recantos aprazíveis de Santa Teresa. Tal interesse não-hieraquizado, apenas confirma, externa e reforça sua movimentação intensa e rizomática no bairro. Não se prendendo, portanto, a um determinado trecho da malha labiríntica da Lapa, dos arredores e dos bairros vizinhos, contribui de modo não-arborescente, tal qual o mapa, *"para a conexão dos campos"*[134]. Os registros de perspectiva de Selarón são múltiplos, abertos e não apresentam uma raiz específica.

> seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, faze-la variar, até produzir a linha mais abstrata e mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. [135]

Sob esse prisma aberto, o labirinto de azulejos de Selarón deixa de ser visto de uma forma enraizada e hermética, se abrindo mais ao labirinto da Lapa e ao próprio conceito de rizoma. Ora, conforme se esclarece, *"O rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas"* [136]. Nisso, a pintura de Selarón passa a se aliar à escada, sendo válida também a sentença contrária. Assim, articulam-se encontros com a escadaria de várias maneiras

---

[134] DELEUZE, Giulles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
[135] *Idem, Ibidem.*
[136] _____.

diferentes, inclusive se evitando a incursão direta à obra. Sim, pois na medida em que se passa a considerar a pintura de Selarón, percebemos o quanto a escadaria foi e continua a ser representada, fazendo companhia as outras paisagens. Com efeito, anunciados como diversos fios de Ariadne, caminhos distintos, com uma vasta e variada iconografia abrangendo lugares que compõe a geografia da Lapa e arredores, se formam, tornando disponíveis ao olhar pelo acervo pictórico dos bares e restaurantes nos quais Selarón expõe. De algum modo, tais pinturas podem perfeitamente nos encaminhar à Rua Manoel Carneiro, como ocorre no tradicional Bar Brasil e em outros bares da cidade. Nesse sentido, torna-se flagrante uma espécie de conexão em rede a envolver a escada e as pinturas do artista. No restaurante que é ponto de saída dos bondinhos, localizado próximo à Rua Senador Dantas, por exemplo, figuram além de algumas pinturas do artista, dois enormes painéis de Selarón, um deles tomando como assunto principal o Largo da Lapa, em vista panorâmica. Selarón pinta parecendo querer preencher o grande rizoma que a Lapa já parece ser. O chileno mais carioca *"del mundo"*, inclusive, parece se multiplicar em seu bairro preferido, tal qual um mapa, como se estivesse ocupando vários lugares simultaneamente. A escadaria, portanto, não está sozinha, isolada na Rua Manoel Carneiro. Assim como a obra de Selarón, se anuncia também como um sistema a-centrado. A distinta intervenção se intercomunica com a Lapa e com a cidade também através das pinturas do artista, que por sua vez também se apresentam na escada. Em suma, a escadaria faz rizoma com a pintura e vice-versa. Afinal, segundo Deleuze e Guattari, fazer rizoma significa *"aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga"* de modo que ela *"cubra todo plano de consistência em uma máquina abstrata."*[137]

[137] DELEUZE, Giulles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

Figura 62 – Transbordamentos que se aliam à “Grande Loucura”

Fonte: O autor. – Produção do autor em trabalho de campo e acervo do artista Jorge Selarón.

Como um rizoma, a intervenção na escadaria também apresenta transbordamentos. Junto aos Arcos da Lapa, por volta do ano de 2003, Selarón estende e alarga sua aventura de artista *bricoleur*, decorando com azulejos vermelhos em contraste com brancos, com os quais escreve nos espelhos dos degraus da ladeira, palavras que nos remetem de modo nostálgico à Lapa dos tempos de Luis Martins, de Mario Lago e Madame Satã. De frente para a ladeira que nos conduz à Rua Joaquim Silva e ao bairro de Santa Teresa, podemos ler em destaque “Bohemia”, “Malandragem” e “Saudade”. Acompanha a nova intervenção o poste crivado de azulejos expondo a enigmática figura da mulher grávida em várias situações diferentes, além de painéis pintados que o jornalista Anselmo Gois fez questão de mencionar em sua coluna diária.

> Selarón, o artista plástico chileno de 56 anos que adotou o Rio, aprontou mais uma. Depois de transformar os 215 degraus da escadaria de acesso ao Convento de Santa Teresa num grande mosaico colorido de 130 metros de altura com azulejos de 42 países, ele agora pintou este painel no muro da fundação São Martinho, pertinho dos Arcos da Lapa. No mural, de quatro metros de largura e dois e meio de altura, uma grávida agradece de joelhos ao país. Um bela homenagem deste “estrangeiro” que há vinte anos descobriu que o melhor lugar para se viver é aqui e agora. [138]

Assim, entende-se que a Escadaria de Selarón apresenta porosidades, não sendo, portanto, uma obra fechada em si mesma. Não se pode entender a escadaria somente realizando o percurso de subida e descida, detendo-se em seu próprio local. Acredita-se que

[138] GOIS, Anselmo. Jornal o Globo. 20 de setembro de 2003.

para se dominar de fato os meandros desse complexo labirinto, se faz necessário encarar seus transbordamentos, além das conexões múltiplas mantidas com a cidade, com a Lapa, por intermédio das próprias pinturas e painéis muralistas de Selarón. A Escadaria apresenta "desobediências", desvios e a-paralelismos, que não podem ser ignorados, sob pena de tomarmos a grande obra de azulejos de modo hermético, sem interfaces.

Ora a gratidão de Selarón presente e verificada na escadaria também pode ser vista de modo rizomático, pois não é exclusividade da "Grande Loucura", pertence também à obra pictórica do artista, disseminada por várias de suas paisagens. Nessa outra "força plástica", além da homenagem externada pela própria iconografia feita em profusão, aparecem, em muitos casos, claras mensagens escritas dentro dessa produção que marcam os fortes afetos confessados pelo artista ao país e à cidade, tais como: *"Brasil eu te amo"; "Brasil é penta!"; "Rio de Janeiro is beautiful"*, ou ainda, *"Bem vindo ao Rio de Janeiro!" "Bem vindo ao carnaval!"*, entre outras de cunho semelhante.

Figura 63 –Detalhe do grande painel pintado por Selarón.

Fonte O autor. Acervo da pesquisa..

No painel citado anteriormente, próximo à Fundação São Martinho, Selarón escreve a seguinte mensagem de amor e de *gratidão*:

> 20 anos no Brasil: incrível história de amor pelo Brasil. Cheguei a este país-continente no dia 19-9-83. Antes de chegar aqui viajei e conheci mais de 50 países, meu destino era ficar nesta terra maravilhosa com certeza absoluta. [139]

[139] Transcrição do trecho inicial do texto presente no mural pintado por Selarón.

Figura 64 – Painel de Gratidão, vizinho a Fundação São Martinho, sob os Arcos da Lapa.

Fonte – Acervo do artista. Foto de Marco Antonio Cavalcanti, publicada no Jornal o Globo.

Com efeito, existem rotas de fuga da “gratidão” realizadas por Selarón dedicadas à Lapa, à cidade e ao Brasil, a se estabelecer como um mapa, negando uma condição enraizada na escadaria. Não obstante, se analisarmos tão somente a “Grande Loucura” também podemos perceber que a gratidão é múltipla. Como de fato, pois a intervenção na escadaria apresenta tal característica de várias formas: pelas palavras dedicadas ao país que o acolheu; pelas cores da bandeira do Brasil aplicadas nos espelhos junto aos duzentos e quinze degraus; na bandeira do Brasil feita em maio de 2010; o agradecimento e homenagem sincera a várias pessoas que o ajudaram e dele se tornaram pessoas amigas, registradas em inúmeros azulejos pintados pelo artista, além da própria cultura nacional exposta em outros azulejos de modo didático e enciclopédico. Nesses azulejos podemos ler sobre a “música popular brasileira”, sobre o “choro”, a “bossa nova”, o “samba”, além de encontrarmos muita informação sobre o “futebol”, o “carnaval”, as “artes cênicas”, bem como sobre diversas manifestações artísticas, inclusive falando sobre a “Missão Artística Francesa”. Muitos outros temas caros e identitários da cultura nacional também são explorados pelo artista, mas sempre de modo a-paralelo, isto é, sem hierarquias de um sobre o outro, todos acompanhados da recorrente figura da mulher grávida.

Figura 65 – Interfaces a-paralelas envolvendo inúmeras manifestações da cultura brasileira.

Fonte: O autor. Acervo do autor. Montagem de fotografias feitas na escadaria.

Assim, a Escadaria Selarón não remete ou diz respeito somente a ela mesmo, engendra e tece inúmeras relações, inclusive com as favelas. Ora, esse tipo de ocupação informal, atualmente tão característica do Rio de Janeiro – possivelmente pelo número expressivo que se tem notícia na cidade – e que aparece apropriada tanto na escadaria como em suas pinturas, resume e ilustra o próprio conceito de rizoma. Pois tais conjuntos, cumpre notar, não têm nem porta de entrada e nem porta de saída, se estabelecendo como um verdadeiro labirinto-rizoma. Com efeito, Selarón se apropria de mais um rizoma da cidade, submetendo-o ao seu labirinto visual e às diversas inter-relações com a Lapa e com a cidade vaidosa. Na própria escada temos, situação curiosa, as favelas que "olham" para a cidade vaidosa, dimensionada em grande painel azulejar.

No campo de volta, a Escadaria Selarón já recebe a gratidão do governo em forma de tombamento, de reconhecimento de seu valor cultural para a cidade, de modo a utilizar sua imagem em vários projetos, apresentando como um dos pontos turísticos representativos da cidade maravilhosa. Também passou a ser foco de interesse de inúmeros cineastas locais e aparecer como cenário importante significativo da Lapa em programas voltados para o samba e o choro, surgindo também como cartaz de eventos como o Festival de Cinema do Rio de 2009.

Figura 66 – Caminhos invertidos ou de retorno da *gratidão*.

Fonte – O autor. Acervo do autor. Montagem de fotografias.

Ademais, sua fruição também é rizomática, onde pode começar, onde termina. Cada dia na Escada é uma aventura na qual o olhar se perde, pois não há rota definida a qual devemos nos prender. Longe dessa possibilidade, permitimos nos colocar à deriva, abrindo-se a muitos caminhos de fruição e a muitas possibilidades de escolha. A escadaria pode ser descoberta a cada dia, por novos olhares e novos modos de abordagem. Os pontos de referência centrados são aniquilados, oferecendo aos visitantes uma fruição múltipla. A escadaria seduz porque é rizomática.

A teia de aranha não seria um bom exemplo de rizoma, pois é simétrica e centralizada. A escadaria, mesmo fixa em uma rua, por dentro dela apresenta vários pontos que se abrem. Tem um mapa interno caótico que abre tanto para o Rio de Janeiro, quanto para o Brasil, tanto para a obra de Selarón, quanto para as casas, tanto para o mundo, representado em inúmeros azulejos. Apesar de sermos atraídos por uma espécie de centralidade, temos nosso olhar distendido e esgarçado em vários focos de interesse. A escadaria é repleta de porosidades, com a obra do artista e com vários outros aspectos. A escada não se fecha em si mesma, aponta, dialoga, interage, responde por conexões entre a cultura nacional, a gratidão de várias formas, a Lapa e a cidade vaidosa. Conserva-se como uma linha e não como um ponto e, como linha, desperta várias.

Assim, a Lapa e a Escadaria Selarón se equivalem e ao mesmo tempo se remetem, evocando, inclusive, a ideia deleuzeana de rizoma. Se revelam como instâncias complexas para quem desejar enfrentá-las com intuito e esforço de inventariá-las, de compreende-las em toda sua extensão de modo linear, simétrico e hierárquico. Assim, mesmo que apresente uma aparente centralidade, esta é desmontada por possuir a obra uma multiplicidade de caminhos de saídas e de chegadas, franqueados aos que desejam conhecer tanto a Escadaria quanto a Lapa.

A "Grande Loucura", portanto, conjuga fluxos desterritorializados. Assim como a favela, cresce como um rizoma, sem programação fixa. A escadaria é orgânica e adota as favelas como a expressão máxima de sua própria movência: cresce irregularmente como rizomas, se interconectando, se intercomunicando com outras instâncias da cidade e do país. A escadaria Selarón é um labirinto em rede, possui vários pontos de interconexão. Neste sentido, Selarón está aberto à cidade e ao mundo. Seu *ethos*, portanto não é uma prisão, justamente por se comportar como um rizoma, não como enraizamento.

Evidentemente que a gratidão na escadaria é muito forte, mas é preciso reconhecer que além da escadaria apresentar outras intensidades, nenhuma delas pode ser descartada. Como se disse no início, a Grande Loucura foi produzida sob o signo da intensidade e não da finalidade. Nisso, é preciso reconhecer que a intervenção na escada não pode ser uma raiz ou um entroncamento, pois nasceu depois, depois de sua obra de pintura que já era labiríntica. De modo que muitos elementos constituintes, não se filiam exatamente à gratidão, o vermelho, por exemplo, além dos 135 países também não possui relação direta com a gratidão. A gratidão se alia à obra, se dissolve nela em outros apelos. Ela não é a centralidade limpa, ao contrário, percebe-se contaminada, invadida e povoada por outros apelos, outros elos. Ela é parte de um todo maior.

Assim, a escada é parte de um rizoma, o rizoma estabelecido e feito entre a escada e a obra pictórica do autor. O labirinto é maior do que a escada, transborda a própria escada. O labirinto aparece pois é composto por um tecido complexo, cuja trama envolve a historia pessoal do artista, seu trabalho pictórico, além da *gratidão* do artista pelo Brasil.

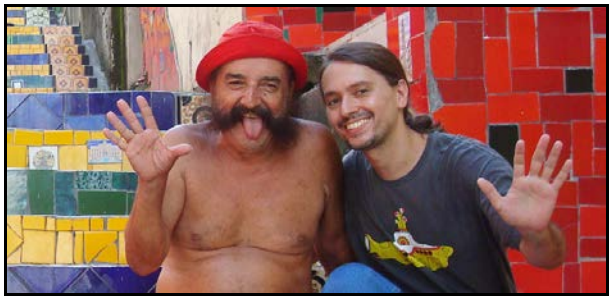
> A arvore impõe o verbo ser, mas o rizoma tem como o tecido a conjunção 'e...e...e...' (...) A arvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. [140]

[140] DELEUZE, Giulles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

A gratidão não está desacompanhada, está imbricada ao desejo de fama do artista, à sua história de vida, às suas relações humanas com os moradores, visitantes e colaboradores, pessoas que o ajudaram na realização da "Grande Loucura". A escadaria pode ser lida então como uma expressão da gratidão de um artista que ama o Brasil, mas também ama o vermelho, as mulheres grávidas, as viagens pelos vários países. Seu amor, portanto, também parece se estabelecer em rizoma. Neste sentido é a expressão do artista que ama o Brasil, mas que não esconde outras paixões. O vermelho cada vez mais presente na "Grande Loucura" ajuda a atestar estes argumentos. Assim, a *gratidão* cívica e outras características da obra se confundem. A *gratidão* não é a ideia prevalente, ela coexiste e convive enquanto parte integrante do labirinto que se estabelece como um rizoma.

A escadaria é uma plêiade, uma soma de intensidades, destituída de hierarquias, abarcando a *gratidão* cívica, as favelas, a história de vida de Selarón, a sua relação com os moradores e com a cultura brasileira e local, todas se integrando em um todo complexo a-centrado e a-paralelo. Portanto o labirinto de Selarón não pode ser categorizado como um labirinto onde exista uma centralidade pivotante. A gratidão não é o pivô, ela faz e constrói alianças. Nenhuma se sobrepõe à outra, passando, as partes, coexistirem, se interconectando através de vários fios de Ariadne, a cumprir verdadeiros itinerários de fuga e a nos levar ou transportar a vários lugares diferentes.

Figura 67 – A pesquisa em um dos dias na "Grande Loucura".



Fonte –O autor. Acervo do autor.

3 CORES, FATORES E ATORES DA ESCADARIA SELARÓN: ATOS E PROCEDIMENTOS DE UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA VISUAL E URBANA

> A nossa sociedade confere ao olhar um enorme poder. Até mesmo os atos de pensar e de conhecer parecem ter origem no olhar, se levarmos em conta disciplinas como a antropologia, que se baseia sobretudo no método da observação. [141]
>
> Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha

3.1 As primeiras incursões e registros iniciais realizados na Escadaria

Esta parte da dissertação trata especificamente da abordagem feita com o auxílio da Antropologia Visual, sem a qual não seria possível a elaboração de muito do que se desenvolveu até aqui sobre a Escadaria Selarón, tornando, portanto, a captação das situações de campo uma grande aliada na bricolagem realizada, isto é, na articulação e problematização entre os conteúdos advindos do texto e imagem. As duas dimensões, pertinentes ao cotidiano desta investigação, ajudaram a reconhecer e a documentar dados fundamentais da pesquisa empreendida. Com efeito, adotou-se, além das anotações de campo, o emprego da câmera, com consequente produto videográfico. Assim, o processo de elaboração fílmica envolvendo as pessoas que viviam, transitaram ou visitaram a Escadaria Selarón durante o tempo de pesquisa, seja na condição de moradores, ocupantes temporários, passantes, curiosos da própria cidade ou turistas de diversas partes do país e do mundo, decorreu do interesse de ordem estritamente acadêmica. Espécie de exercício do pensamento a ser desenvolvido como apoio a esta dissertação, levado a efeito pelo olhar de um pesquisador egresso e representante de uma área de formação que lida com a visualidade. Portanto, sempre muito bem-vindo o conhecimento sobre a produção e a recepção das imagens. Não obstante, ainda que com perfil de iniciante nesta aventura científica cujo propósito ambiciona combinar qualidade imagística a uma abordagem de cunho antropológico, o intuito também foi, na condução desta prática, atingir a esfera e a seara do cinema-documental. Na verdade, como nos lembra Howard Becker, trata-se da experiência de *"(...) combinar duas disciplinas, para através do meio visual, compreender as atividades da vida social."*[142]

---

[141] BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

[142] BECKER, Howard. *Explorando a sociedade fotograficamente*. In. Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Rio de Janeiro: UERJ. [p.95].

A despeito das dúvidas ou dificuldades que poderiam surgir antes e durante o processo do trabalho em campo, incluindo a intenção de oferecer maior credibilidade e consistência à abordagem pretendida, mais do que obedecer e seguir determinadas premissas teóricas, etapas ou providências técnicas, prevaleceram sempre a determinação, o furor e a possibilidade-devir de realizar e empreender. Sentimentos à toda prova que, como fortes e poderosos aliados estiveram tão presentes quanto o elo de identificação com gênero de documentários que, veiculados em universidades, congressos, festivais ou pela televisão, sempre despertou o interesse do pesquisador. Um dos últimos assistidos antes mesmo da pesquisa de campo, inclusive, foi o premiado "Estamira" de Marcos Prado, vencedor de 25 prêmios nacionais e internacionais. Muitos recursos dessa produção, inclusive, inspiraram os primeiros passos do pequeno filme produzido.

> A primeira e a mais simples utilização das imagens na investigação em ciências sociais e, mais especificamente, etnografia e na antropologia, foi (e é) como auxiliar de pesquisa. [143]

Assim, a grande preocupação inicial, mesmo sem um preparo especializado e mesmo sem o equipamento profissional necessário, durante as primeiras incursões à famosa escada da Lapa ainda em meados de 2008, foi a de tornar o local de pesquisa o mais familiar possível. Assim, tais diligências se caracterizaram por um mapeamento geral de toda a área a ser investigada, com desenhos e anotações escritas, todavia conservando e mantendo uma observação livre, quase "irresponsável", combinada a aproximação eventual com os circunstantes locais, por intermédio de esporádicas conversas informais e, caso tivesse sorte, também sustentando pequenos diálogos com o assediado artista, autor da intervenção artística local, que atualmente ostenta seu nome.

Ainda nos últimos meses de 2008 ante a riqueza antropológica oferecida por esta singular localidade urbana do Rio de Janeiro, já se antevia, ao menos, a possibilidade da realização de algum produto audiovisual a ser desenvolvido e utilizado como material paralelo durante a realização da pesquisa. Em janeiro de 2009, já com alguma confiança conquistada no ano anterior, começaram as primeiras filmagens, sempre com a intenção do filme poder contribuir, dirimindo eventuais dúvidas no decorrer da pesquisa, socorrendo a qualquer tempo, impasses cruciais no desenvolvimento da dissertação.

> A descoberta deste novo campo permitiu ao antropólogo o acesso a outras fontes de informação que trazem um enriquecimento inestimável à sua pesquisa. Além do campo e do gravador, o pesquisador introduz no seu arsenal de instrumentos os

[143] RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia, São Paulo: USP, v.48 Nº 2, 2008. [p.621]

> equipamentos necessários à produção de informações, podendo ainda lançar mão de acervos fotográficos e fílmicos para instrumentalizar sua análise. [144]

Até empunhar e ligar a câmera para realizar e obter alguns registros fílmicos sobre a paisagem humana frequentadora da escadaria colorida da Lapa, foi opção frequentar o lugar e perceber não apenas a intervenção de azulejos isoladamente, mas, sobretudo, estar atento a toda e qualquer movimentação comum e incomum instalada sobre ela. Desvelar os hábitos sociais e a dinâmica da vida local, incluindo o trânsito incessante de turistas que das nove da manhã às seis da tarde se hibridiza com a gente que entra e sai de suas casas, dispostas lateralmente à escadaria, como bem observou Myrian, secretária e espécie de relações públicas de Selarón, em seu depoimento, quando afirmou na ocasião que *"A escadaria é o máximo!"*. Suas considerações, na companhia de outras falas, ajudaram a perceber as qualidades e complexidades deste trabalho. A então secretaria de Selarón afirmou que escada *(...) tem um caráter universal... até pela presença dos gringos e dos azulejos do mundo inteiro... além das pessoas que entram e saem de suas casas... um lugar muito singular!!!"*. A partir da reunião de dados diversos, preferiu-se, estar presente, na escadaria, considerando a faixa de tempo de distintos horários, algumas vezes chegando mais cedo e outras tantas saindo mais tarde, quando o movimento de turistas escasseava.

Outra preocupação mantida pelo pesquisador foi a de demonstrar que o trabalho de filmagem fosse testemunhado de modo transparente e com a aprovação de todos, de forma que a execução pudesse ser realizada com constância e sem estranhamento. A intenção fora a de afastar o risco do pesquisador se transformar em uma figura estranha cuja presença pudesse ameaçar ou inibir a naturalidade das pessoas. Evidentemente, mesmo com pouca experiência, sabia-se que querer se anular completamente atrás de uma câmera seria tarefa impossível e, portanto, logo se fez questão de transmitir de que se tratava de uma pesquisa de campo, com o objetivo de viabilizar uma pesquisa de mestrado. Felizmente, a recepção indistintamente, sempre foi muito positiva, acolhedora e mesmo incentivadora dos trabalhos de filmagem. Assim, aos poucos, as pessoas residentes da própria escadaria passaram a cumprimentar o pesquisador cordialmente com "um bom dia" ou "boa tarde", dependendo do horário em que lá estivesse. Importante dizer que, a cada sessão de depoimentos, na expectativa de poder conseguir determinada imagem gravada de alguém falando sobre a escadaria, sua história ou sobre a sensação promovida por este distinto lugar, no mínimo, uma

[144] MONTMÓR, Patrícia e PEIXOTO, Clarice. *Texto de apresentação*. Cadernos de Antropologia e Imagem, UERJ., 01.

breve conversa antecedia a filmagem. Lembro-me que, apesar dos esclarecimentos prestados, muitos que chegavam pensavam que a câmera estivesse a serviço de alguma emissora de televisão, realizando algum tipo de reportagem. Como fora dito anteriormente, achei que era necessário transformar o lugar em um ambiente doméstico, a fim de poder adquirir a confiança dos moradores locais, sobretudo de Selarón, uma das pessoas mais respeitadas em meio local e que, caso tivesse sua aceitação, certamente também teria uma âncora importante no trabalho, juntamente, à sua casa-ateliê, estabelecida em um dos patamares medianos da escadaria. Com efeito, nas proximidades de sua residência, muitas filmagens foram realizadas. Apesar de adorar ser fotografado e mesmo gostar de ser o centro das atenções, a pesquisa sempre considerou Selarón uma figura muito ocupada – como de fato sempre foi, desde o início de sua "Grande loucura" –, e que, portanto, realizar entrevistas com o artista sempre pareceu ser um tanto quanto difícil, pois atrapalhá-lo sempre esteve fora de cogitação. Para que isso não acontecesse, tornou urgente buscar uma forma de conhecer seu cotidiano para não o importunar. Dificilmente Selarón fica muito tempo parado, muitas vezes interrompendo sua atividade de substituição de azulejos na escadaria, com seu trabalho de pintura ou mesmo se levantando para recepcionar quando chegasse alguém de fora. Enquadrá-lo não é tarefa simples. Certo dia, mesmo chegando cedo, apenas no fim da tarde, consegui uma boa conversa com o artista, realizando um trabalho de filmagem mais tranquilo. Não obstante, o chileno de grandes bigodes da Lapa, aos poucos, foi se tornando mais favorável ao trabalho de filmagem, deixando depoimentos importantes, alguns deles aproveitados no documentário.

Evidentemente que sempre pedia permissão para realizar qualquer tipo de registro e, quando se conseguia, nem sempre a posição sobre a escada era a mais correta, sendo quase inevitável anular o indesejável balanço da câmera. Filmar de pé na escadaria, por vezes, se tornava um pouco desconfortável, utilizando como recurso de equilíbrio, sempre as pernas abertas, apoiadas em dois degraus.

Com a média de três a quatro visitas por semana, muitas incursões foram realizadas, diversas subidas e descidas com a câmera, inúmeros momentos registrados e colecionados, à espera da melhor forma de se aproveitá-los em etapa futura, sem abrir mão de uma organização pensada a partir de algum suporte técnico e teórico. Entretanto, a estratégia de campo sempre demonstrou ser mais intuitiva. Apesar das primeiras leituras a respeito de como se realizar tecnicamente um documentário, tornou-se opção desenvolver as filmagens de modo independente, adotando duas frentes principais de trabalho: uma, a de filmar o lugar em si, com o mínimo de interferência, em diversas tomadas, ângulos e enquadramentos, pontos e arredores, incluindo o transito dos atores que "atuam" sobre a escadaria; a outra, foi

de ir formando uma coletânea de depoimentos ou pequenos comentários livres a respeito do lugar eleito para investigação. Alguma impressão sobre a obra ou impacto social desta na vida das pessoas. Desde o início foi esse método de observação que guiou o trabalho das filmagens e dos registros na escadaria: ocasiões dedicadas aos depoimentos, além de situações em que as pessoas eram filmadas com o mínimo de interferência por parte do pesquisador, na intenção de apreender com naturalidade a realidade e o saber local. Não obstante, muitas destas cenas, por terem se tornado muito extensas, aparecem fragmentadas no "produto final".

> Manter a 'boa distância', ou seja, uma distância que permita a comunicação – entre o realizador, documentarista, pesquisadores os grupos e processos nos quais eles estão interessados. **[145]**

Ora, mesmo ignorando muitos aspectos relevantes dentro da discussão acerca da antropologia visual, o modo pelo qual fora se equacionando a pesquisa de campo e mesmo das filmagens, não deixou de se aproximar da situação favorável da chamada *"convivência intensiva"* defendida e praticada por Malinowski ou mesmo do conceito de *"presente etnográfico"*, na intenção de considerar de forma mais ampla possível a realidade de interesse.

3.1.1 Registros e abordagem visual na escadaria

> A descoberta da máquina fotográfica impele o antropólogo a levantar-se de sua mesinha e sair de seus muros para dirigir-se ao campo. A olhar e fazer-se olhar. A imagem fotográfica, de fato, produz uma tal força documentária que desafia o corpo todo a se mover no impulso inicial do próprio olho. [146]
>
> Massimo Canevacci

Realizar o registro fotográfico da Escadaria Selarón privilegiando a paisagem humana certamente representou etapa importante na investigação deste lugar, já que contribuiu para atestar a singularidade de um espaço que abriga ao mesmo tempo inúmeros corpos visitantes e residentes. A Escadaria Selarón é palco de diversas situações composta por indivíduos de comportamentos díspares, a considerar curiosos e acostumados, indiferentes e atentos, relaxados e perplexos, os de postura mais natural e os mais contemplativos que diante da novidade, não escondem sua admiração pela grande obra de Selarón. Ora, o trabalho realizado

---

[145] MONTMÓR, Patrícia e PEIXOTO, Clarice. *Texto de apresentação*. Cadernos de Antropologia e Imagem, UERJ., 01. [p.15].
[146] CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

até aqui tenta explorar estes dois campos distintos que por vezes se confluem, se misturam ou mesmo parecem trocar de papeis. Em meio a essa divisão, formam-se junto à escadaria composições interessantes, únicas, onde se buscou reparar nas várias formas de ocupação e os modos como se apresentam os corpos. Na democracia própria do lugar, logo se constatou que qualquer pessoa pode escolher onde preferir ficar ou vagar. Assim, uma das intenções foi a de registrar a confluência quase constante de pessoas que dentro e diante da escadaria formam inúmeras possibilidades imagísticas, variadas, distintas entre si, envolvendo espaço e circunstantes.

Intercalando o uso da câmera digital e da filmadora, muitas fotografias puderam ser feitas segundo a lógica do "olhar espião", expressão da antropóloga Anna Grimshaw. Para não se interferir em cada situação simulava-se estar fotografando a escadaria em planos abertos e com isso, a possibilidade de incluir os grupamentos humanos, frequentadores do local.

Assim, o objetivo passou a ser aferir, pelas fotografias, como a Escadaria Selarón recebe e recepciona os vários corpos que passam por lá diariamente. Observar com maior cautela a respeito dos comportamentos e usos, bem como os lugares de frequência da escadaria, de modo a otimizar o entendimento deste lugar. Nesta intenção, buscar compreender como ocorrem as relações entre obra e público, como se arranjam e se distribuem os olhares e sentidos diante de tantos *atratores* presentes nesta intervenção, que podem ensejar movimentos diferenciados de cada um que a visita. A julgar por tantas visitas já realizadas e tantos momentos testemunhados em campo, pode-se dizer, que a escadaria acolhe cada um de modo bastante diferenciado.

Assim, passa-se a entender que a visualidade da escadaria ultrapassa sua condição física de obra de arte fechada em si mesma, a considerar e abranger o colorido de seus frequentadores, de seus moradores. De modo análogo aos Parangolés de Hélio Oiticica, não funcionaria sem a participação do público. Dentre os tantos personagens desta escadaria, Jorge Selarón, se destaca como figura ilustre desta localidade que, sempre vestido com alguma peça vermelha, seja uma bermuda, um chinelo, ou mesmo um chapéu, conduz o movimento e olhar de muitos visitantes. É como se fosse uma "dança" espontânea e improvisada, liderada muitas vezes pela cor vermelha de Selarón.

Ao longo do ano de 2009, a pesquisa de campo revelou que a Escadaria Selarón não deve ser resumida apenas à obra em si, já que tal lugar, único na cidade, acolhe também quadro humano rico e diferenciado, que pela participação substantiva e diária no corpo da obra não poderia de forma alguma ser descartado ou abandonado no tratamento desse estudo.

Neste sentido, se decidiu pelo aprofundamento da pesquisa voltando-se para o caráter antropológico da famosa escadaria de azulejos da Lapa, incluindo, nesta leitura, a presença e a convivência dos indivíduos visitantes e locais, responsáveis por ativar ainda mais o repertório generoso de cores deste lugar, de modo a torná-lo ainda mais ímpar e singular.

Neste empenho, registrar de alguma forma quem costuma passar por lá, se instalar por lá, viver por lá. Logo se compreendeu, que a escadaria não apenas serve apenas para cumprir sua função ordinária de subir e descer, acomoda os corpos com hospitalidade, tornou-se um ambiente agradável para as pessoas passarem o tempo, uma manhã ou uma tarde, namorem, estudarem, lerem, fazer rodas de violão, sentarem e se esquecerem momentaneamente dos problemas. O que passa é um sentimento de paz, de adesão estética, as pessoas gostam de ir para lá e ficar por lá. Diante do agito urbano da cidade, a escadaria oferece um bálsamo, um bálsamo de encontrar em meio a uma obra de arte, junto dela, e democraticamente se instalar onde quiser. A paisagem que se forma é de um lindo mosaico movente não só de azulejos, mas também pessoas, os atores da Escadaria Selarón.

Realizar uma imagem da escada vazia é algo muito raro e difícil de acontecer, a paisagem humana é sempre muito influente em qualquer registro visual deste lugar ao se adotar ângulo de enquadramento mais aberto. A escada que parece se aproximar da verdade é a escada com muitas pessoas e não poucas, o dia da escada é de receber muita gente, durante todas as semanas e fins de semana do ano muitos turistas passam por lá. O movimento de cada dia é sempre intenso e também cheio de surpresas. Assim foram feitas muitas fotos para tentar se aproximar desta situação que é cotidiana na escada, o do fluxo intenso de pessoas ao longo dos dias.

3.1.2 O precioso auxílio da antropologia visual

> A primeira função das imagens em antropologia foi (e é documentar), isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registro de um acontecimento observável ou verificável. As imagens poderiam funcionar nesse contexto dentro do espírito de recolha que informava a expansão industrial e colonial, do conhecimento antropológico e da dimensão nuseística [147]
>
> José da Silva Ribeiro

[147] RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação.* Revista de Antropologia, São Paulo: USP, v.48 Nº 2, 2008. [p.621]

Durante o segundo semestre de 2009, a ideia inicial de se documentar visualmente o objeto de estudo de modo a favorecer a pesquisa, se aprimorou com oportunidade de ter tido acesso às preciosas sessões e leituras concernentes à disciplina voltada ao campo da Antropologia Visual, oferecida à época pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, junto ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desse modo todo o material filmado em campo, passou por uma séria avaliação crítica. Não obstante, o trabalho de filmagem já havia sido iniciado antes das aulas ocorridas durante o segundo semestre de 2009. Certamente a avaliação das imagens adquiriu outros valores, outros significados.

Com novas motivações, tornou-se necessário se assistir diversas vezes tudo o que fora filmado e registrado em campo. A cada sessão no Museu Nacional, a cada palestra de pessoas que lidam com a antropologia visual em seu cotidiano e a cada leitura dos textos recomendados, logo se constatou, por exemplo, a importância da "narrativa compartilhada", criando com isso, no trabalho, uma preocupação já latente, de exibir o resultado final na própria escadaria. Para tanto, começaram a se desenhar os formatos de edição, onde os cortes e os ajustes seriam inevitáveis, pois em uma filmagem de campo são comuns os silêncios ou mesmo os ruídos e barulhos indesejados entre uma pergunta e outra, além de haver muitas interrupções devidas à agitação do lugar, atualmente muito visitado por turistas. A continuidade das falas apesar de serem interessantes, por vezes, se tornavam muito longas para serem aproveitadas completamente. Sobre isso, não pareceu representar propriamente uma perda, mas um ganho na agilidade da narrativa. Cortar na hora certa, também é um momento difícil do fechamento do trabalho, pois só quem esteve em campo sabe o quanto de fato se sacrificou. A discussão passa a ser não apenas o que deve entrar e o que deve ser descartado, mas como deve ser apresentado e sobre qual forma. Assim, inicialmente foi realizada uma seleção primária das cenas que poderiam ter potencial para a participação no documentário. Como se pretendia obter um resultado mais dinâmico, foi opção a fragmentação dos depoimentos e a distribuição saltada, podendo a mesma pessoa aparecer duas ou três vezes de modo saltado e não contínuo, onde se correria o risco de transformar o trabalho em algo muito arrastado, com narrativa lenta. O interesse então foi a partir dos depoimentos colhidos em diversas idas à escadaria da Lapa, durante vários meses do ano de 2009, construir espécie de "texto" narrativo que contasse sobre o impacto da escadaria na vida das pessoas. Nisso, o último depoimento de Selarón foi bem proveitoso, pois o artista mostrou que a escada passou a valorizar o local economicamente, lucrando, chegando a dizer:"*o*

taxista, o guia turístico, a produtora de televisão, (...)". Também foi intenção construir, através dos depoimentos, perfil do artista, dando espaço a ele para se colocar.

> O antropólogo que lida com a imagem não pode, no entanto, destituir o olhar de sua força de significação. O olhar capta o que pode significar, diferentemente da visão, que é uma competência física do corpo humano. Sua visão é genérica, o olhar é intencional, e as formas de olhar são resultado de uma construção que é cultural e social. [148]

O processo de edição é como polir a pedra bruta, oferecer às imagens uma dignidade estética, não de modo gratuito, mas empenhada em facilitar o propósito de comunicação. A bem da verdade, o processo de edição é que estrutura a forma de narrar. As escolhas são inevitáveis, selecionando comentários, colocando-os em uma ordem que cause impacto interessante.

Como fora dito, nesta etapa os cortes seriam inevitáveis, ademais o documentário precisava ganhar ritmo, ser dinâmico e em sua fluência, adquirir alguma velocidade. Assim, logo após a apresentação, com trilha épica, fotografias diversas foram colocadas em sequência, enfatizado a ideia do titulo do documentário "A Grande Loucura de cores, fatores e atores da Escadaria Selarón". Apenas parte de extenso material fotográfico já realizado ou obtido na Escadaria, após concedida autorização de fotografar algumas pranchas plastificadas do valioso acervo de imagens guardado pelo artista que, com incrível preocupação com a memória, guardou tudo que saía publicado em jornal e ou em revistas sobre seu grande feito. Logo em uma das primeiras visitas, a pesquisa se interessou por aquelas imagens que contavam a história da mudança deste lugar e logicamente já se pensava que, caso fosse realizar um documentário, elas deveriam obrigatoriamente ter de participar. E assim foi feito. Logo após a apresentação dos primeiros depoimentos, a imagem da localidade abandonada foi utilizada. Curiosamente a imagem feita recentemente também apresenta uma pessoa sentada no lado esquerdo da escada. A intenção foi a de começar com a mais antiga e terminar com a mais recente, intermediada por imagem de Selarón de vinte anos atrás, empregando o áudio de um depoimento seu atual cuja imagem não tinha ficado tão boa. Por isso, a opção de casar a fala atual com a foto antiga, já que respondia na ocasião sobre questões pretéritas.

O trabalho audiovisual realizado na escadaria também foi fruto não propriamente da ressignificação completa das imagens, mas consequente da intenção de atemporaliza-las em um certo sentido, incorporando-se ao processo de edição não linear, isto é, de modo

[148] BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006. [p.54].

fragmentado e com cortes estratégicos, sacrificando seu ordenamento cronológico primitivo, não obstante, sem que perdessem a coerência do que já tinha sido apreendido sobre a realidade investigada. Assim, boa parte do que foi filmado entrou no "produto final" com a intenção de conspirar a favor de um discurso, provocar questões e reações imediatas de quem assistisse, diante de cada sequência de depoimentos, intercalados ou não por alguma outra imagem ou cena exibida. Espécie de *bricolagem* de imagens cujo arranjo criasse um discurso autônomo, apresentado alguma síntese do que pode ajudar a compreender a realidade deste lugar. No tratamento final, nos diversos depoimentos dispostos de modo saltado, surgiu a ideia de inserir em letras grandes, fragmentos das frases ou mesmo ideias colocadas por cada uma das pessoas que aparecessem falando sobre a escadaria. As legendas também foram fundamentais para o filme adquirir uma leitura mais confortável possível. Além disso, o filme está valorizado pelo próprio trabalho de filmagem, cumprindo bem a intenção inicial de posicionar cada pessoa com alguma parte da escada ao fundo para se ter uma imagem periférica do lugar e da obra ao mesmo tempo que cada um apresentasse sua versão e sua visão sobre a escadaria e o lugar.

A parte inicial do filme onde aparece um breve texto de letras sobre fundo preto e dividido em duas páginas encontrava-se antes a respeitar um solene momento de silêncio, onde acreditava-se garantir uma apropriada imersão no gênero "documentário". Entretanto, com as seguidas avaliações e ajustes do material prestes a receber uma primeira finalização, passou a se considerar mais do que o gênero, o assunto abordado. Assim, esses primeiros segundos, integrantes da apresentação do filme, passariam a estar acompanhados do som das marteladas do artista quebrando os azulejos, de modo a produzir uma marca sonora e ao mesmo tempo conceitual sobre o caráter mutante da escadaria, situada próxima ao Largo da Lapa. A segunda preferência acabou se tornando mais atraente na medida em que reforça a dimensão ambivalente da "Grande Loucura", onde os expedientes contrários de *construção* e de *destruição* caracterizam a própria obra, devendo ser sempre considerados. Ademais passaria a abrigar, comportar e se aproximar também da ideia do *potlatch* de Marcel Mauss, já defendida anteriormente pela pesquisa. O silencio dessa parte do filme, não faria muito sentido, representaria apenas um equívoco já que se associa mais à morte e à construção definitiva da obra do que propriamente a ideia de modificação permanente da mesma e de vida. Assim, devendo dar lugar do som que representasse sua condição de "obra viva", como é tratada em um dos depoimentos, arranjado propositalmente no trecho final do filme, amarrando ao início do filme.

Nos encadeamentos que foram criados para sustentar a boa fluência e o discurso do documentário, foi opção, desde o início, utilizar a figura do taxista em primeiro lugar, pois conforme sua profissão, representa transita por vários lugares da cidade movente até o destino requisitado pelo passageiro. Ora, como o local do filme por excelência é a escadaria, a proposta seria a de que algum taxista conhecido da região nos transportasse até este local. Coincidentemente e por grande sorte, o proveitoso depoimento de Jorge foi o primeiro a ser realizado. Assim que a câmera foi ligada em um dos patamares da escadaria, de forma solicita, o pedido do pesquisador foi atendido pelo taxista, que mesmo com pressa, não deixou de gravar. A partir daí, partiu-se para estabelecer seqüências de depoimentos nos quais os atores que viessem a compor o elenco seriam os guias turísticos – em grande número nesta fase do documentário -, além de alguns visitantes, moradores e colaboradores do artista. Para Selarón ficou o papel de protagonista. Muitos depoimentos, inclusive, giram em torno de sua figura, espécie de coringa e trunfo do filme, cujas aparições se pensou de modo estratégico, pontuando diversos trechos do filme.

Nesta pequena produção de aproximadamente doze minutos, embora curta, já se nota, pelo formato de apresentação adotado nas entrevistas, a nítida influencia admitida dos documentários de Eduardo Coutinho, devendo muito em particular também ao excelente "Tecido Memória" (José Sergio Leite Lopes, Rosilene Alvim e C. Brandão. MN- UFRJ, 2008), onde mais do que a produção de Coutinho são aproveitas e inseridas de forma inteligente diversas fotografias, fundamentais na construção de uma narrativa mais abrangente do assunto tratado. Assim, em muitas situações o áudio permanecia correndo normalmente, não obstante, preferindo-se dar oportunidade aos espectadores de visualizarem algo relativo ao que vinha sendo dito ou explicado, quando por exemplo um dos guias turísticos faz menção as grandes levas de turistas que chegam diariamente à Escadaria Selarón. Nesse momento, passam a aparecer e a integrar o texto audiovisual imagens feitas em trabalho de campo e em diversos dias diferentes, justamente para atestar, conforme o depoimento dado, a grande presença de estrangeiros que acorrem para conhecer este lugar. Além dessa passagem se resolveu mostrar uma foto do lugar abandonado, de como era este lugar anteriormente à intervenção de Selarón e optou-se pela inserção de imagens de autorretratos pintados por Selarón, quando se fala dele como um personagem. A soma dos comentários acredita-se, beneficia a pesquisa sobremaneira, pois tentou se construir um grande apanhado de comentários nos quais a história da escadaria e do lugar pudesse ser contada de modo diferenciado, cada um com as suas ênfases, com os seus jeitos respectivos de contar, mostrando como o lugar foi se constituindo e como hoje se constitui. De modo análogo, o

pesquisador se sentiu como se estivesse montando uma escadaria decorada por azulejos, como se cada fotografia ou imagem gravada fosse um exemplar de azulejaria e tivesse que ser pensar de que modo deveria ser inserido na composição, tal qual um *artista-bricoleur*.

Figura 68 – Alguns fotogramas do vídeo produzido na Escadaria Selarón com a transcrição de depoimentos dos participantes.

Fonte – O autor. Acervo do autor.

CONCLUSÃO – VERTIGEM DE SANTA TERESA À LAPA

A Escadaria Selarón, sublinhando algumas percepções do trabalho acadêmico realizado, sempre enfrentou a vertigem e o *trágico* em vários sentidos, pelas mãos de seu autor. Fruto do pensamento do *bricoleur* e jamais do engenheiro, se abriu às circunstâncias adversas de seu tempo de criação artesanal, mantendo-se assim diante de todo o período da escrita desta dissertação de mestrado pelo PPGARTES da UERJ. Sempre entregue ao improviso cotidiano de cada dia, jamais se colocou sob o signo da finalidade, mas sim sob o regime da intensidade imprevisível de cada momento. Havia retoricamente, de fato, por parte do autor, um discurso sobre a finitude, onde somente com sua morte, nas palavras do próprio Selarón, aconteceria o fim da obra. Não obstante, essa fala tão recorrente não era sinônimo de um cronograma inflexível a ser seguido. Sem se programar para a hora seguinte, o artista sempre nos ofereceu um espetáculo verdadeiramente mutante, onde não houve espaços para calendários, prazos ou metas a serem vencidas, nem mesmo tratos fechados com o presente ou com o futuro. Com isso, visitar a escadaria, em diversas oportunidades, sempre representou lidar com a vertigem de muitas surpresas.

Acredita-se que a "*noção de despesa*" de Georges Bataille, assim como o conceito de *"potlatch"* de Marcel Mauss contribuíram significativamente para a melhor compreensão da Escadaria Selarón. Se completando ambos os aportes teóricos nesta pesquisa, auxiliaram sobremaneira no respaldo da ideia de *construção* e de *destruição* perpétua da grande obra de azulejos, de modo a tornar mais claro o seu caráter mutante que, consagra a dita intervenção como realização insuperável. Considera-se de fundamental importância também no trabalho de pesquisa aqui empreendido, a exploração que desvelou as relações existentes entre a escadaria e a *vitrina*. Conforme se apresentou, guarda-se, nas funções do mosaísta e do vitrinista Selarón, vários pontos em comum de saberes e fazeres. Assim, a "Grande Loucura" se aproxima da *vitrina* não somente em função dos antigos gabinetes de curiosidades, mas também por adotar vários cuidados que cercam o trabalho de um bom vitrinista. No caso, a escolha de um material nobre – como são os azulejos –, acaba contribuindo para a valorização do lugar que, juntamente com os próprios trabalhos de pintura realizados pelo artista, passa a comercializá-los com maior chance de sucesso. A Escadaria Selarón, portanto, sempre foi também espécie de vitrina do trabalho de pintura do artista. Neste sentido, o elo entre as frentes de atuação de Jorge Selarón, sempre se reforçando entre si.

Os registros fílmicos e as fotografias realizadas, aportando-se na *antropologia visual* e nos ensinamentos de Peter Burke, foram de extrema relevância para a compreensão de vários aspectos residentes na "Grande Loucura". Na análise dirigida às fotografias, muito se passou a perceber sobre os modos de recepção da obra, onde a pesquisa inclui possibilidades com variações. No caso da captação de material audiovisual, muitos depoimentos puderam ser realizados e depois incluídos no texto final, dando-se a oportunidade às pessoas locais e visitantes de se manifestarem, além de poder dar voz ao artista, configurando método de trabalho compartilhado e não apenas de uma pesquisa fechada. A pesquisa se orgulha de poder apresentar um conjunto de depoimentos inéditos e que se completam em uma visão mais ampla sobre a "Grande Loucura".

A ideia de *"micromundo"* admitida e considerada por Lélia Coelho Frota dentro das *mitopoéticas* de expressão popular e urbana também garante a Selarón espaço nesta grata galeria de diálogos. As relações com as obras figuradas no *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro* [aeroplano, 2005] alargaram a compreensão da colorida escadaria da Lapa, de modo a se desvelar aspectos importantes da sua forma de apresentação. No caso da comparação com o Livro Aberto do Profeta Gentileza, aponta a pesquisa, para uma aproximação com a Escadaria Selarón em vários níveis. Além da inegável informalidade visual presente nos dois trabalhos, verifica-se o caráter de simpatia e de acolhimento ao externarem mensagens de cunho positivo, afastando-se da frieza dos monumentos encomendados pelo poder público, diante dos quais a indiferença do povo é grande. Diferenciando-se das manifestações efêmeras de decoração para a Copa do Mundo, como se sublinhou, a Escadaria Selarón justifica um outro tempo na cidade, justamente pelo emprego de materiais heteróclitos e cimentícios, de modo a se anunciar como uma verdadeira e rica "hipérbole plástica", ampliando o impacto das cores da bandeira do Brasil em um trabalho de rua, com azulejos e com seu elaborado trabalho de bricolagem. Tornando clara que a homenagem do artista ao povo brasileiro ultrapassa a imagem associada ao futebol, apresentando-se como um sentimento maior e mais profundo por parte do artista em relação ao país que o acolheu.

No plano simbólico, parece ter fido fértil a reflexão sobre o comportamento da metáfora da serpente ajustada perfeitamente à metáfora do Paraíso. Caso se observe bem, uma pode complementar a outra, onde a obra iniciada pelos jardins, passou a acomodar, num segundo momento, a intervenção de azulejos. Neste mérito, várias características associadas à serpente pelo trabalho Aby Warburg também foram elencadas, a exemplo da troca de pele e do expediente de *camuflagem*. Selarón também participa da nova configuração da Lapa,

reiniciada a partir da década de 1990. Entretanto, o faz de modo paralelo aos empreendimentos do poder municipal. Modifica a paisagem física do antigo bairro boêmio de modo silencioso, inicialmente, por dentro dos bares e restaurantes, depois com a "Grande Loucura" e, mais tarde através de uma nova intervenção de azulejos sob Arcos da Lapa, próximo à Fundação São Martinho. Por intermédio da metáfora do labirinto, a pesquisa atingiu enormes progressos, desvelando algumas das várias predicações e significações da "Grande Loucura". Entre elas, as questões associadas ao labirinto maneirista, onde a leitura formal dos jogos criativos ambivalentes disponíveis na escadaria, pôde ser melhor compreendida. O avanço em direção à casa barroca e ao conceito de rizoma também propiciou enormes vantagens, enxergando-se a obra de maneira mais ampla. Com o respaldo da *Geografia Cultural* também puderam ser abertas formas possíveis de leitura, nas quais as categorias de *lugar* e de *paisagem* puderam ser valorizadas e aprofundadas. Assim, se pôde formular inúmeras argumentações acerca das categorias das diversas geografias que constituem esta obra, ultrapassando, inclusive, as fronteiras estabelecidas pelas teorias críticas da arte. A escadaria, em sua desconcertante aparição no mundo, também nos ensina a promovermos uma outra relação com a cidade, assim como rever práticas do ensino da arte, nos convidando a repensar os códigos canônicos, valorizando espécie de *pedagogia-bricoleur*.

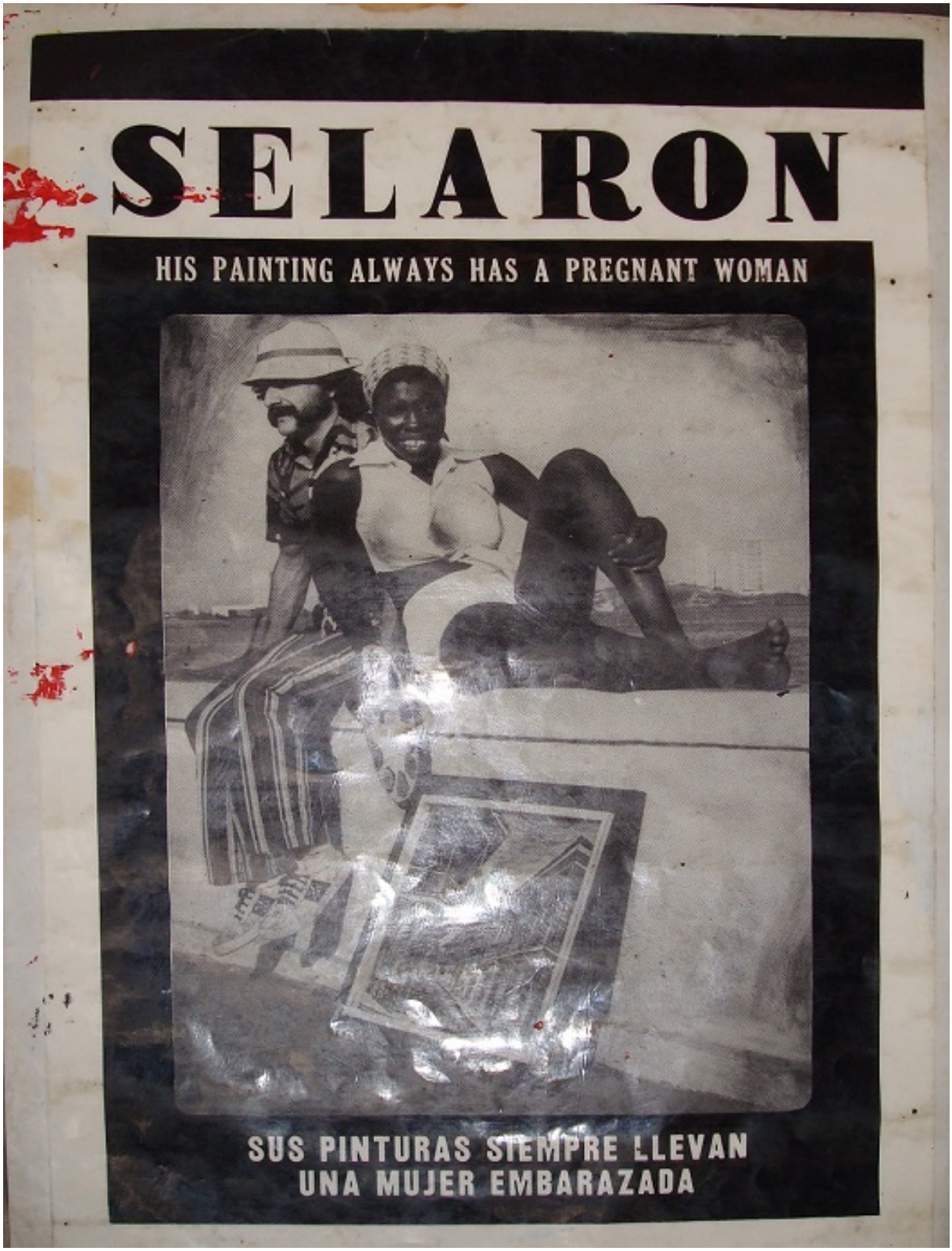
Ao reconhecer a Escadaria Selarón como "beleza não autorizada" e como uma vitória às interdições urbanas, espera-se ter sido clara a posição aqui defendida de que nesta obra existe uma franca oposição à lógica de uma cidade programada. Como se viu, suas características de improviso e sua condição essencialmente mutante, sem um fim de aparência rigidamente projetada, favorecem a aproximação de uma temporalidade ajustada a um presente que valoriza sobretudo as forças do cotidiano. Se afastando da asfixia dos planos regulatórios, utópicos, totalizantes para uma cidade, portanto, franqueia-se mais às incertezas do mundo do que os dogmas ou crenças dos modernos, nos termos da pós-modernidade.

Por "fim", pode-se dizer que a "Grande Loucura" e a pintura de Selarón são elementos constituintes de um mesmo complexo autoral, fruto de um amor deste artista chileno pelo Rio de Janeiro. De modo que a escadaria não pode ser encarada de modo hermético, isoladamente, sem que ocorram prejuízos em sua compreensão plástica e artesanal. A Escadaria Selarón ostenta porosidades, rotas de fugas diferenciadas entre as linguagens artísticas empreendidas, sem deixar de apresentar entre suas forças atratoras, expressa na exterioridade de suas marcas de *ready-made* e de *hand-made*, o seu discurso amplo da gratidão dirigido à cidade...

Gracias Seralón!!!

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Figura 69 – Reportagens, fotos do acervo do artista e publicações



Fonte – Acervo do artista Jorge Selarón, gentilmente cedido para a pesquisa.

Figura 70 – Reportagens, fotos do acervo do artista e publicações

O GLOBO

RIO DE JANEIRO, TERÇA-FEIRA, 21 DE AGOSTO DE 2007 • ANO LXXXIII • Nº 27.042

Carla Rocha, Dinnmi Amora, Fábio Vasconcellos e Sérgio Ramalho

OS EXILADOS DAS FAVELAS

Moradores são forçados a deixar as suas casas por traficantes, milicianos e até policiais

Custódio Coimbra

VIVER NA FAVELA É UMA JOIA NINGUÉM ROUBA NINGUÉM ESCUTA NADA SE PERDE MANDA QUEM PODE OBEDECE QUEM TEM JUÍZO

IARA: ela deixou Vigário Geral porque traficantes ameaçara matá-la

Fonte – Acervo do artista Jorge Selarón, gentilmente cedido para a pesquisa.

Figura 71 – Reportagens, fotos do acervo do artista e publicações

Terça-feira, 16 de janeiro de 1990 — O GLOBO — TIJUCA • 41

Selarón, um pintor apaixonado pelo Rio

Ele fugiu do Chile aos 18 anos, deixando para trás a família e a carreira diplomática com que sua mãe tanto sonhara. Queria ser pintor. Mas era 1965 e, naquela época, ninguém podia imaginar, nem mesmo o jovem artista, que um quadro seu chegaria a valer mais de NCz$ 1 milhão, como diz. Hoje, radicado no Brasil há seis anos, Jorge Selarón — ou simplesmente Selarón, como ele assina seus trabalhos —, além de não ter morrido de fome (como previram seus pais), vem se tornando um dos pintores mais valorizados no mercado internacional de arte.

Popular é a palavra que caracteriza melhor seus quadros. Há três anos, ele mantém exposições permanentes (renovadas a cada semana) em 18 restaurantes do Rio. Não é difícil reconhecer seus trabalhos. Como Pablo Picasso e Degret, Selarón tem uma maneira própria de se expressar, que dispensa até mesmo assinatura.

Os tons são sempre marrons, fazendo fundo aos traços fortes e pretos, que desenham paisagens e perfis, sempre marcadas pela presença de uma mulher grávida negra. Fruto de "um problema pessoal" de que o artista não gosta muito de falar, ela está presente em todos os quadros. Há mesmo quem se divirta, tentando descobri-la em algum canto da moldura. Ela e sua barriga de quase nove meses tanto podem aparecer cruzando a Ponte do Brooklyn, em Nova York, quanto descendo de um bonde, em Santa Teresa.

— É engraçado. Durante metade da minha carreira fui um pintor desconhecido. Mas a partir do primeiro dia em que ela passou em minhas telas, todos passaram a valorizar meus quadros. Na época, eu estava vivendo no Panamá e, assim que acabei o trabalho, corri para mostrá-lo a um amigo. Na mesma hora apareceram os vários freguêses e, nunca mais tive problemas com isso — conta.

Até decidir se estabelecer em Santa Teresa, Jorge Selarón morou dois anos e meio na Europa, dois anos no México, um ano em Nova York e uma ano em Cartagena, na Índia. Em 24 anos de pinturas e andanças, conta seu mais de 50 países. Mas seu futuro já estava definido desde 1968, quando pisou pela primeira vez no Rio de Janeiro.

— Fiquei deslumbrado. O Rio é a cidade mais linda e pitoresca do Mundo. Todas as paisagens aqui têm vida, tudo é extremamente belo. Nova York, apesar de mais famosa, não tem carnaval. Pão de Açúcar, Corcovado, é num lugar sem essas coisas eu não posso viver, porque é este cenário que eu gosto de pintar — revela.

Selarón conta que chegou a encontrar este mesmo clima no Panamá — em sua opinião, um lugar muito parecido com o Brasil, com suas favelas e misturas raciais. Entretanto, depois de pintar mais de dez mil mulheres grávidas no país do Norte, ele concluiu que a América Central era pequena para sua ambição.

— Não quis ficar lá. O Panamá é uma cidade de um milhão de habitantes onde, por mais que eu me tornasse conhecido, meu futuro seria limitado. De Nova York eu também não gostei porque lá é terra de gringo, onde meu tema não faz sentido. Eu tinha de escolher uma cidade onde houvesse mulher grávida negra. Durante todas as minhas viagens, ao longo de toda a minha vida, o Rio nunca saiu de minha cabeça e acabei caindo aqui, onde me casei e, finalmente, fixei residência — diz.

Além da mulher grávida negra, os quadros de Jorge Selarón tem duas particularidades que os distinguem tanto quanto a temática. Uma delas é a moldura, cuja parte branca substitui o passpartout, dando um toque especial à madeira laqueada preta. A outra é que todas as gravuras são pintadas em encerado lavável, com tintas especiais fabricadas pelo próprio artista, sobre as quais ele ainda aplica um verniz protetor.

— Esta técnica surgiu junto com a idéia de expor em restaurantes, ainda no Panamá. Um quadro em tela e óleo jamais poderia passar uma semana ao contato com a gordura e a poeira, comuns neste tipo de ambiente — explica.

Quem quiser conhecer a famosa mulher grávida negra de Selarón não precisa ir muito longe. Da Gávea ao Méier, passando pela Lapa e por Santa Teresa, o artista criou um verdadeiro roteiro cultural e gastronômico. Pregado à chope da Brahma, qualidade. Seus quadros podem ser encontrados no Restaurante do Clube de Regatas do Flamengo, na Gávea, no Bar do Arnaldo e no Rádio em Santa Teresa; no Petrópolis Bar, Bar Brasil, Estrela da Lapa e Arco Íris da Lapa; no Petisco da Vila e no Petisco 17, na Tijuca; no Petisco de Vila Isabel; e no Telão de Ipanema, no Méier.

Foto de Aldo de Cunha

Selarón: na tela, a mulher negra grávida que é sua marca

Guerra aos arsenais

Proliferam no Rio os arsenais ilegais [illegible] bandidos como os cidadãos comuns que precisam ser entorpecidos [illegible] como pela sociedade civil.

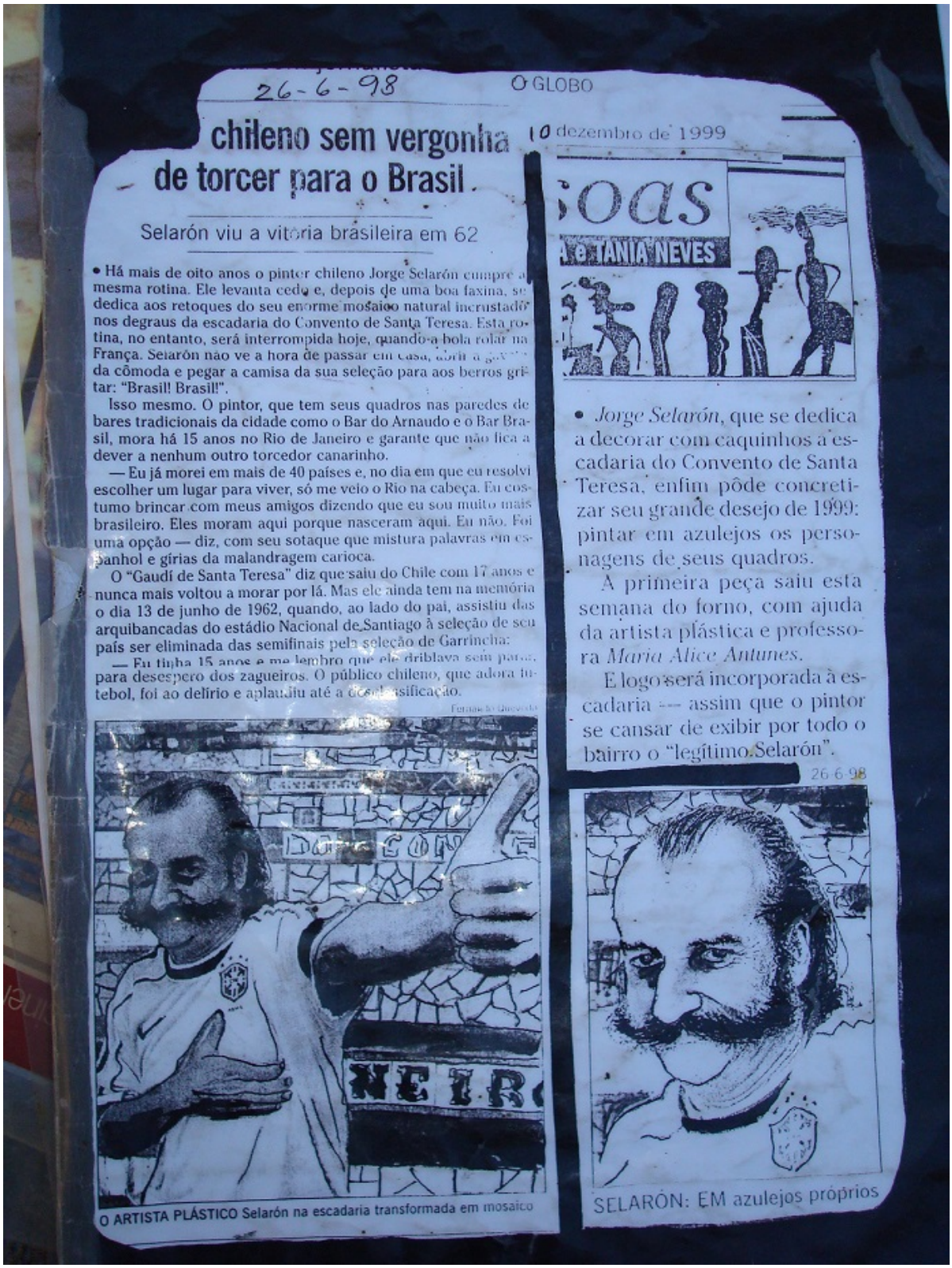
O GLOBO

Fundador: ROBERTO MARINHO — Diretor-Redator-Chefe: ROBERTO MARINHO — Diretor-Secretário: RICARDO MARINHO

ANO LXV — RIO DE JANEIRO, TERÇA-FEIRA, 16 DE JANEIRO DE 1990 — Nº 20.166

Fonte – Acervo do artista Jorge Selarón, gentilmente cedido para a pesquisa.

Figura 72 – Reportagens, fotos do acervo do artista e publicações



Fonte – Acervo do artista Jorge Selarón, gentilmente cedido para a pesquisa.

Figura 73 – Reportagem e fotos do acervo do artista e publicações

Sightseeing

A labour of love and a constantly changing work of art: **Escadaria Selarón**.

On the other side of the avenue, in the tiny Rua Dom Gerardo, a steep drive leads up into the leafy courtyard of the **Mosteiro São Bento**. The best times to visit are for the crowded Sunday 10am mass or at evensong when the magnificent gold interior of the recently restored 17th- and 18th-century chur is accompanied by the Gregorian chant of t monks. The painted panels are from the 17t century and the flues of the ancient organ (17 are linked to the modern ones (1945). Nearby, at the **Espaço Cultural da Marinha**, a cultural centre maintained by the navy, visitors can inspect a World War II anti-torpedo boat and climb into a sinister black submarine – not for the claustrophobic. Dom João VI's galleon is also on display, along with a series of maps and navigational instruments and curious collections of objects salvaged from shipwrecks.

Here you can buy a ticket for a schooner trip round Guanabara Bay or to visit the charming **Ilha Fiscal**, a strange green palace built by Dom Pedro II. Amazingly, this neo-gothic folly was constructed as a customs office, replete with English stained glass and a wonderful parquet floor in the upper saloon, inlaid with the wood of 16 different species of tree. It came into its own in 1889 when the money raised by the populace to assuage the ravages of a drought in the north-east was blown on the last fling of the empire, O Último Baile do Império. There was no resistance when Marechal Deodoro de Fonseca proclaimed the republic three days later. The political regime changed but scandals regarding the investment of public money continue to this day. Ilha Fiscal was the only public building to maintain images of the monarchy in the charming stained glass portraits of Dom Pedro and Princesa Isabel. From the sea there is a wonderful view of the whole bay, with traffic flowing over the hoop of the Niterói bridge (one of the longest in the world), as well as boats, barges, liners and tankers in the water, and planes swooping down into the local city airport of Santos Dumont.

Back on dry land, follow the avenue round past Praça XV to the **Museu Histórico Nacional**. Besides porcelain busts of all the royals, an authentic imperial carriage and a complete 19th-century apothecary, it has a new exhibition with cultural artefacts and historical records of different indigenous groups.

TIMEOUT.COM/ RIO DE JANEIRO

Fonte – Acervo do artista Jorge Selarón, gentilmente cedido para a pesquisa.

Figuras 74 e 75 – Reportagem e fotos sobre a Escadaria Selarón

Quando a arquitetura conta história

Traços do século XVII que são encontrados em ruazinhas e construções da Lapa

Fabiana Ribeiro

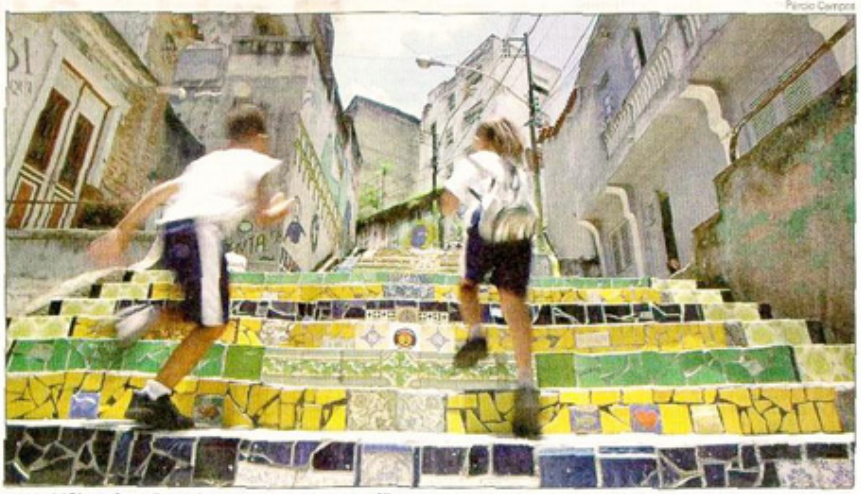
Percio Campos

No início do século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro não ia *muito além da Lapa*. O bairro estava começando a crescer e a ser ocupado por mansões da aristocracia da época. Mas, a partir de 1888, com a abolição da escravatura, o carioca começou a criar novos endereços: como as residências eram mantidas pelos escravos, sem eles foi preciso deixar de lado as grandes construções.

Com isso, a Lapa passou a viver um período de decadência. *As casas transformaram-se* em bordéis e a prostituição passou a imperar em ruas como a Joaquim Silva.

— Ao mesmo tempo, o bairro transformou-se num ponto de encontro de artistas e escritores de todas as épocas. Manuel Bandeira, Cândido Portinari, Noel Rosa foram freqüentadores assíduos dos bares da região — registra o historiador Milton Teixeira.

Hoje, a falta de segurança é um grave problemas do bairro, *assim como de grande parte* da cidade. Mas a região tem ruazinhas, com ar de cidade do interior. Um desses pontos de referência está na Rua Joaquim Silva, na Escadaria do Convento de Santa Tereza.



A ESCADARIA de Santa Tereza é uma referência na Joaquim Silva: cacos, espelhos, azulejos e cristais formam mais de mil peças diferentes

Com seus belos mosaicos, 17 lances de escada e 215 degraus, *a escadaria atrai* inclusive os turistas. Na construção, cacos, espelhos, azulejos, cristais e porcelanas formam mais de mil peças diferentes.

Ao subir todos os degraus, a comparação com a paisagem mostra que a Lapa não mudou tanto nos últimos tempos: do outro lado, a vista é a de um Centro bem mais moderno e atual.

As fachadas das casas lembram o Rio Antigo, e o bairro ainda preserva traços da arquitetura do século XVII. Como no caso dos seus famosos arcos (o Aqueduto da Carioca), que representam a mais importante obra realizada pelos portugueses durante o período colonial.

— O Convento de Santa Tereza, que passou por uma reforma completa no século XX, é uma construção muito simples e não foi descaracterizada. Dessa forma, o bairro inclusive atrai turistas — comenta o historiador, lamentando apenas a falta de segurança na região.

MONTEIRO, Karla. *Obra em progresso*. Rio de Janeiro: O GLOBO, Revista, 12 de setembro de 2010. Fonte – O globo, Acervo do autor. Fonte própria.

Figuras 76 e 77 – Dois painéis pintados pelo artista Jorge Selarón na estação do bondinho em direção ao bairro de Santa Teresa.

Fonte: O autor. Acervo do autor.

Figura 78 – A história da “Grande Loucura” contada pelo próprio artista em sua grande obra na recepção dos visitantes.

Fonte: O autor. Acervo do autor.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Coleção de cacos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ANDRADE, Carlos Drummond. O homem; as viagens. In. _____. *As impurezas do Branco*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1973.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia*: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade. EDUC, 2002.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de. *Azulejos portugueses em São Luis do Maranhão*. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1980.

ARGAN, Giullio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *La Part Maudite.* Paris: Editions de Minuit, 1967. *"La notion de dépense"*. p. 25- 48.

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BAUMAN, Zymunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKER, Howard. Explorando a sociedade fotograficamente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 02. UERJ.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. Obras escolhidas, v. 2.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORREA, Roberto Lobato;ROSENDAHL, Zeny (org.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUerj, 1998.

BOURDIER, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*: história e imagem: Bauru, SP: EduUsc, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Imaginários culturais na cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento. In. COELHO, Teixeira. *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais*: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In. VELHO, Gilberto (org.) *Antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidades.* Rio de Janeiro: EdUerj, 2004.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidades.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

CORREA, R. L. *Monumentos. política e espaço*. In. CORREA R. L.;ROSENDAHL, Z. *Paisagem, textos e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa*: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, [1998?]

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura simbolismo e paisagens humanas. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUerj, 1998.

COSGROVE, Denis. Mundo de significados: geografia cultural e imaginação. In. CORREA R L.; ROSENDAHL, Z. *Geografia cultural*: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. In.: Rio de Janeiro: Iluminuras, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Percepto, afecto e conceito. In: _____; _____. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Acerca do ritornelo*. In: *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DEMETRESCO, Sylvia. *VITRINA*: construções e encenações. *São Paulo: EDUC, 2000.*

DUNCAN, J. (2004). A Paisagem como um sistema de criação de signos. In. CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. *Geografia cultural*: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ.

FRADE, Isabela. *Arte e Alteridade*: o sentido e suas flutuações. IART/ UERJ.

FROTA, Lelia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GALLAIS, J. *Alguns aspectos do Espaço Vivido nas civilizações do Mundo Tropical*. In. CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. *Geografia cultural*: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

GARNICA, Antonio Vicenti Marafioti. *A experiência do labirinto*: metodologia, historia oral e educação matemática. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GANDY, Mathew. Paisagem, estéticas e ideologia. In: CORREA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidades*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

GEERTZ, Clifford. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GONÇALVES, Marco Antonio (org). HEAD, Scott. *Devires imagéticos*: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In. *Espaço e cultura*: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EduUerj, 2008.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34.

GUELMAN, Leonardo. *Universo gentileza*. Rio de Janeiro: Mundo das idéias, 2008.

HAUSER, Arnold *Maneirismo*: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HOCKE, Gustave. *Maneirismo*: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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.

KNAUSS, Paulo. Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana. In: *Cidade Galeria*: arte e os espaços urbanos. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2006.

LE BOSSÉ, M. As questões de identidade em Geografia Cultural. Algumas concepções contemporâneas. In. CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. *Paisagem, textos e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LEACH, Neil. *A anestética da arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005.

LEFVBRE, Henri. *A Revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. São Paulo: Editora Cotovia

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. *A (Re)significação da paisagem no período contemporâneo.* In: CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, imaginário e espaço.* Rio de Janeiro: EdUerj, 2001.

LUSTOSA, Isabel (org.). *Lapa do desterro e do desvario*: uma antologia. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2001.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno*: o retorno do trágico das sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*: resumo da subversão pós-moderna. São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*: contribuição a uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 2005.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

MARX, Murillo. *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: Edusp, 2003.

MAUSS, Marcel. Dom, contrato, troca. In: _____. Ensaios de sociologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
_____ . Ensaio sobre a natureza e a função do sacrifício. In: _____. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MELLO, João Batista Ferreira de. *O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares.* In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Espaço e cultura*: pluralidade temática. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

MELLO, V. M. *Paisagem e simbolismo*. In. CORREA; R. L. ; ROSENDAHL, Z. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTMÓR, Patrícia e PEIXOTO, Clarice. Texto de apresentação. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 01.UERJ.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAZ, Octávio. Ver e usar: arte e artesanato. *Convergências*: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*: textos escolhidos. São Paulo: EdUsp, 2000.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.48, n. 2, 2008. USP.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSENDAHL, Z. ; CORREA, R. L. (org.) *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Entre a destruição e a preservação: notas para o debate. In: *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1997.

SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, 11,1996. Puc-Rio.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SCHNITMAN, Dora Fried. Novos Paradigmas, cultura e subjetividade, Porto Alegre, RS: Artmed, 1996.

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão*. São Paulo: escrituras, 2006.

SILVA, J. M. Forma urbana vertical e suas representações sociais. *Revista Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro, n. 17-18, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIEFEL Editorial, 1983.

VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana*: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos Índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, n. 08, 1997. UERJ/ DEART.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Reportagens e publicações em periódicos:

AQUINO, Dhell. *Pintor Chileno tem dendê no sangue*, matéria publicada em 14 de outubro de 2009.

MONTEIRO, Karla. *Obra em progresso*. Rio de Janeiro: O GLOBO, Revista, 12 de setembro de 2010.

O DIA, Jornal. Rio de Janeiro: 13 de julho de 2009.

O GLOBO, Jornal. *Selarón, um pintor apaixonado pelo Rio.* Rio de Janeiro: 16 de janeiro de 1990.

O GLOBO, Jornal. *Chileno sem vergonha de torcer pelo Brasil.* Rio de Janeiro: 26 de junho de 1998.

Filme de referência:

Tecido Memória. José Sergio Leite Lopes e Rosilene Alvim, C. Brandão, 2008 (70 minutos). MN- UFRJ.

Vídeos disponíveis pela Internet:

Vídeo de Callejeros Viajeros.
www.youtube.com

Selarón falando sobre Vincent Van Gogh
www.youtube.com