



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Raquel Martini Carriconde

**Nas subidas e descidas da Escadaria Selarón, Lapa/RJ: uma etnografia da
construção social do espaço**

Rio de Janeiro

2012

Raquel Martini Carriconde

Nas subidas e descidas da Escadaria Selarón, Lapa/RJ: uma etnografia da construção social do espaço



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Márcia da Silva Pereira Leite.

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

CXXX Carriconde, Raquel Martini.
Nas subidas e descidas da Escadaria Selarón, Lapa/RJ:
uma etnografia da construção social do espaço / Raquel
Martini Carriconde. – 2012.
xxx f.

Orientadora: Márcia da Silva Pereira Leite.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. xxxxxxxx – Teses. I. Leite, Márcia da Silva Pereira.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU XXXXX

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

Assinatura

Data

Raquel Martini Carriconde

Nas subidas e descidas da Escadaria Selarón, Lapa/RJ: uma etnografia da construção social do espaço

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 17 de outubro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Márcia da Silva Pereira Leite

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Hélio Raymundo Santos Silva

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof.^a Dra. Patrícia Birman

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Lia de Mattos Rocha

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Rio de Janeiro

2012

AGRADECIMENTOS

Ao final desse trabalho, a muitos gostaria de agradecer. Assim que aqui agradeço diretamente aqueles que de alguma forma direta contribuíram para esse trabalho. Na impossibilidade de citar todos os nomes, por meio de alguns agradeço a todos.

A Rosane Prado, Sandra Sá Carneiro e Maria Josefina Sant'anna agradeço a acolhida e orientações no curso de Sociologia Urbana que me levaram a esse mestrado. Através de Valter Sinder, agradeço a todos os professores que participaram dessa minha formação. À Patrícia Birman e Karina Kushnir, agradeço pela leitura de meu texto e pelas observações que fizeram em minha qualificação. Os comentários entraram para um repertório de bons ensinamentos por meio de metáforas bem humoradas. À Márcia Leite, minha orientadora nesse processo, agradeço pela orientação por meio de preciosa interlocução.

No PPCIS, encontrei um espaço bastante estimulante para a realização de diversas atividades acadêmicas. A todos que constroem esse espaço, meu agradecimento. Em especial agradeço aos colegas Marcela Lopes, Camila Pierobon, Márcia Menezes e Eduardo Ribeiro por tudo que produzimos juntos, sempre na parceria.

À Marcela Lopes agradeço também a leitura inspiradora que fez de meu texto e as preciosas sugestões. À Eduardo Ribeiro agradeço a tentativa de me ajudar com os números e dados. À Natalia Fazzioni, agradeço pela indicação do trabalho na “Escola do Circo” que me abriu outras tantas portas em campo. À Ximene Rego, parceira de projetos passados e futuros, agradeço pelo compartilhamento de textos inspiradores e pelas cenas desafiadoras em que me colocou.

Sou muito grata às amigonas Bibiana Campos, Arinalva Santos e Natália Lucas pelas leituras e revisões de meus textos. Também ao amigo Luciano Moraes, com que divido o crédito das imagens, agradeço o mate compartilhado e o entusiasmo com que sempre me ajudou. Agradeço a Tais Avancini e Fraya Bergamini pelos chás, cafés, almoços, jantas e muita escuta e trocas no cotidiano da nossa república.

Agradeço fortemente a todos meus interlocutores de campo que se depuseram a conversar comigo e aqueles que quiseram prolongar essas conversas e trocas.

Por fim, e com destaque, agradeço a minha mãe e ao meu companheiro da vida cotidiana Renato, que, junto da CAPES e FAPERJ viabilizaram a escrita dessa dissertação me apoiando financeiramente e, diferente das agencias financiadoras, também dando um apoio emocional fundamental.

RESUMO

CARRICONDE, Raquel Martini. *Nas subidas e descidas da Escadaria Selarón, Lapa/RJ: uma etnografia da construção social do espaço*. 2012. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A Escadaria Selarón, localizada no agora bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro, carrega o nome do artista que vem realizando intervenções artísticas nela desde a década de 80. Desde essa mesma década, Escadaria e Lapa veem se transformando através de ações propostas pelos poderes governamentais e também por agentes da sociedade civil que, sozinhos ou em agrupações, entram no movimento de disputas e negociações dos usos, significados e representações desses espaços. O trabalho que segue trata de uma etnografia que procura mapear os atores envolvidos nessas disputas pela construção social desse espaço. Partindo da intervenção artística de Selarón sobre as escadas e de sua gestão sobre o espaço, busco fazer aproximações entre essas formas de gerir esse espaço com o que vem acontecendo na região da Lapa e da cidade como um todo. Essa etnografia foi realizada entre os anos de 2010 e 2012 guardando assim as marcas dessa temporalidade.

Palavras-chave: Escadaria Selarón. Lapa. Rio de Janeiro. Construção social do espaço.

ABSTRACT

CARRICONDE, R. M. Through the ups and downs of Selaron's stairways: an ethnography of social construction of space. 2012. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

The Selarón Staircase, known as “Escadaria Selarón” or “Escadaria da Lapa”, is located in the neighborhood of Lapa, in Rio de Janeiro, bears the name of the artist who has been performing artistic interventions in it since the 80's. Since that same decade, Escadaria and Lapa have been transformed by actions proposed by the powers Governmental organizations and also by civil society agents who, alone or in groups, enter into the movement of disputes and negotiations of the uses, meanings and representations of these spaces. The work that follows is about an ethnography that seeks to map the actors involved in these disputes for the social construction of this space. Starting from the artistic intervention of Selarón on the stairs and his management on space, I try to make approximations between these ways of managing this space with what has been happening in the region of Lapa and the city as a whole. This ethnography was carried out between 2010 and 2012, thus keeping the marks of this temporality.

Keywords: Escadaria Selarón. Lapa. Rio de Janeiro. Social construction of the space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Escadaria da Lapa vista de baixo	14
Ilustração 2 – O artista no início de sua intervenção na década de 80	17
Ilustração 3 – Selarón em sua atividade diária	17
Ilustração 4 – Selarón intervindo nas escadas: tirando e colocando azulejos em sua “obra mutante”	23
Ilustração 5 – Selarón intervindo nas escadas: tirando e colocando azulejos em sua “obra mutante”	23
Ilustração 6 – Propaganda	24
Ilustração 7 – Equipes de filmagem	24
Ilustração 8 – Sobreposições	26
Ilustração 9 – Mapa do bairro da Lapa	35
Ilustração 10 – Tabela de casa da Rua Manuel Carneiro	39
Ilustração 11 – Tabela de casas da Rua Pinto Martins	39
Ilustração 12 – Escadaria da Lapa vista de cima	54
Ilustração 13 – Cordão de contenção	87

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	SUBIDA	14
1.1	A produção de uma personagem: Selarón	14
1.2	Produção e publicidade da “Escadaria mais famosa do mundo”	22
2	PANORÂMICA	26
2.1	Sobre mapas e percursos	27
2.2	Escadaria no mapa da Lapa	30
2.2.1	<u>Sobre nomes, narrativas de fundação e representações</u>	37
2.2.2	<u>O tombamento: prestígio e visibilidade</u>	40
2.3	A Lapa no mapa da cidade	42
2.3.1	<u>Sobrevoo por narrativas históricas, projetos urbanísticos e desenvolvimento urbanístico</u>	42
2.3.2	<u>O bairro da Lapa</u>	48
2.3.3	<u>Sobre representações</u>	49
3	DESCIDA	54
3.1	A vizinhança: da fluidez dos espaços aos graus de pertencimento	55
3.2	Atores sociais: falando pela Lapa e para a Lapa	60
3.3	“Auxiliares”: as outras mãos de Selarón.....	64
3.4	Quando a apropriação do espaço é questionada	68
3.5	Dinâmicas diurnas: entre o morar e o visitar	72
3.6	Dinâmicas noturnas: entre o morar e o frequentar	75
3.7	Formas de segurança e o que deve ser assegurado	84
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Pode sair daí. Vocês não podem sentar aqui!” “Essa Escadaria é sua?” “É, sim, senhor!” Do Alto de uma laje, um morador grita: “É dele, sim, essa Escadaria!” Os dois rapazes descem os degraus sem falar mais nada. Essa cena se passa na Escadaria localizada na Lapa da cidade do Rio de Janeiro. Quem reivindica a propriedade do espaço é Jorge Emilio Selarón. (Caderno de Campo, outubro de 2009)

1990. Enquanto avaliavam os primeiros meses de atuação do primeiro presidente eleito por voto direto depois de duas décadas de ditadura militar no país, os brasileiros enviavam para a Itália um time desacreditado para participar da 14ª edição da Copa do Mundo. A empolgação e o patriotismo tomavam as ruas do país, por mais que a insegurança quanto ao futuro da política, da economia e do futebol pairasse no ar. Algumas ruas do Rio de Janeiro eram pintadas com as cores da bandeira do Brasil e com motivos futebolísticos, como é de costume nessa cidade. Naquele ano, nas escadas da Rua Manoel Carneiro, o artista plástico chileno Jorge Emilio Selarón¹ iniciava uma homenagem a esse país que “havia [lhe] acolhido” há sete anos. Depois de pintar as cores da bandeira brasileira nos degraus, passou a azulejá-los com essas mesmas cores. Naquele momento, o artista dava início a uma intervenção “sem fim” para tornar aquela Escadaria sua “obra de arte maior”. A obra assumiu uma “natureza mutante”: constantemente, o artista tira velhos azulejos, coloca novos, cria e destrói composições entre esses. Sua presença ali é facilitada por ser ele morador de um quarto de pensão localizado nessa rua; a escadaria é tida por ele como o seu jardim. A partir de sua intervenção, o espaço passou a ser visitado por turistas e por moradores da cidade atraídos por aquilo que, pouco a pouco, foi se constituindo em um ponto turístico. Em 2005, a intervenção de Selarón recebeu o reconhecimento da prefeitura através do tombamento de sua obra. Reconhecimento que firmou a Escadaria na rota turística da cidade, fomentando ainda mais a visita ao lugar.

Em 2008, morei no alto dessa Escadaria em um albergue na Rua Pinto Martins. Para além do inusitado do acompanhamento do processo artístico de Selarón, dividia, com colegas

¹ Daqui para frente referido como Selarón.

de morada, certa inquietação em relação à forma como ele intervinha não no espaço físico, mas nas dinâmicas sociais daquele espaço. Ao que tudo indicava, aquele espaço se tratava daquilo que entendíamos por *espaço público*, onde deveria estar assegurado o direito de se estar, de se ir, de se vir. Acompanhava cenas como a de abertura desse texto cotidianamente. Afora ele se considerar o “dono do lugar”, havia, ali, um sentido compartilhado com o morador que ratificou a propriedade do artista e a aceitação (quase) sem resistência dos rapazes que se retiraram. Esse trabalho é, então, em grande medida, uma tentativa de compreender como essa cena era construída: como o sentido de propriedade privada do lugar enunciado pelo artista é construído e mantido, quem compartilha com ele esse sentido e atua nesse sentido? O dia a dia ali, subindo e descendo as escadas, acompanhando as transformações do espaço conforme a intervenção do artista e conforme os usos que diferentes atores, em diferentes temporalidades, faziam dele, foi apontando pistas e colocando outras questões. Diversos atores compunham essas cenas: o artista, com sua intervenção; os visitantes turistas, fruindo do espaço ao longo dos dias; os frequentadores noturnos se apropriando dos degraus para suas práticas festivas; os moradores, usando-o como via de acesso e espaço de sociabilidades diversas; os agentes dos poderes públicos, seja através da segurança, da limpeza ou através de decreto de tombamento. Todos esses, contudo, estavam, de alguma forma, implicados pela intervenção artística. Havia ali uma apropriação particularizada do espaço, até certo ponto legitimada pelos envolvidos. Essas vivências e a tentativa de compreendê-las fizeram com que eu, de antemão, abandonasse aquela concepção de *espaço público* enquanto espaço onde os direitos civis deveriam estar assegurados pelo Estado² para passar a uma concepção de *espaço público* enquanto espaço referenciado espacialmente onde “incidam práticas interativas entre os agentes envolvidos em sua construção social” (LEITE, 2007, p. 199). Nessa direção, proponho pensar as implicações dessa intervenção, que transforma o sentido do espaço (na radicalidade de via de passagem a ponto turístico), para o artista e para a gama de atores que concorrem pelo seu uso. Assim, procuraremos explorar os conflitos constituintes desse espaço, tendo-os como centralidade na construção desse lugar.

A Escadaria e a intervenção que o artista faz nela, assim como os outros atores que concorrem na construção desse espaço social não se esgota ali. As intervenções, usos e conflitos que ali acontecem servem para pensar a região imediata onde ela está inserida – a Lapa – e também os processos em curso na cidade do Rio de Janeiro. A Escadaria, assim, se

² Essa concepção de espaço público se ampara na ideia de espaço público enquanto *public property*, a propriedade pública do Estado. Para um aprofundamento nessa discussão, consulte Leite (2009, p. 195-199).

apresenta como um objeto heurístico para pensar os processos urbanísticos em curso nesta cidade. Analisaremos, então, a Escadaria dentro desse contexto e as possibilidades de aproximação entre esses processos de construção desses espaços – Escadaria, Lapa, Rio de Janeiro.

O texto que segue é uma etnografia realizada na região da Lapa entre os anos de 2010 e 2012. As etnografias são construídas a partir dos percursos que o pesquisador faz em seu campo de investigação. Esses *percursos do etnógrafo no campo* são resultado das possibilidades de itinerários abertos ou fechados na relação com seus interlocutores (SILVA, 2009). “Como você constituiu suas redes?” e “qual foi sua estratégia para entrar em campo?” são perguntas recorrentes quando da exposição de etnografias. Saber como se constituíram as redes, qual foi o grau de adesão e envolvimento do pesquisador com o(s) pesquisado(s), ajuda o leitor a se situar, a avaliar os resultados que são apresentados em relação à forma como estes foram construídos. Mas, também, e, fundamentalmente, esse ato de se situar, essa tomada de consciência do lugar social que se ocupa em determinado espaço, é processo fundamental em campo para o pesquisador (SILVA, 2009). Assim, o que segue é o esforço de me situar em campo.

Trago para essa pesquisa todo um material composto pela vivência que tive em meu campo na condição de moradora. Esse é resultado de uma época em que o ordenamento daquele universo e daquela vida com os outros não era guiada por uma observação consciente nem motivada por um problema teoricamente constituído; era um ordenamento que se fazia necessário para conviver cotidianamente com os outros. Aprender seus códigos e seus tempos era uma questão de convivência com os outros. As vivências ali, contudo, perturbaram meu olhar, desestabilizaram conceitos outrora definidos. Foram estas que me levaram a procurar uma sistematização das relações que ali transcorriam. Inevitavelmente, o antropólogo que se propõe a pesquisar sua própria sociedade se depara com um universo em grande medida já conhecido. Resta então amplificar e refletir sobre aquilo que passa despercebido porque rotineiro, habitual, banalizado (VELHO, 1980; DAMATTA, 1994). Desse primeiro momento, além das perturbações iniciais, trouxe uma pequena rede de relações com pessoas moradoras das cercanias com as quais estabelecia contatos eventuais e que amparavam minha presença ali – convidando-me para me aproximar de suas rodas, por exemplo –, quando do meu retorno. García³, o dono do albergue onde morei, também foi fundamental para me apresentar e reintroduzir em grupos de alguns moradores. Meu retorno, depois de um ano, em 2010, já

³ Todos os nomes citados são fictícios, à exceção daqueles atores públicos que projetam suas imagens a partir da Lapa, aí incluído, evidentemente, o nome do artista.

mobilizada pela intenção dessa pesquisa, foi marcado, em seu período inicial, por uma frequência assídua ao atelier do artista, acompanhando seu trabalho e frequentando o espaço especialmente durante os dias. Nesse período realizei algumas entrevistas com o artista, seus ajudantes, alguns agentes de turismo e visitantes. A relação com alguns moradores e o acesso a seus circuitos foi facilitada por Rosa, antiga moradora da região, a quem conheci quando trabalhava prestando serviços de faxina para a família de Garcia, o dono do albergue. Mas essas relações ganharam outra intensidade quando passei a dar aulas de inglês, de forma voluntária, na Escola Livre do Circo Voador⁴ localizada na Rua Joaquim Silva. Passei a ser conhecida e chamada por alguns como “a teacher do circo”, o que garantiu certo reconhecimento e prestígio entre os moradores. Além disso, essa função que eu realizava ali era mais apreensível do que a de uma pesquisa etnográfica. Nessas aulas, procurei passar o conteúdo de inglês sugerido pelo livro didático adotado pelo curso, trazendo a realidade dos alunos – como trabalho, estudos e relações com a cidade – para o plano de aulas. Sempre quando possível, trabalhava com referências que lhes eram familiares: a Escadaria e a região como um todo. Dessas aulas, além da aproximação com alguns alunos/moradores da região, os debates sobre as transformações pelas quais passava a região, sugeriram questões importantes para esse trabalho. Foi ali também que conheci Sônia, a secretária da Escola que se autointitulava, em algumas ocasiões, como “líder comunitária”. Com ela passei tardes conversando, sentadas em bancos dispostos na calçada em frente à escola. A partir dela, conheci outros moradores e participei de festas por ela organizadas.

Ao contrário de Foote-White (2005), que descobriu o quanto era importante comunicar suas intenções de pesquisa a “informantes-chave” para que esses propagassem essa informação e a legitimassem, justificando a presença do pesquisador em campo, eu descobri que por mais que eu comunicasse minhas intenções de pesquisa, cada um criava uma personagem para mim, menos a de antropóloga realizando uma etnografia do lugar. Fui jornalista, produtora e cineasta – entre outras, imagino, das quais não tomei conhecimento. Esse arcabouço referencial ao que fui identificada pode revelar o tipo de produção que traz visibilidade para o local e com os quais moradores e frequentadores estavam mais familiarizados.

Se, por um lado, houve um esforço emocional e racional para me introduzir nas redes de relações de moradores e frequentadores diurnos do espaço, tendo que construir e

⁴ Devo essa experiência a Natália Fazzione, antropóloga com quem compartilhava o “mesmo campo”: ela escrevendo uma etnografia sobre a Rua Joaquim Silva; eu, sobre a Escadaria. Ela estava dando aulas de inglês nesse curso e, como teve que voltar para São Paulo, procurava alguém que quisesse substituí-la e, assim, me convidou.

administrar meu papel ali, por outro, durante as incursões noturnas à Escadaria e à região, minha presença não precisava ser justificada, assim como a presença de quem estava ali.

Afora essas incursões em campo, pautadas, principalmente na observação participante, destaco no percurso de construção dessa etnografia outras duas fontes. A primeira trata-se do *Jornal Capital Cultural*, um jornal de Bairro que circulava na região enquanto eu a frequentava. Entrei em contato com o Editor, morador há vinte anos da Lapa, que, além de se estabelecer como um importante interlocutor, me forneceu todas as edições do jornal – cuja primeira edição circulou em janeiro do ano 2000. E a segunda foram as fontes documentais levantadas no Arquivo Geral da Cidade e no Departamento de Documentação da Secretaria Municipal de Urbanismo que ajudaram a tensionar e problematizar questões levantadas pelas narrativas fundacionais desse espaço.

Esses foram alguns percursos trilhados para a construção desta etnografia. Sua exposição acima tem o intuito de situar o leitor e pensar minhas posições em campo, os papéis que me foram atribuídos e o que isso diz sobre esse campo. Antes de partirmos para a leitura da etnografia, faço uma breve apresentação da estrutura do trabalho.

Selarón, ao ladrilhar somente os espelhos dos degraus, criou, em sua obra, um *efeito serpente*⁵. Quando vista de baixo para o alto, a obra se revela em sua completude. Dessa perspectiva, a obra se impõe ao olhar. Do alto, com o olhar fixo no horizonte, tem-se uma vista ampliada da localização da Escadaria na região. E, quando vista de cima para baixo, a obra se esconde, sobrando dela indícios nos muros dos prédios. O que se impõe ao olhar, nessa perspectiva, são as casas e edifícios que margeiam a Escadaria. A construção desse texto foi inspirada nesse *efeito serpente*, tendo sido dividido em três capítulos: sendo o primeiro uma apresentação da obra e de Selarón, quando a obra é evidenciada; o segundo, uma vista da região e da cidade, do alto; e o terceiro, quando a obra não é evidência, sobre as relações que se constroem a partir e para ela.

No primeiro capítulo – Subida –, dedico-me a apresentar o artista e suas obras, dando ênfase à intervenção artística que realiza na Escadaria. A partir do material produzido sobre ele e divulgado na internet, a partir de suas performances na Escadaria e de nossas conversas, procuro destacar elementos da produção narrativa que ele faz de si e que compõe e conforma sua personagem. Ainda nesse capítulo, abordo a produção cotidiana da Escadaria e seus processos de publicização, procurando pensar como esses elementos se intercambiam. No segundo capítulo – Panorâmica –, procuro contextualizar a Lapa no mapa social da cidade do

⁵ Compartilho com Guimarães (2009) essa observação.

Rio de Janeiro e a Escadaria no mapa social da Lapa. Para essa reflexão, que parte de depoimentos, relatos e escritos de várias ordens (literários, jornalísticos, jurídicos), busco auxílio analítico em noções como *mancha* e *região moral*, por exemplo. Por fim, no terceiro capítulo – Descida –, dedico-me a apresentar as dinâmicas sociais que constroem esse lugar, com suas marcas temporais e espaciais, trazendo e apresentando algumas das personagens que concorrem na composição desse espaço.

1 SUBIDA

Ilustração 1 – Escadaria da Lapa vista de cima



Fonte: acervo fotográfico da autora, 2010.

1.1 A produção de uma personagem: Selarón

“Ninguém vai tirar nada de novo de mim. A minha história é sempre a mesma porque eu repito ela muitas vezes”⁶. Com essa frase, sou recebida por Selarón em uma de minhas idas à Escadaria. Ela, a frase, foi a sequência de um comentário que fiz sobre a quantidade de

⁶ Caderno de Campo, 10/11/2010

matérias que eu havia encontrado sobre ele na Internet. “É, eu nunca vi, mas me dizem que ultrapassa 100 mil citações do meu nome”. Eu confirmo e atualizo: 170 mil (em novembro de 2010). E não é necessário percorrer mais de uma dúzia de sites na Internet para constatar que a história se repete.

Para além dessa constatação, aquela frase também sinalizava os limites da nossa relação – eu também não “tiraria” nada mais do que ele permite que se “tire” dele. Também por isso, em vez de realizar entrevistas com o artista, investi em estar ali diversas vezes e acompanhá-lo em suas performances diárias. Como homem público, ao mesmo tempo que mantém grande controle de sua imagem, essa é aberta a interpretações. A seguir, apresentarei parte do vasto material produzido sobre Selarón, selecionando fragmentos que consideramos importantes para compreender a construção de uma personagem (o artista Selarón). A narrativa, como foi dito, é baseada em material diverso: performances do artista na escadaria, escrituras nos azulejos postos nas escadas, a gama de fontes de informação eletrônica disponíveis na Internet – entrevistas audiovisuais, textos em blogs, sites de turismo, de turistas, de viagens e, em especial, a dois filmes e um documentário que foram realizados sobre ele⁷. Esses discursos difundidos em diferentes fontes guardam poucas variações entre si – sobretudo, imprecisões cronológicas – e grafam e referenciam os discursos proferidos pelo artista numa repetição incansável de sua história que podemos ouvi-lo contar em um dia, parados por ali, nas escadas.

Vale frisar que não é objetivo dessa narrativa realizar uma “reconstituição” da vida do artista, contar a história de sua vida, mesmo com lacunas, ou buscar em sua “história de vida” a justificativa para seus trabalhos. Bourdieu (2008) sinaliza para a *ilusão retórica* que pode conter essas *histórias de vida*, tomadas como um conjunto coerente e orientado de acontecimentos providos de significado e direção. Em contrapartida, o autor busca evidenciar o caráter aleatório e sem propósito dos acontecimentos. Dessa maneira, trata as *histórias de vida* como uma *produção de si*, uma busca, *a posteriori*, de conexões que deem significado e sentido para um todo, em princípio descontínuo: uma expressão unitária, um projeto, uma *intenção global*. Nessa direção, interessa, aqui, compreender como o artista faz essa *produção de si*. Quais são os acontecimentos de vida que ele busca ressaltar, como os conecta e quais os significados que imprime neles?

⁷ Quais sejam: *Selarón: the movie*, dirigido por Stephano Loyo, realizado em 2011 (filme). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XgvNVoj34s8>>; *A grande loucura*, dirigido por José Roberto Mesquita e Renata Brito, realizado em 2003 (filme), disponível em: <<http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=89>>; *O vermelho de Selarón*, dirigido por Rafael Bacelar Nogueira, realizado em 2011 (documentário), disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NXICRrkPAQk>>. Todos acessados em 22 de junho de 2012.

Assim ele começa a contar sua “história de vida”: teria nascido em Viña Del Mar, uma comuna da província de Valparaíso, Chile, no ano de 1947. “Eu me criei com vários irmãos em uma família normal de classe média. [...] Eu me lembro quando eu tinha 10 anos um padrinho meu me deu uma aquarela.”⁸ Também com essa idade, Selarón conhecera Buenos Aires, “a cidade mais rica do mundo”⁹. A partir dessa experiência, o artista passara a sonhar em conhecer o mundo todo. Aos 17 anos, começara essa empreitada: “como não tinha dinheiro, eu fui de navio”¹⁰. Conta que viajara por 57 países antes de aportar no Brasil. A precisão do número de países é seguida por uma imprecisão substantiva desses. Vagamente fala da Índia, China, Europa (o todo pelas partes) e dos EUA. Para seu sustento, dava aulas e fazia apresentações performáticas de tênis¹¹. São essas informações de sua vida antes de chegar ao Rio de Janeiro que o artista permite que acessemos.

Ele pouco conta sobre o período desde a chegada à “cidade mais bonita do mundo”¹², Rio de Janeiro, em 1983, até o ano de 1990, que marca como o início de sua obra na Escadaria. Diz que já era conhecido por pintar a mulher grávida em todos os quadros. Vagamente menciona ter vivido seus primeiros anos tentando penetrar no campo das artes plásticas, frequentando vernissages e vendendo suas pinturas para restaurantes da cidade.

Não imaginava ficar famoso devido à Escadaria. Era acima de tudo um pintor, o pintor da mulher grávida: “Quando eu cheguei na Escadaria, eu cheguei sendo pintor. Nunca havia pensado em ficar famoso como escultor se eu nunca havia feito uma escultura”.¹³ A intervenção nas escadas, que começou com o trabalho de limpeza – “comprei uma vassoura de piaçava e varria dia e noite”¹⁴ –, tinha como finalidade criar um espaço agradável de chegada a seu ateliê – “pela primeira vez, eu alugava um quarto que eu podia converter em uma galeria de arte, em um lugar para viver e um lugar para me estabelecer como um artista”¹⁵. Então, “de repente pintou uma oportunidade: aqui na esquina estavam vendendo meia dúzia dessas banheiras antigas. Aí eu fiz um jardim com essas seis banheiras antigas [...]. Um dia, por conta do destino, eu vi um azulejo português por aí e eu comprei e coloquei o azulejo português na banheira. Isso foi o princípio de uma obra fantástica”.¹⁶

⁸ Selarón: the movie, 2011.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Apresentações performáticas de tênis é uma modalidade desse esporte quando os jogadores não estão competindo, mas apresentando formas do jogo.

¹² Ibidem.

¹³ O vermelho de Selarón, 2011.

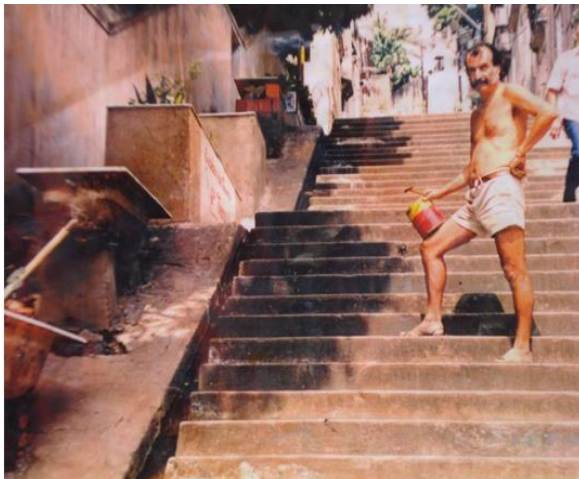
¹⁴ Selarón: the movie, 2011.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

Depois de “sete anos de escada”, em 1990, começou seu trabalho de azulejá-la com as cores da bandeira do Brasil, “em homenagem ao povo brasileiro que me recebeu tão bem”. Oito anos depois, “quando a obra estava quase pronta”, Selarón teria descoberto a feira de antiguidades na Praça XV e tem a ideia de tornar sua intervenção constante, “uma obra mutável, viva”. Em 2000, sua obra passa a ser muito frequentada, pois, segundo ele, começa “a colocar os azulejos vermelhos”. Diz o artista que atingiu a fama através da Escadaria e que, por isso, tinha raiva dela: “Porque eu havia criado um mostro que havia engolido a mim mesmo, como pintor, entendeu? O objetivo meu não era fazer uma escada famosa”¹⁷.

Ilustração 2 - O artista no início de sua intervenção na década de 80.



Fonte: Foto reproduzida da internet.

Ilustração 3 – Selarón em sua atividade diária



Fonte: acervo fotográfico da autora, 2011.

Nesses fragmentos de sua narrativa, o primeiro aspecto que chama a atenção é a quantidade de textos produzidos sobre o artista que levam as mesmas informações: “A história é sempre a mesma”, diz ele. Podemos imaginar que há, de sua parte, um rígido controle sobre sua imagem. Ele a construiu e a manipula de forma a ajudá-lo em sua produção. Destaco, então, alguns elementos que compõem essa personagem. Vale começar por sua imagem física. Selarón usa sempre as mesmas roupas que variam nas cores vermelha, branca e preta. Bermuda sempre vermelha, camisas brancas, pretas ou vermelhas, mas, mais frequentemente, o encontramos sem camisa durante os dias enquanto trabalha (seja em suas

¹⁷ O vermelho de Selarón, 2011.

intervenções físicas sobre o espaço, seja em suas performances ao receber os visitantes). No inverno ou à noite, faz uso de uma calça jeans e um blusão preto. Seus acessórios são um chapéu vermelho estilo pescador e um cachecol, também vermelho. Seus trajes são puídos. Além de seus instrumentos de trabalho, tem uma bicicleta vermelha que pode ficar estacionada nos degraus das escadas sem cadeado mesmo sem a presença de ninguém ali. Durante o dia, sua imagem é a de um trabalhador braçal em plena atividade. Usa um bigode que o assemelha a Salvador Dalí e gosta da comparação que fazem dele com esse pintor.

Selarón elegeu a cor vermelha não só para identificar sua pessoa como também sua obra. Diz que foi em 2000, por ter colocado os azulejos vermelhos nas escadas, que a frequência de visitantes na Escadaria aumentou. O vermelho traria a ele bons resultados. Quando perguntado sobre o porquê do uso constante dessa cor, ele responde simplesmente que o “vermelho é a cor mais bonita do mundo”. Outro aspecto que vale ressaltar é a sua fala. Há mais de vinte anos no Brasil, Selarón mantém mais do que um sotaque castelhano: mistura o português com o espanhol em todas as suas falas. Essa língua o recoloca em sua identidade de estrangeiro, frisando seu lugar de origem.

Nesse aspecto da construção de sua imagem, o que chama a atenção é o fato de que, tendo ganhado fama por uma obra mutável – a Escadaria –, mantém em sua arte e em sua figura elementos imutáveis, que, pela repetição, tornaram-se um distintivo seu: a mulher grávida, as cores de seus quadros, o vermelho de seus trajes, de sua bicicleta, seu “portunhol”¹⁸, seu bigode, seus mistérios.

Se voltarmos à sua *história de vida*, encontramos em seus 10 anos de idade um *mito fundador*: a aquarela que ganhara de seu padrinho e a visita que fizera a Buenos Aires. Dentro de seu discurso, essa aquarela aparece como o elemento desencadeador de seu lado artístico ou de pintor. Seria um *desde então* que imprime significado e direção coerente em uma pressuposta *intenção global*, uma destinação – como sinaliza Bourdieu (2008). A visita a Buenos Aires, por sua vez e nessa mesma direção, o despertou para o desejo de conhecer o mundo.

E por que o artista ressalta de forma incessante essa viagem de “volta ao mundo” antes de chegar ao Brasil? Qual o significado que ele busca atribuir a esse acontecimento? Ao que parece, conhecer o mundo, ter estado lá, o legitimaria para fazer uso dos superlativos que o qualificam, qualificam suas obras, o país onde “escolheu” morar e o povo que o “acolheu”. Por um lado, lança luz sobre si e seus trabalhos; por outro, justifica as “homenagens ao povo

¹⁸ O “Portunhol” refere-se à mistura de traços do português e do espanhol na fala e/ou na escrita.

brasileiro” que constituem importante eixo temático de suas obras. O conhecimento do mundo, para além das fronteiras de uma província, parece uma busca de engrandecer a si e o que está a sua volta. Outra questão que podemos apontar, no que se refere à repetição dessa história da “volta ao mundo”, é o paradoxo que o artista estabelece entre seu passado errante e seu presente “enraizado”. Não mais viagens, agora está, não só estabelecido em um espaço, como se territorializa nele através de suas intervenções artísticas (plásticas e performáticas).

Se, por um lado, há a tentativa de controlar sua imagem, contando uma história cronológica, com fatos e consequências lógicas, por um lado, Selarón revela, não de forma menos controlada, as contradições por que passou sua identidade. De pintor, com intenção de ser “o pintor mais famoso do mundo, em Nova Iorque, a cidade mais famosa do mundo”¹⁹, ele adquire nova identidade: a de “escultor da maior obra do mundo na cidade mais bonita do mundo”²⁰. Assim, ele abre sua narrativa para o imprevisto, para o desvio da *intenção global*. E coloca sua condição de escultor da Escadaria no plano do acaso – “de repente pintou uma oportunidade”; “por conta do destino”. Como a mulher grávida, constante em sua pintura, mas que não o “desvia” da identidade de pintor: “Olha, a mulher grávida é igual a ganhar-se na loteria, é igual à escadaria, não? (...) Eu, quando comecei a pintar a mulher grávida eu pensei que fosse uma coisa passageira. Mas nunca pude me desligar da mulher grávida e isso tem mais de 26 anos”.²¹

Na narrativa da vida do artista, suas obras aparecem como fruto do acaso, “prêmios da loteria”. Não há uma movimentação intencional nessas criações. Elas aparecem e fogem de seu controle, são imagens das quais ele não pode se desligar ou “do monstro” que criou. Outro paradoxo se estabelece entre o controle de sua imagem e a falta de controle que tem sobre suas criações. Mas é a ação repetitiva e constante do artista sobre suas criações que faz com que elas voltem sempre a referenciá-lo, fortalecendo a sua própria imagem. Sobre a mulher grávida, o artista diz: “A mulher grávida minha já viajou por todo o mundo. Me deu dinheiro e me deu a fama. E eu a quero por que é uma mulher grávida pobre, favelada. Uma mulher grávida que não tinha nada para ser famosa e pelas minhas mãos ela virou famosa. E ela é um símbolo fantástico. Porque uma mulher quando está em um estado grávido, é um estado sublime, um estado que significa saúde, outro ser humano, que significa a própria vida.”²²

A dicotomia que se estabelece entre as suas duas grandes obras – o caráter imutável da mulher grávida e o caráter mutável da Escadaria – parece guardar pontos de contato. Se

¹⁹ A grande loucura, 2003.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Selarón: the movie, 2011.

pensarmos na reprodução repetitiva da mulher grávida como uma “eterna gestação”, e a gestação como símbolo de formação e criação, poderemos encontrar também na Escadaria essa “eterna gestação”. Selarón tem na representação do “estado grávido” a “própria vida” e tem a Escadaria como sua “obra viva”. E isso parece corroborar a ideia de que a criação de suas obras e de sua imagem está vinculada a uma tríade: criação – repetição – constância. E, se a Escadaria é a sua “eterna gestação”, a mulher que nunca sai do estado grávida é o símbolo maior dessa eterna gestação. O artista nos diz que sua obra só estará pronta quando ele morrer. Então temos: “morre Selarón, nasce a Escadaria”, o nascimento que antecede a morte, o rebento que tira a vida de quem o gerou. O corpo da mulher grávida, tantas vezes suporte de seus autorretratos, pode ser revelador desse estado em que se encontra o artista em relação à sua obra.

Mesmo sem ser questionado, algumas vezes, o artista repete a mesma frase a todos que, também de forma incessante, o questionam sobre o que significa a mulher grávida: “foi um problema pessoal”. Diz ele: “sempre me perguntam por que eu pinto a mulher grávida e eu sempre respondo, o problema é só um: é um problema pessoal que eu tive no passado e é um segredo meu que eu guardo. E é quase impossível que alguém venha a conhecer, porque é uma coisa muito íntima e perderia a graça se eu ficasse falando qual é o motivo”.²³

Aqui temos o mistério como graça – outro aspecto de sua imagem. Mas a que graça o artista se refere? A graça da mulher ou a graça de sua ação? Não nos interessa saber qual é esse problema pessoal, se ele existiu, em que contexto de sua vida, qual a “verdadeira” identidade da mulher grávida. A graça do mistério da mulher grávida é mais um componente de sua *produção de si* e tem um efeito potente sobre seus visitantes, interlocutores e entrevistadores: todos querem revelar esse mistério.

Outro aspecto a ser sublinhado em sua *produção de si* são os superlativos. Ao contrario da materialidade de suas obras, os superlativos fazem parte de seus repertórios performáticos que são uma dimensão importante da construção de sua figura e da venda de sua obra. “A Escadaria Selarón é considerada a maior obra aberta do mundo, é a maior escultura aberta feita por um único homem segundo a *National Geographic* de Washinton”. Essa é a frase de abertura do filme “Selarón: a grande loucura”. Na recepção aos visitantes de sua obra, vai se apresentando assim:

²³ Selarón: the movie, 2011.

Eu sou o único ser humano superior a Michelangelo.

Por quê?

Ele era um simples empregado do Papa, eu sou um artista. Nenhum ser humano pode falar mal do Michelangelo, só eu. Porque eu sou um pouco superior a ele. Michelangelo pinta toda sua obra com a cor branca que é a cor mais feia, é falta de cor, ausência de cor. Michelangelo demorou quatro anos para fazer a Capela Sistina que era a obra prima dele. Aqui eu tenho vinte anos. Michelangelo fez uma Escada que é feia e não é famosa e é de Michelangelo, você a conhece? Não conhece porque não é famosa. Eu sou o artista mais fotografado na história do mundo. Michelangelo não foi fotografado, não havia máquina. Michelangelo sempre viveu em cidades feias. Rio é a cidade mais bonita do mundo. A pintura de Michelangelo não era original. A minha é – mulher grávida, autorretrato²⁴.

O artista mais fotografado que vive na cidade mais bonita do mundo e construiu a obra aberta maior do mundo – assim Selarón se apresenta. A Escadaria, sua obra maior, é a “maior obra do mundo”, e “mais famosa”:

Uma vez uma turista francesa veio e me mostrou um guia turístico do Rio. Aí aparece o Cristo Redentor: menos de meia página; aí aparece o Pão de Açúcar, menos de meia página; aí aparece o museu do Niemeyer, menos de meia página. Só da escada, é uma página inteira. O que significa que a escada é mais poderosa do que o Cristo, o Pão de Açúcar e Oscar Niemeyer. Os três juntos não são tão fortes quanto a escada: a escada ganha.

O Cristo é como uma grande puta, de pedra sabão, não tem ângulo para tirar foto, é pequena tem apenas 38 metros. A escada tem 130 metros. A escada é maior do que a Estátua da Liberdade é mais fantástica do que a Torre Eiffel. É superior à Pirâmide do Egito, segundo a *Discovery Channel*. *Discovery Channel* falou que a Pirâmide do Egito não tem muita história, só tem a história de um país. Aqui tem a história de 130 países.²⁵

A praia que o artista frequenta também é “a melhor do mundo”:

[...] uma pessoa que conhece 57 países, uma pessoa que conhece os lugares mais importantes do mundo, [...] que tem um conhecimento acima do conhecimento normal das pessoas – eu vou me emocionar só com uma coisa assim [aponta para a paisagem / Pão de Açúcar] senão não. Eu posso ir para qualquer praia. Qualquer praia é merda perto dessa. Porque essa [Flamengo] é a praia das praias.²⁶

E assim o artista vai compondo seu personagem: a saída de um pequeno vilarejo onde era um entre dez irmãos; a volta ao mundo; seu investimento para ser pintor e seu destaque como escultor; a obra como “mostro” que engole o artista; os acasos desse caminho; os mistérios entorno da mulher grávida; a constância sobre a intervenção nas escadas; a repetição de seu traço e da mulher grávida em todos seus quadros; o caráter mutável da Escadaria se contrapondo ao caráter imutável da mulher grávida; a constância e repetição de sua

²⁴ Ibidem. Essas falas, aqui tiradas desse documentário, fazem parte de suas performances diárias, podendo ser escutadas – como eu as escutei – diversas vezes ao longo de um dia, como poucas variações.

²⁵ Selarón: the movie, 2011.

²⁶ Ibidem.

indumentária e acessórios; o sotaque castelhano carregado; a volta ao mundo conferindo-lhe autoridade, o “eu estive lá”, “eu vi” que o qualifica a fazer comparações entre seu universo imediato (a escadaria, o bairro, a praia, a cidade) com o “mundo”; o paradoxo entre seu presente enraizado e seu passado errante; sua fala superlativa. Esses são alguns dos elementos usados pelo artista para fazer a *produção de si*, construir uma personagem pública que o ajuda a vender seus quadros, a publicizar sua obra e gerenciar aquele espaço em determinadas temporalidades.

1.2 Produção e publicidade da “Escadaria mais famosa do mundo”

Alexandre Guimarães (2009) em artigo intitulado “Visibilidade e o caráter mutante da escadaria Selarón”, coloca uma questão importante: “teria o mesmo fascínio a obra de Selarón se não tivesse o expediente da troca de azulejos, da perda contínua?” (GUIMARÃES, 2009, p. 42). O autor faz uso da noção de “*potlatch*” e da “simbologia da serpente” para pensar a intervenção de Selarón nas escadas e seu impacto enquanto obra de arte. Da primeira, traz a ideia de “construção ostentatória e destruição” (2009, p. 44) como meio de se tornar insuperável, como justificativa do encantamento que a obra pode causar. Da segunda, traz a ideia do signo que interliga dois meios; no caso, a Escadaria como signo que aproxima céu e terra, tradição e contemporâneo – referindo-se à arte de azulejar – e sagrado e profano – referindo-se à arte de azulejar em espaços sagrados, como templos e igrejas, e, então, em espaço público, ordinário (2009, p. 48). À essa análise, o autor une uma reflexão acerca do rompimento com o campo das artes plásticas instituídos dentro dos museus. Associa a obra às artes plásticas contemporâneas, de caráter perene, mutável, instável. Em contraponto à concepção de arte como algo imutável, a ser conservado, em museu, sem alterações. A essa questão do fascínio que a obra exerce nos visitantes e naqueles que tomam contato com ela, junto a questão do domínio que Selarón exerce sobre o espaço da Escadaria: teria ele o mesmo poder de controle sobre os usos que se pretendem desse espaço se não estivesse presente cotidianamente interferindo na paisagem?

Ilustração 4 e 5 – Selarón intervindo nas escadas: tirando e colocando azulejos em sua “obra mutante”



Fonte: fotos reproduzidas da internet.

Selarón trabalha sobre a Escadaria cotidianamente, seja intervindo diretamente nela, seja pintando seus quadros sentado nos degraus das escadas. Mas a arte de Selarón não se limita ao espaço da Escadaria, é transbordada para as escadas sob os Arcos da Lapa e para muros de prédios espalhados pela região. Nos restaurantes e bares da Lapa e de Santa Teresa, seus quadros quase sempre figuram nas paredes. São esses espaços, públicos e privados, que o artista usa para a divulgação de seu trabalho. Marca registrada da região, quem a visita com um olhar mais atento, não passa sem perceber a presença de seus traços nas pinturas de quadros e muros e de seus azulejos colocados em degraus e muretas. Em 2004, Selarón foi entrevistado pelo jornalista Jô Soares²⁷. Para divulgar sua aparição na televisão, ele pintou um mural, localizado embaixo dos Arcos, na Rua Evaristo da Veiga, onde dizia o dia e a hora da sua aparição. É a mulher grávida que faz o anúncio: “Jô Soares entrevistaré Selarón, pintor chileno, no dia 20 de setembro. Outro suporte importante de divulgação de seu trabalho é a Internet. Além das páginas em redes sociais alimentadas por um de seus assistentes, na Internet, podemos encontrar muitas imagens da Escadaria, uma página em português e outra em inglês no Wikipédia sobre o artista e suas obras e muitos comentários de turistas que visitaram a Escadaria e a mencionaram em blogs e páginas de viagens. Também na Internet

²⁷ Entrevista realizada com Selarón pelo jornalista Jô Soares, no “Programa do Jô”, da Rede Globo de Televisão, no dia 20 de setembro de 2004.

encontramos uma divulgação da Escadaria na página *Rio Film Commission*, uma agência de publicização da cidade e do Estado do Rio de Janeiro que divulga imagens/lugares potenciais para locações de produções audiovisuais. Ali, a Escadaria está incluída desde 2009. Mesmo antes disso, em 2008, a Escadaria serviu para locação de uma cena do filme *O incrível Hulk*. Além disso, é cenário para videoclipes, propagandas audiovisuais e ensaios fotográficos. Com frequência, aparecem turistas à procura da Escadaria do *Hulk*, ou do *Snoop Dogg*.

Ilustração 6 – Propaganda



Legenda: Anúncio de entrevista com Jô Soares (no muro ao lado direito) e azulejaria ao lado dos Arcos da Lapa.

Fonte: acervo fotográfico da autora, 2010

Ilustração 7 – Equipes de filmagem



Legenda: palco para gravações de longas, curtas, documentários, propagandas.

Fonte: reproduzida da internet.

Há também outra forma de divulgação de suas obras que pode não ser intencional, mas acaba por contribuir nessa direção: são as empreitadas que Selarón faz para superar seus próprios limites. Com antecedência, anuncia que, no dia X, pintará um número Y de quadros com mulheres grávidas, sendo esse número sempre na casa das centenas. A venda de seus quadros segue o mesmo “princípio da coca-cola”, segundo ele. Prefere vender a um valor baixo para que os visitantes comprem e propagem sua obra do que vendê-la a um valor alto, que desencorajaria a muitos. Essa estratégia de venda surte efeito positivo. Segundo ele, não há um dia em que não venda pelo menos um quadro.

Mas a presença constante de Selarón na Escadaria parece ser a estratégia de divulgação de sua imagem e sua obra mais eficiente. Selarón recebe os visitantes, tira fotos com eles, autografa quadros e souvenirs e, assim, exporta sua imagem. Também oferece aos visitantes, quando está colocando azulejos nos degraus, uma “experiência genuína”,

permitindo-os participarem da colocação de azulejos. Assim, o artista potencializa e distingue ainda mais a experiência de visitar sua obra: além de poder tirar foto com o próprio artista, poder levar um quadro a um preço baixo, com sorte o turista poderá ter a experiência de colocar um azulejo nessa obra e ser devidamente registrado. Aliada a essas, a prática de incluir azulejos doados por visitantes em sua obra garante uma importante forma de publicidade, pois a todos que enviam um azulejo, Selarón envia uma carta com a foto do azulejo colocado nas escadas. Essa prática o propaga independentemente das grandes mídias; são os relatos face a face ou virtuais daqueles que a visitaram.

Na entrevista que concedeu ao apresentador Jô Soares, Selarón dizia que “a escada é mais conhecida em todo o mundo do que no Brasil; porque, a cada 500 turistas que vão, só um é do Brasil”. Essa proporção pode ser exagerada e mesmo desproporcional; mas, com ela, o artista revela sua percepção do público que a frequenta.

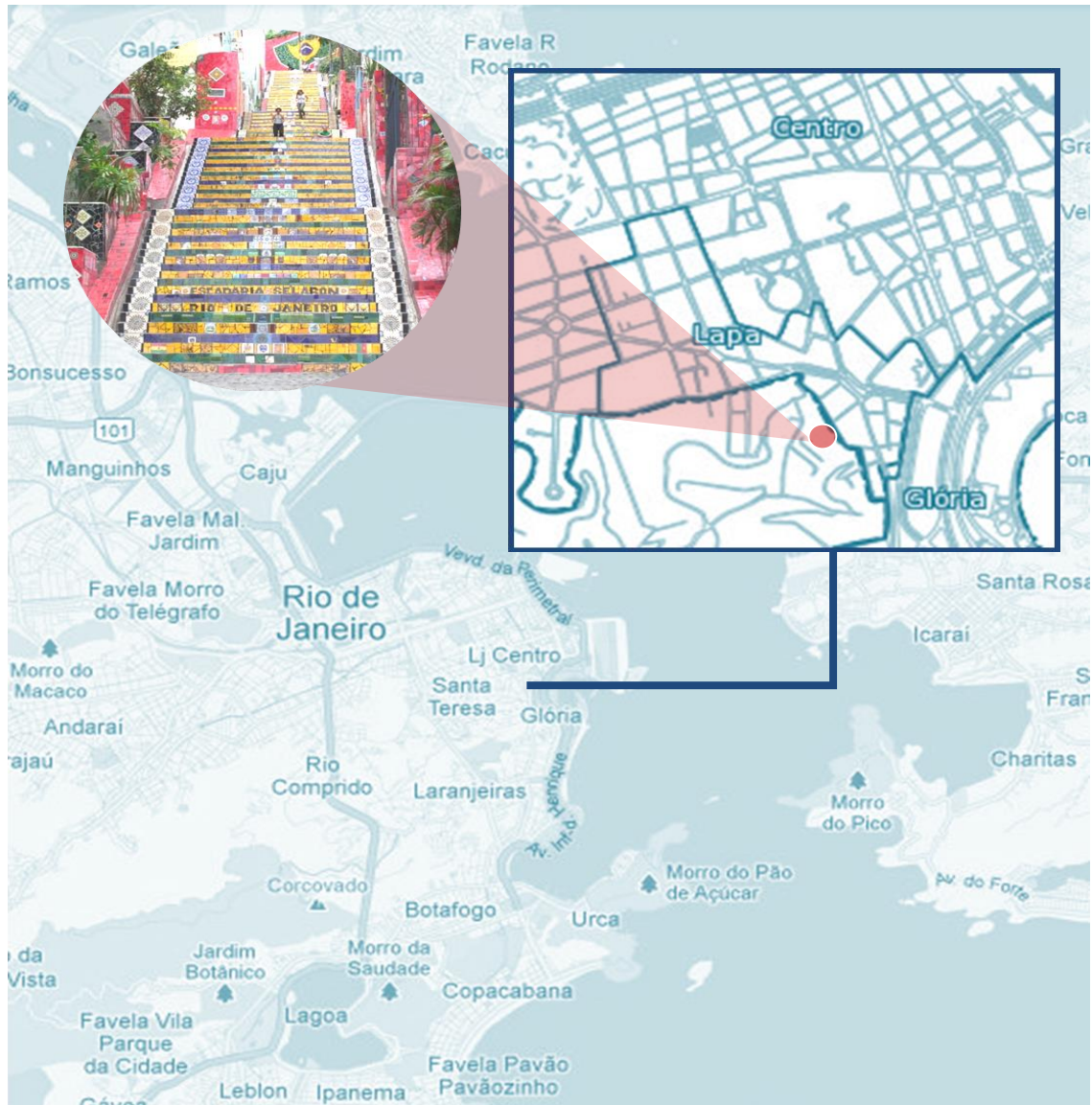
João, um dos alunos que frequentava o curso de inglês do Circo Voador, morador da região, às terças e quintas, cumpria o trajeto de sua casa até o cursinho, pela Rua Joaquim Silva. Nesses dias, passava pela frente da Escadaria. Certa vez, conversávamos sobre trabalho quando o assunto “Escadaria da Lapa” foi desencadeado. Seu depoimento foi mais ou menos assim:

Ah! Você pesquisa a Escadaria ali! Ela é realmente muito interessante, até hoje ninguém sabe quem fez aquilo.
 Sabe sim, foi Selarón, um artista chileno.
 Ah é? E faz quanto tempo? Foi naqueles tempos áureos da Lapa?
 Não, ele vive na Escadaria e até hoje ele trabalha nela.
 Caramba, que coisa! Eu não sabia dessa nossa história...(Caderno de Campo, 13/10/2011)

O que faz com que um morador, vizinho da Escadaria, não a conheça, nem conheça Selarón e que estrangeiros cheguem à Lapa com guias turísticos internacionais apontando em seus mapas a Escadaria? Além de João, nas noites de sexta e sábado, conheci ali muitos frequentadores (moradores da cidade) que não tinham ideia do que se tratava aqueles azulejos. Isso nos leva a pensar em como a Escadaria se constitui como um espaço turístico, que cria uma nova centralidade na região, e que é compartilhada por um pequeno grupo que frequenta os circuitos do turismo ou moradores que de alguma forma se ligam a redes em que a Escadaria e Selarón tem certo destaque. A obra que presta homenagem ao “povo brasileiro” é voltada, em seu cotidiano, a produzir e sustentar circuitos de turismo internacional.

2 PANORÂMICA

Ilustração 8 – Sobreposições



Fonte: montagem feita pela autora.

2. 1 Sobre mapas e percursos

Então ficou oficializado. Enquanto escrevia este texto, a manchete de uma reportagem de jornal surpreendia muitos frequentadores da Lapa. “Agora é lei”, lia-se, “a boemia da Lapa está no mapa”.²⁸ O mapa a que se refere a matéria é a carta geográfica – oficial e administrativa – da cidade do Rio de Janeiro. Até então, para a surpresa de muitos cariocas e turistas, a Lapa era uma região que compunha o Centro da cidade – ou II Região Administrativa. A partir de então, os limites geográficos oficiais da Lapa estavam estabelecidos²⁹. Os critérios que justificam a delimitação de tal traçado sobre a cartografia da região, contudo, ficaram pouco claros. Em verdade, o Projeto de Lei encaminhado à Câmara dos Vereadores³⁰ pedindo a criação do bairro tem como justificativa o texto de apresentação da Lapa que consta no Wikipédia. O conteúdo desse texto é uma narrativa de forma linear da história de ocupação da região, dando ênfase, ao final, às práticas culturais que “historicamente” se passaram nela. Assim, na justificativa que propõe delimitar uma região, o argumento continua sendo manipulado de forma fluida e imprecisa. Não ficamos sabendo, por exemplo, quais critérios foram usados para estabelecer esse específico traçado geográfico (adiante volto a explorar essa questão).

Uma das primeiras perguntas que se faz o pesquisador cujo campo é a Lapa é: o que é a Lapa? Ao remeter essa pergunta a seus interlocutores, o pesquisador percebe que a compreensão das fronteiras que definem a Lapa são bastante fluidas – como demonstraram Costa (1993), JaraCasco (2009), Caruso (2009) e Araújo (2009) ao reconstruir mapas cognitivos e afetivos de moradores, trabalhadores e frequentadores da região. “Débora, a bicha que voava”, de Aguinaldo Silva (2001, p. 199), também expunha, com vigor, essa fluidez. Disse ela: “Já soube do cara que anda aprontando lá na Lapa?”; justifica seu interlocutor: “Porque Débora se recusava a crer que sua casa, situada bem ali na Rua Frei Caneca, no Rio de Janeiro, tivesse alguma coisa a ver com a Lapa, bairro em cujo ponto mais extremo fora construída”. Por que Débora se recusava a crer que sua casa, situada na Rua Frei Caneca, não fazia parte da Lapa e por que seu interlocutor acreditava que fizesse? Ali, já havia, pelo menos, duas Lapas. Tão logo começamos nossos percursos pelos bairros e percebemos que esses são

²⁸ Texto escrito por Gabriel Menezes para o jornal *O Globo* do dia 18 de maio de 2012.

²⁹ Lei n.º 5.407 de 17 de maio de 2012.

³⁰ Projeto de Lei n.º 951/2011 de autoria dos vereadores Dr. Jairinho e Marcelo Arar.

construções sociais, em que os limites oficiais nem sempre são claramente definidos e, quando o são, não necessariamente correspondem ao bairro na apreensão de seus moradores, pois tanto as fronteiras espaciais quanto as simbólicas são fluidas, envolvendo estratégias de exclusão e de inclusão, barreiras e passagens (LEITE, 2001).

Essas construções são feitas a partir de experiências pessoais e/ou compartilhadas, estando a elas agregadas, além de seus referenciais afetivos, padrões de diferenciação social e segregação construídos cultural e historicamente (CALDEIRA, 2000, p. 211). Na dimensão coletiva, espaço do confronto entre mapas oficiais e construções subjetivas, os cidadãos constroem suas *cartografias imaginárias* coletivamente, criando e ratificando espaços ou regiões pela cidade, adjetivados “bem ou mal” seguindo parâmetros morais mais amplos da sociedade (AGIER, 2011).

Neste trabalho, não fiz aos meus interlocutores a pergunta “O que é a Lapa?”. Mas uma gama de representações sobre a região e sobre a Escadaria foi aparecendo, impondo à pesquisa um trajeto, que pretendo percorrer aqui, sem a pretensão de esgotá-lo: o das representações que são feitas sobre a Escadaria e sobre a Lapa, sejam elas endógenas ou exógenas.

Antes de partirmos para as representações que são feitas sobre esses espaços, faz-se necessário um apontamento sobre a *visibilidade social da Lapa*³¹. As transformações recentes pelas quais a região da Lapa tem passado a tornaram um campo fecundo para diversos tipos de explorações e produção de discursos em todos os meios, sejam acadêmicos, jornalísticos, políticos, etc. Todos falam sobre a Lapa. Desde quando comecei a fazer esta pesquisa, percebi que a maior parte das pessoas com quem falava tinha uma opinião formada sobre a região. Com frequência, quando comentava sobre meu trabalho, as pessoas queriam falar espontaneamente sobre suas impressões da Lapa. Mapear alguns desses discursos torna-se uma tarefa árdua, e querer esgotá-los, uma pretensão absurda. As representações que seguem neste texto foram anotadas, em sua maioria, em campo. Mas, também, retiradas de mídias diversas. Trabalho com fragmentos, portanto.

Para iniciar esse trajeto, parto da noção de *mapa social* desenvolvida por Velho (1989) em seu trabalho sobre Copacabana. Ali, o autor mostrou como o lugar de morada pode definir

³¹ Essa expressão foi cunhada por Costa (1999) para tratar a visibilidade do bairro de Alfama, em Lisboa, como um fato social, sendo produzida socialmente através de um conjunto de processos desenvolvidos a partir do exterior mas com fortes implicações para aquilo que ele analisava: a identidade cultural do bairro. Em outro trabalho tratou a questão como “excesso de visibilidade”. Esse é um termo com um alto poder enunciativo. No entanto, guardo restrições a essa noção por compreender a necessidade de pensar um limite para que haja um excesso. E como esse limite seria definido? Por quem? Poderíamos pensar o excesso de visibilidade da Lapa a partir da invisibilidade dada a outras regiões da cidade. Mas essa reflexão não cabe no escopo desse trabalho. Sendo assim, prefiro não acionar essa noção, acreditando, contudo, no poder de seu enunciado.

diferenças de prestígio e status. Aqui, procuro pensar as imagens que se constroem sobre a Escadaria e sobre a Lapa a partir de fragmentos de sua história e dos usos que se fazem dessas regiões, tensionando a relação entre quem mora e quem a frequenta. Para pensar a Lapa no *mapa social* da cidade, podemos partir da categoria *mancha*, proposta por Magnani (2002), e da noção de *região moral*, proposta por Park (1979). Enquanto a primeira nos proporciona um enquadramento para uma realidade material, formada por uma estrutura física, a segunda nos proporciona uma análise das representações construídas, além de trazer à cena os atores sociais e os usos que se fazem desses espaços.

Com a categoria *mancha*, Magnani (2002, p. 22) caracteriza “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante”. Nesse sentido, podemos ter a Lapa como uma *mancha de animação noturna*, onde bares, restaurantes, casas de shows, discotecas, teatros, casas de cultura, distribuidoras de cerveja, barracas de alimentação, uma gama de serviços informais, estacionamentos, vias de acesso e de circulação de pedestres prestam serviços concorrentes e complementares aos que procuram por diversão. Dessa forma, esses estabelecimentos aglutinados na paisagem criam um “ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários” (MAGNANI, 2002, p. 23).

O conceito de *região moral*, por sua vez, pode imprimir nessa *mancha* certa moralidade. Seria o que qualificaria a *mancha* do tipo *animação noturna*. Park (1979, p. 66) cunha o conceito de região moral para se pensar regiões da cidade onde entre as pessoas que as habitam ou frequentam “prevaleça um código moral divergente”. E considera que tais pessoas sejam movidas e estejam ligadas, não por interesses de ordem econômica ou ocupacional, mas por gostos e temperamentos. O autor parte do pressuposto de que o homem vem ao mundo com “suas paixões, instintos, e apetites, incontrolados e indisciplinados” (1979, p.65) e que a “civilização trataria de, algumas vezes, reprimir e, sempre, controlar em nome do bem estar comum”. Nesse processo de moldar o indivíduo de acordo com os modelos comunitários aceitos, uma parte dessas “disposições naturais” seria reprimida, e a outra, substituída por expressões socialmente valorizadas, como a arte, o esporte e a diversão. Park dá especial atenção ao tipo de “comportamento divergente”; pois nessas regiões as pessoas encontrariam, em seus pares, um “suporte moral” para diferentes formas de externalização daquilo que estaria reprimido e/ou controlado pela “ordem moral dominante” (1979, p. 67).

Assim, se pensarmos a região da Lapa e da Escadaria a partir dessas duas categorias, poderíamos ter duas visões. Por um lado, se vista de longe, a Lapa estaria inserida no *mapa social* da cidade como uma *mancha de animação noturna* e como uma *região moral*, considerando-a a partir dos usos noturnos atrelados à busca de uma diversão bastante heterogênea, mas que, em linhas gerais, manteriam traços (estrutura e serviços) comuns. Por outro lado, ao aproximarmos nosso olhar, encontraríamos não uma, mas várias *regiões morais*, como apontou JaraCasco (2009). Dentre elas, a Escadaria, que, em uma temporalidade específica, apresenta-se como uma entre outras *regiões morais* da Lapa, localizada em uma *submancha* específica. Vamos, então, a elas.

2.2 Escadaria no mapa da Lapa

A manhã está carregada – nublada e abafada. É domingo: Carnaval/2011. Desço do ônibus 409 no último ponto da Rua Riachuelo antes de atravessar os Arcos – em frente à Rua do Lavradio. A essa hora ali, pretendo seguir os vestígios da noite passada. Meu olhar está voltado para o chão: procuro vestígios deixados pelos foliões que pularam nas ruas do Lavradio e Joaquim Silva. E, particularmente, que fim está sendo dado a estes.

Chego à encruzilhada da Mem de Sá com a Lavradio. Quase tudo limpo. Até ali não encontro uma lata sequer; poucos copos e sacos de plástico e, é claro, confetes e serpentinas. Poucos foliões, muitos trabalhadores: catadores, varredores, garis da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB), ambulantes, caminhões de gelo e bebidas, carregadores. O trabalho de limpeza está sendo realizado de forma conjunta: enquanto garis da Prefeitura varrem e recolhem o lixo das ruas, trabalhadores dos bares e restaurantes dali lavam seus estabelecimentos e, com a mesma água, limpam as calçadas. Há um mesmo som em todas as portas – o esfregar da vassoura de piaçaba no chão. Os lixos acumulados por estes estão recolhidos e ensacados em sacos de cor verde da COMLURB. Por volta das 11 horas, o caminhão dessa Companhia passa recolhendo esses sacos. Nessa hora, a rua guarda poucos vestígios de uma noite de folia. Alguns foliões do dia seguinte retornam às mesas dos bares, ainda discretamente.

Caminho em direção à Rua Joaquim Silva. Embaixo dos Arcos, na altura da Evaristo da Veiga, está funcionando uma espécie de depósito de sacos de latinhas de alumínio. Um caminhão estacionado ali retira alguns desses sacos. Numa viatura da polícia, um policial observa essa movimentação enquanto seu companheiro dorme.

Quando dobro à esquerda e tomo a Joaquim Silva, cambaleio. O estômago sobe à boca e a náusea se espalha pelo corpo. O ar está denso e rarefeito. Há um cheiro de chorume – mistura de suor, cerveja, vômito e guimbas de cigarro. A umidade potencializa essa atmosfera. Lutando contra meu corpo, que em um sinal de alerta anuncia a retirada, sigo em frente. Se meu objetivo era o chão, ali eu tento evitá-lo, no receio de que meu café da manhã se junte à bile foliana. São quase onze e meia, próximo ao horário de almoço. Nenhum cheiro que lembre qualquer tipo de comida. Alguns moradores circulam, carregando compras de supermercado em sacolas de plástico, puxando suas crianças, andando de chinelo de dedo, bicicleta, vagando. Um casal (ainda) bebe cerveja embaixo do toldo do primeiro (ou último) vendedor de bebidas. E os moradores continuam suas andanças por entre os lixos. Faltam poucos minutos para o meio dia, e a Rua continua tomada por ele, só o que não se vê são latas de alumínio, de resto: copos e sacos plásticos, palitos de espetos, garrafas de

sangria, chinelo arrebentado, camiseta encardida, pedaços de fantasia, embalagens de preservativo, preservativo usado, cascas de frutas, guimbas, carteiras de cigarro; tudo isso misturado com muito confete e serpentina, em um caldo de cachaça, cerveja, mijo e vômito. E os moradores nadando nessa mistura.

A Escadaria, contudo, já está limpa, e turistas já a frequentam. O mesmo gari que é destacado para limpar a Escadaria aos sábados de manhã já havia passado por lá. E Selarón e seu assistente já lavaram algumas partes mais sujas. Assim como nas calçadas dos Restaurantes Gohan e Ximenes e do Bar Carla. À uma hora da tarde, um grupo de dez garis invade a rua varrendo e recolhendo do chão aqueles vestígios que eu procurava. No bar do seu Manuel, eles pegam o refrigerante de dois litros; no Ximenes, uma sacola com quentinhas. Seria uma espécie de arrego para os garis? Eles se revezam no tempo de descanso para o almoço. E, antes das duas horas da tarde, o lixo está amontoado, mas não recolhido. (Caderno de campo, 05/03/2011)

Meu olhar até ali, naquela manhã, fora guiado por uma percepção construída ao longo do trabalho de campo, em que os trajetos percorridos levaram à distinção entre, pelo menos, duas Lapas, sendo os Arcos um marco divisório. A partir das pistas físicas e sociais que a observação de campo sugeriu, delimito a Rua Joaquim Silva e Rua do Lavradio como *modelos* mais bem acabados dessas duas Lapas, espaços em muitos aspectos antagônicos. Destes, emana uma tendência geral para suas adjacências. Essa divisão entre as Ruas Joaquim Silva e Lavradio não se construiu à revelia das sensações, opiniões e expressões de meus interlocutores no campo ou fora dele. Esse mapa é compartilhado e, portanto, construído na interação com aqueles dentro e fora dos limites espaciais do campo³².

Falar sobre essas ruas é procurar contextualizar espacialmente a Escadaria. Por fazer esquina com a Rua Joaquim Silva, aquela mantém fortes pontos de contato com esta, compartilhando usos e representações. Ao longo deste trabalho, tentarei apontar esses pontos de contato, assim como pontos que as diferenciam. A criação e a oposição entre essas duas ruas *modelo* se apresenta como “boas para se pensar” o processo de intervenção pública e privada que vem transformando não só as paisagens da Lapa, mas também as dinâmicas de socialização ali existentes.

Como já foi apontado por JaraCasco (2007), a região da Lapa é formada não por uma senão várias *regiões morais* que se formam pautadas em apetites e gostos distintos entre seus frequentadores. Ao perambular pela Lapa, o mais desavisado dos transeuntes pode perceber a mudança na estrutura física e nas dinâmicas de ocupação dos espaços, que se dá ao atravessar de um lado para o outro os Arcos da Lapa. Aqui, proponho a distinção entre duas *submanchas* divididas por esse monumento. As ruas do Lavradio e a Joaquim Silva são apresentadas aqui como expressões mais acabadas de uma e de outra dessas *submanchas*.

³² Caruso (2009) aponta para essa mesma divisão, indicada pelos Arcos da Lapa, para apontar duas regiões distintas.

Não pretendo com isso criar espaços estáticos no tempo e que não mantenham diálogo um com o outro. Antes de tudo, é importante salientar que há trânsito de pessoas e tendências entre essas duas áreas. Marcadas por impressões físicas e sociais, elas seriam delimitadas por registros na paisagem, pelo uso que se faz do espaço, pelo público que as usa e pelas representações sobre esses espaços que decorrem daí. Também é importante apontar que ambas as ruas têm uma longa extensão e, em decorrência disso, são divididas em trechos que guardam algumas especificidades. Mas, mantendo esta descrição em termos genéricos, apontarei as tendências gerais de cada uma, sem especificar esses trechos.

A Rua do Lavradio começa na Rua Visconde do Rio Branco, próximo à Praça Tiradentes e se estende até a Rua do Riachuelo, próximo aos Arcos da Lapa. Andando por ela, percebemos a manutenção da infraestrutura pela conservação das calçadas, do asfaltamento, dos postes de iluminação e o cuidado com a limpeza, expressos nas tantas lixeiras distribuídas ao longo da rua – traços evidentes na maioria de seus trechos. Quase todas as casas, sobrados e edifícios estão bem conservados. Apesar de ter endereços residenciais, nela prevalece o uso comercial. Encontram-se ali lanchonetes, bares, restaurantes, casas de shows, estacionamentos e motéis, uma funerária, departamentos públicos, uma escola, uma delegacia e lojas. Durante o dia, essa rua serve como importante via de acesso para carros e ônibus, interligando diferentes áreas do centro da cidade. Também seus restaurantes e lojas são procurados por quem trabalha em escritórios da região – com destaque para os centros empresariais localizados na Avenida Chile.

À noite, ali, encontram-se as mais caras casas de diversão noturna da Lapa. O frequentador deve estar disposto a gastar um valor alto (com *couvert*, consumação mínima ou entrada) para estar em uma dessas casas ou sentar-se em um desses bares. É raro encontrar ambulantes vendendo bebidas nessas ruas ou qualquer outro tipo de comércio não regularizado. A programação musical dessas casas de shows varia entre o samba, o choro, o jazz e o rock, com especial destaque ao samba, exigência da maior parte dos frequentadores desses locais. Há casas que intercalam uma programação de jazz com choro ou samba e rock, numa tentativa de diversificar e atrair o maior número de pessoas. Esse é o caso do Rio Scenarium, que pode agradar à uma variada gama de pessoas com alto poder aquisitivo, pois seus dois andares e quatro salões contemplam vários estilos musicais e formas de se estar (sentados em volta de mesas, em pé nas pistas etc). Como aponta Caruso (2009), nessa área prevalece a ocupação interna dos espaços. Os que a frequentam, pagam por estar dentro de um bar ou casa de show. Entenda-se, aqui, o “dentro” contendo uma extensão para as calçadas,

posto que, como veremos adiante, esses bares contam com mesas e cadeiras distribuídas legalmente pelas calçadas.

Assim, os serviços noturnos oferecidos nessa *submancha* concorrem por um público com maior poder aquisitivo. Ao mesmo tempo, colocam ao dispor de seus clientes uma rede de serviços que se complementam, como: estacionamento, bares e restaurantes para o início da noite e casas de shows e discotecas para seu término, sendo esses serviços conectados por ruas bem asfaltadas, iluminadas e limpas.

A Rua Joaquim Silva, que começa embaixo dos arcos da Lapa e se estende até a Rua Augusto Severo, apresenta marcas de degradação em sua estrutura física expressas no calçamento e no asfalto esburacados, nas lâmpadas de luz queimadas, na falta de manutenção dos canos de esgoto e dos bueiros, na falta de lixeiras e no precário recolhimento do lixo. A maioria das edificações está mal conservada, e alguns prédios, antes ocupados, estão agora interditados pela Defesa Civil. Essa rua é predominantemente residencial, formada por muitos cortiços. Cada porta de sobrado da Rua Joaquim Silva se abre para um emaranhado de casas e quartos. Em função desse uso, a densidade populacional nesse trecho é bastante alta.

Por ser uma rua estreita e paralela a uma grande avenida esta é pouco utilizada como via de acesso para carros. Ao longo do dia, suas laterais funcionam como estacionamento. Essa parca movimentação de veículos encoraja as pessoas a andarem devagar pelo meio da rua e a deixarem as crianças correr por esse espaço, a colocarem cadeiras nas calçadas; enfim, manterem o espaço da rua como suporte à sociabilidade local para moradores.

Embora residencial, encontramos, nesta *submancha*, muitos estabelecimentos comerciais voltados para atividades de diversão características da Lapa. Nessa área, encontram-se motéis, hotéis, restaurantes, bares, sinuca/bar, lanchonetes e distribuidoras de bebidas. Paralela à feira noturna da Lapa, localizada na calçada que divide a Avenida Mem de Sá e Visconde de Maranguape e regulamentada pela Prefeitura, acontece, na Rua Joaquim Silva, outra feira noturna, nas noites de sextas-feiras e sábados, que, no entanto, não é regulamentada pela Prefeitura. A regulamentação da mesma é deixada a cargo de moradores e ambulantes antigos que atuam ali; os quais, por sua vez, controlam de certa forma a ocupação do espaço. Durante essas noites, algumas casas e garagens se transformam em pequenos bares ao lado dos tradicionais “pés sujos” da Rua. O comércio é realizado por ambulantes que vendem de tudo: churrasco em espetinho, cachorro quente, cervejas e refrigerantes, tequilas e outros destilados em bandeja, cachaças em saquinhos e outros coquetéis. Os hippies expõem seus “panos” no chão das calçadas e pendurados em varais. Nessas noites, a movimentação é intensa. Vários estabelecimentos colocam sua própria música. Como estes não têm isolamento

acústico, ao andarmos por um curto trecho, ouvimos reggae, pagode, samba, rock e funk, e, em alguns trechos, a confluência de sons torna tudo um só ruído. As ruas e calçadas dessa *submancha* são suportes para as sociabilidades de quem a procura. Contribuem para isso uma ampla oferta de serviços: banheiros químicos postos pela prefeitura, vendedores ambulantes e distribuidoras de bebidas. Por mais que ali sejam prestados serviços mais baratos se comparados aos prestados na *submancha* da Lavradio, e, por mais que a grande parte de seus frequentadores seja composta por um público com menor poder aquisitivo, o trânsito nessas ruas concentra sua heterogeneidade nas variáveis: faixa etária, escolaridade e estilos de vida.

Na reportagem referida no início deste capítulo, anunciando a oficialização do bairro da Lapa, um mapa (ILUSTRAÇÃO 10) ilustra a definição de seus limites e marca alguns pontos referentes a bares, restaurantes, padarias, lanchonetes, lojas e casas noturnas. Se nos detivermos neste, perceberemos que há uma alta concentração de serviços na Rua Mem de Sá, de um dos lados dos Arcos, aquele onde está a Rua do Lavradio. Nessa rua, o mapa aponta onze estabelecimentos: quatro lojas, quatro bares, dois restaurantes e uma casa noturna. Na Rua Joaquim Silva, apenas dois estabelecimentos são apontados: o Bar Semente, no início da Rua e o Bar Beco do Rato, em seu final. Ao todo, foram marcadas vinte e seis casas noturnas, vinte e dois restaurantes, quarenta e quatro bares e nove lojas. Chama a atenção a falta de estabelecimentos marcados na Rua Joaquim Silva. Quem não conhece a região, poderá imaginar que nessa rua não há atividades comerciais. Nem mesmo os dois restaurantes dessa rua (Gohan, de culinária japonesa, e Ximenes, de culinária nordestina) foram marcados. Já a Adega Flor de Coimbra, localizada na Rua Teotônio Regadas (rua que fica em frente à Escadaria) aparece no mapa deslocada, na Rua Evaristo da Veiga, em frente aos Arcos. Mas o mapa não se propõe a ser preciso geograficamente. Este cria sua própria cartografia embebida por critérios que não foram explicitados, mas dos quais podemos deduzir pelo menos um: foram apontados, em sua maioria, estabelecimentos que prestam serviços a um público com alto poder aquisitivo.

É importante voltar a ressaltar que essas áreas não são estanques em suas delimitações físicas e nem em relação ao público que as usa. Há trânsito entre elas. Durante o dia, o fluxo entre uma e outra parece livre. Durante a noite, com a abertura dos bares e casas de shows, com a colocação de barraquinhas, com a ocupação feita pelos públicos frequentadores de uma e de outra, fronteiras imaginárias vão se erguendo, transponíveis para alguns, para outros, intransponíveis.

Ilustração 9 – Mapa do bairro da Lapa



Fonte: JORNAL OGLOBO, 2012

As marcas físicas impressas na Rua Joaquim Silva, o público que a frequenta, bem como a forma como este ocupa o espaço, constroem públicos potenciais de outras regiões da Lapa. A proprietária do Bar Semente, situado na Rua Joaquim Silva, voltado para música instrumental, diz que recebe ligações dos *concierges* do Hotel Fasano e do Copacabana Palace perguntando se é seguro ir até o seu bar. Diz que não raras vezes tem que acompanhar seus clientes até o táxi, argumentando que o público que eles recebem, muitas vezes, sente-se amedrontado com a região que circunscreve o bar³³. A estudante de comunicação de uma Universidade Federal, ao saber de minha pesquisa, relata que essa rua é “sinistra” devido às pessoas que a frequentam. Outro universitário diz que “o ambiente na Joaquim Silva ficou muito pesado depois que outras áreas da Lapa se desenvolveram. O público que frequentava passou a ir para outros bares e a rua ficou entregue a uma galera barra pesada, envolvida com o tráfico”. Degradação física, formas de uso, público frequentador e perigo andam juntos na

³³ Depoimento concedido ao jornal O GLOBO em 20 de maio de 2011, no Caderno Diversão.

percepção desses interlocutores. Para alguns policiais entrevistados por Caruso (2009, p. 119), trata-se da “rua mais complicada da região”; pois, além das questões relacionadas à ocupação irregular de prédios ali localizados, há a presença de “jovens desordeiros” e “consumidores e vendedores de drogas”.

Vista como espaço “complicado” pelos policiais e como espaço “sinistro” e “perigoso” por parte de frequentadores de outras regiões da Lapa, essa rua carrega esses estigmas que, por um lado, afastam determinado público frequentador e por outro, a torna o espaço da boemia “legítima”, atraindo parcela desse público, como veremos mais adiante. É o espaço onde turistas podem “vivenciar uma experiência singular” perambulando “entre os pedestres da rua Joaquim Silva até alcançar uma enorme festa de rua, gays e heteros; novos e velhos, sambistas DJs, músicos de hip-hop ou de funk, compõem uma das mais fascinantes e divertidas multidões da qual você fará parte”³⁴.

Uma reportagem falando sobre o consumo de drogas na Lapa veiculada por um jornal de grande circulação, em julho de 2012³⁵, acabou por desencadear uma onda de reportagens veiculadas em cadeia nacional, sobre o comércio e uso de drogas na região associando essas atividades a outras, como assaltos, arrastões e agressões físicas a frequentadores. Tudo isso, nos dizeres da reportagem, seria o “lado B da Lapa”. Esse “lado B” está bem delimitado espacialmente: Travessa Mosquera, Mem de Sá, Joaquim Silva...

Mais uma noite de sexta-feira na Escadaria. Sento em um degrau no alto dela para, distante, ter uma visão do todo. Um grupo de rapazes se aproxima para pedir meu isqueiro. Um deles quer falar e eu quero ouvir. Gelson frequenta a Lapa há três anos. É a terceira vez que vai para a Escadaria. Diz gostar desse espaço por se sentir à vontade nele. Está acompanhado por um grupo de mais quatro homens (seu primo e os amigos deste). Diz sentir a Lapa como o espaço da diversidade. E ali, a Escadaria é seu “escape”. Gelson veio do interior da Bahia. Está no Rio de Janeiro há seis anos, tempo em que se formou em Farmácia. Veio para o Rio para isso, estudar. Sua família – mãe, pai e irmãos – ficou lá. Mora com esse primo e sua tia em uma casa no Catumbi. Fala da liberdade que encontrou no Rio de Janeiro. Diz ter sido uma criança retraída, que chamava atenção por isso. No Rio de Janeiro ele descobriu o porquê: ele estava “traindo sua natureza”. Quando passou a se relacionar com homens se tornou essa pessoa alegre que agora conversa comigo. Gelson conta que foi seu primo quem, há três anos, lhe disse que a Lapa nada era daquilo que ele ouvira falar; diga-se, lugar de prostituição e de violência. Agora entende a Lapa como o lugar das possibilidades. E agora entende e aceita sua orientação sexual como uma possibilidade viável em sua vida. O baseado chega em sua mão e ele passa. Diz: “sou fumante passivo. Mas não tenho restrição com quem consome”. E diz que ali na Escadaria o que mais lhe atrai é a convivência “fácil” com gente tão diferente, que, em um breve instante, por uma fala ou gesto, pode tocar e transformar sua vida. Aponta com o braço para a esquerda dizendo que para lá (dos Arcos) a coisa é outra. Lá, ele deve entrar em alguma boate para se sentir à vontade,

³⁴ Guia turístico “Rio for partiers”. Disponível em: <<http://www.rioforpartiers.com/travelguide/pt-br/guia-do-rio/gay/gay-night/>>. Acesso em: 04/12/2011.

³⁵ “O lado B da Lapa”. In: Jornal OGLOBO, primeiro caderno, p. 11, 04 de julho de 2012.

porque na rua ele não se sente. Aqui ele está buscando “força”, “carregando-se” no contato com pessoas diferentes dele. (Caderno de Campo, 15/10/2011)

2.2.1 Sobre nomes, narrativas de fundação e representações

Desde quando era moradora da Rua Pinto Martins, ouvia os antigos moradores e comerciantes do local dizerem que a Escadaria teria sido construída junto com o Convento das Carmelitas para dar acesso a este. Sua obra dataria, então, do século XVIII e se trataria de uma construção tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), posto que o Convento havia sido tombado no ano de 1938 e a Escadaria fazia parte de seu conjunto arquitetônico. Ao procurar nos Livros do Tombo informações sobre a Escadaria, nada encontrei. Outras fontes clássicas de consulta histórica sobre a região da Lapa foram sendo progressivamente superadas sem êxito no encontro de informações e referências sobre a Escadaria. A ideia de estar trabalhando “sobre” uma Escadaria secular, no centro da cidade do Rio de Janeiro, recentemente famosa mundialmente, da qual não encontrava referências históricas, pareceu-me estranha. Deixei em suspenso a estrutura da escada e me detive nas construções em suas margens. Com intenção de procurar a data de construção desses prédios, fui ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGRJ), apenas com o nome das Ruas Pinto Martins e Manoel Carneiro. Ali, encontrei 14 processos de solicitação de construção de casas – cinco para a primeira Rua, nove para a segunda. Ali, também fui encaminhada para o departamento de documentação da Secretaria Municipal de Urbanismo, onde me forneceram o número dos decretos de abertura das referidas Ruas. Com esses números em mãos, voltei ao Arquivo Geral onde estão arquivados em livros esses decretos. Com essas datas, um passado da estrutura física desse lugar foi se formando à revelia da história que, até então, eu ouvia. Destaco, aqui, esses documentos, tanto pela possibilidade de se abrir um caminho de investigação que aprofunde a compreensão do processo de ocupação dessa região – que não era minha proposta – quanto pelo impacto que causou, entre alguns interlocutores, essas informações – no terceiro capítulo, abordo um pouco essa questão.

Na cartografia oficial da cidade, a Escadaria aparece com o nome de Rua Manoel Carneiro, pelo qual poucos a conhecem. Ela começa na Rua Joaquim Silva entre os números 63 e 69 se estendendo até a Ladeira de Santa Teresa, passando pela Rua Martins Pinto. A história da Escadaria pode começar a ser contada através da história de seu nome. De Escadaria do Convento de Santa Teresa, passou a ser chamada de Escadaria da Lapa e, mais

recentemente, está sendo referenciada como Escadaria Selarón. Como disse DaMatta (1997, p. 31), o “espaço está embebido socialmente”, sendo talvez seus nomes – a forma como nos referimos a eles – a primeira evidência dessa faceta social.

Durante muito tempo no desenvolver desta pesquisa, tive como referência, em relação à construção da Escadaria, uma informação que me foi passada e reafirmada várias vezes por moradores e conhecedores da região: a Escadaria teria sido construída, em meados do século XVIII, para dar acesso ao Convento das Carmelitas, no então Morro do Desterro (posteriormente chamado morro de Santa Teresa). Por isso, à Escadaria fora atribuído o nome Escadaria do Convento de Santa Teresa.

Os moradores mais antigos da região oscilam em chamá-la de Escadaria do Convento e Escadaria da Lapa. E, às vezes, quando querem radicalizar, referem-se a esse espaço com o nome da rua, ressaltando, assim, sua função circular, excluindo sua função de ponto de encontro, sociabilidades e turismo. Também, ao se referir a ela como Rua Manuel Carneiro, fazem uso de uma informação que poucos conhecem, colocando-se em uma posição privilegiada e legitimadora na disputa pelos usos desse espaço, como veremos no Capítulo 3. Já os mais novos moradores, os frequentadores e turistas, têm chamado-a de Escadaria Selarón.

Como já foi dito, a informação que me acompanhava sobre a data de construção foi desestabilizada quando procurei, na bibliografia e em arquivos, informações que a embasassem a fim de compor uma referência mais precisa. Essa pesquisa me levou a outra informação: a Rua Manoel Carneiro foi reconhecida como logradouro público em 14 de agosto de 1920, através do Decreto nº 1449, assinado pelo então Prefeito do Distrito Federal Carlos Sampaio³⁶. Esse ato foi em reconhecimento e oficialização de um caminho que havia sido “aberto recentemente”. As casas que compõem as bordas atuais da Escadaria começaram a ser construídas nessa mesma época, em sua maioria entre os anos 20 e 30 do século XX. Sete anos após o reconhecimento da Manoel Carneiro como logradouro público, foi a vez da Rua Pinto Martins passar por esse processo, realizado através do Decreto nº 2642, assinado no dia 12 de setembro de 1927 pelo então Prefeito Antonio Prado Junior³⁷. Também, as construções das casas dessa rua se deram, na maioria, entre as décadas de 20 e 30 dos novecentos. Abaixo, nas duas tabelas, estão impressos o número do prédio e a data de

³⁶ In: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Livro de Decretos do Poder Executivo, p.168 Boletim da Prefeitura, 1920.

³⁷ In: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Livro de Decretos do Poder Executivo, p.61 Boletim da Prefeitura, 1927 – jul/dez.

construção de algumas casas da Rua Manuel Carneiro e da Rua Pinto Martins, respectivamente:

Ilustração 10 – Casas da Rua Manuel Carneiro

n° 22	n° 21	n° 47	n° 38	n° 36	n° 40	n° 24	n° 26	n° 27
1922	1933	1928	1935	1923	1926	1924	1924	1947

Ilustração 11 – Casas da Rua Pinto Martins

n°15	n° X	n° 04	n° 09	n°18
1928	1934	1929	1929	1928

Essas casas das bordas da Escadaria acompanharam o processo de ocupação da região da Lapa. Inicialmente construídas para abrigar famílias de uma então formada classe média – comerciantes, profissionais liberais –, estas foram se reconfigurando conforme as tendências gerais da época. A partir da década de 30, intensificando-se nas décadas subsequentes, a cidade do Rio de Janeiro torna-se importante polo de atração de migrantes do nordeste do país, e a região do centro da cidade torna-se importante centro de acolhimento desses imigrantes (COSTA, 2003). Concomitantemente a essa migração, houve a emigração de residentes do centro da cidade rumo às rotas abertas da zona sul. Algumas casas da Escadaria, outrora construídas para famílias de camadas mais abastadas, tornaram-se, progressivamente, casas de pensão, recebendo parcela de migrantes nordestinos. São famílias vivendo lado a lado e compondo uma vizinhança: as mais ricas endinheiradas moradoras de casarões; as pobres, em quartos de pensão.

Na mesma tendência da região, a Escadaria deixou de receber investimentos econômicos do poder público no trato com a manutenção de sua estrutura física. Aos poucos, o perfil do morador foi mudando, e as casas destinadas a famílias abastadas diminuindo progressivamente e as destinadas a pensões para trabalhadores braçais das então camadas populares aumentando. Alice, moradora de uma ampla casa na Rua Pinto Martins, fala:

meus pais vieram de São Paulo e compraram essa casa na década de 40. Na época, esse imóvel era muito valorizado. Passei minha infância e adolescência aqui. Quando voltei com meu marido, no início da década de 80 [ela passou os anos 60 e 70 na Europa, onde era comissária de bordo da Varig], o que a gente encontrou foi um estado de total abandono. A casa estava destruída e não valia mais nada. Nem adiantava a gente querer vender. Então decidimos fazer pequenas reformas e ir ficando. Hoje estamos muito velhos para pensar em se mudar. (Entrevista realizada em 21/07/2010)

Já Maria, que migrou do nordeste para a cidade no final da década de 60, conseguiu comprar o apartamento onde vive até hoje assim que se mudou: “Aqui não valia muita coisa. Ninguém queria comprar por causa da escada que era muito abandonada. Hoje, já vale mais, eu nem sei quanto, mas sei que quem quer vender consegue logo. Tem muita procura por essa região”. (Caderno de Campo, 16/12/2011)

A Escadaria é referenciada em seu passado como lugar “degradado”, “perigoso” e “abandonado”, palco de cenas de violência – “aqui era lugar de desova de cadáver”; “há um tempo aqui estava muito perigoso, era assalto todos os dias, mesmo com os moradores”; “isso aqui era terra de ninguém”. Com sua vassoura, que usa para limpar a sujeira da Escadaria, Selarón vem também tirando certos estigmas associados anteriormente àquele espaço.

Adiante, no Capítulo 3, explorarei a apresentação de alguns tipos de frequentadores e os usos que desse espaço fazem. Por ora, é importante apontar que, tangenciando a intervenção artística no lugar que transformou sua estrutura física e social, a Escadaria, por estar localizada em uma *submancha* da Lapa estigmatizada por parcela do público frequentador e por autoridades públicas, é um espaço que se constrói na tensão entre essas duas imagens conflitantes: estigmatizada pelos usos noturnos, reverenciada pelos usos diurnos.

2.2.2 O tombamento: prestígio e visibilidade

Em 19 de abril de 2005, Cesar Maia, na época prefeito da cidade do Rio de Janeiro, em seu segundo mandato consecutivo, através do Decreto nº 25.273, pelo reconhecimento da “importância cultural” da Escadaria, “bem como os trabalhos em azulejaria executados no local [...] e considerando a necessidade de medidas cautelares para proteção do acervo artístico, cultural e arquitetônico existente nesta área”, decretou o tombamento da Escadaria e dos trabalhos de azulejaria realizados por Selarón³⁸. Junto ao tombamento, o artista recebeu

³⁸ **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, na XXIII Região Administrativa, e os trabalhos em azulejaria executados no local, de autoria do artista plástico Jorge Selarón. **Art. 2º** Quaisquer 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,

da Câmara Municipal o título de Cidadão Honorário³⁹, passando da condição de estrangeiro a conterrâneo, no âmbito jurídico. No Projeto de Lei⁴⁰, o solicitante, o vereador Paulo Cerri, na época do Partido da Frente Liberal, mesmo partido do então Prefeito, justifica seu pedido por ser o artista o autor de “importante monumento público em que se transformou a escadaria de acesso ao Convento de Santa Teresa, no bairro da Lapa”.

Esses dois decretos, o tombamento e a concessão do título de Cidadão Honorário da cidade do Rio de Janeiro ao artista⁴¹, aconteceram em um momento em que tanto o governo do Estado quanto do Município sofriam pressão de empresários que atuavam – e ainda atuam – na Lapa quanto ao cumprimento de promessas de investimento na estrutura física da região, como veremos adiante. Aqui, podemos fazer uma digressão, para após, tentarmos construir um sentido a esses decretos. Oliven (2003), ao se referir ao registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, destaca a possibilidade do Estado de

atuar na área do patrimônio cultural a um custo menor que o envolvido em zelar pelos bens culturais físicos. O registro de um bem imaterial o insere num inventário de bens prestigiosos, que equivale quase a uma Legião de Honra. Isso significa um reconhecimento que, muitas vezes, é extremamente importante para os agentes envolvidos em disputas simbólicas. (OLIVEN, 2003, 82)

Adaptando essa reflexão para os decretos acima citados, podemos pensá-los como formas de conferir prestígio ao lugar e ao artista sem acarretar investimentos econômicos imediatos para os cofres públicos. Dentro do contexto apresentado, de pressão do empresariado da região sobre os poderes governamentais, essa pode ter sido uma estratégia de amenizar conflitos. Se tomarmos o artigo 5º da Lei 166, de 27 de maio de 1980, que regeu o decreto de tombamento da Escadaria, temos que “em caso de urgência ou de interesse público relevante o Prefeito poderá decretar o tombamento, em caráter provisório, o qual se equipará, para todos os efeitos, ao tombamento definitivo”. Isso significa que não precisou ser feito um estudo ou projeto de tombamento que lhe conferisse um amparo de salvaguarda, reforçando o argumento de que não houve ônus por parte da municipalidade. O tombamento, nesse caso, parece mesmo uma moeda de conferencia de prestígio para um lugar e uma

pelas mãos de terceiros, através de sua autorização expressa, e nesse caso, encaminhada à análise e decisão do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.

³⁹ DECRETO LEGISLATIVO nº 462, de 19 de abril de 2005: Concede Título de Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro a Jorge Selaron, artista plástico.

⁴⁰ PROJETO DE DECRETO LEGISLATIVO Nº 126/2003 de 15 de abril de 2003.

⁴¹ No mesmo dia em que foi concedido esse título a Selarón, outro empresário que atua na região, Plínio Fróes, também o recebeu. Vale ressaltar que o Projeto de Lei que encaminhou o pedido de concessão de título de cidadão honorário a esses dois empresários da Lapa data do ano de 2003.

personalidade, como tentativa de amenizar os conflitos existentes entre investidores da região e os poderes públicos e, sobretudo, criando uma nova centralidade na região.

2.3 A Lapa no mapa da cidade

2.3.1 Sobrevoos por narrativas históricas, projetos urbanísticos e desenvolvimento urbanístico

A Lapa desenvolveu-se na periferia do centro político, econômico e cultural da cidade do Rio de Janeiro, a partir do século XVIII, com a construção de um “seminário-capela em louvor a Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro” em meio a uma cena rural. O processo de ocupação de seu solo valorizou-se no século XIX, quando abastadas famílias construíram ali suas chácaras (SILVEIRA, 2004, p. 119).

No início do século XX, sua ocupação foi intensificada com a abertura de um caminho (Rua Mem de Sá) de ligação entre a cidade (região hoje denominada como centro histórico) e os distritos periféricos (atuais bairros da Glória, Catete, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo) (ABREU, 2006). Com a desvalorização desses terrenos cortados por vias de acesso, as famílias tradicionais da época imperial foram, gradativamente, transferindo-se rumo à zona sul, deixando ali um espaço que viria a ser ocupado por famílias menos abastadas, de classe média.

E foi ali, nas costas do centro político e econômico da recém proclamada República do Brasil, que se formou um espaço de diversão – a Lapa. Nas décadas de 20 e 30 do século XX, essa região ganhou fama por seus “cabarês, clubes de jogo, botequins, cafés, restaurantes e hospedarias” (SILVEIRA, 2004, p. 121). Referenciada como a “Montmartre carioca”, a Lapa era frequentada por meretrizes, políticos, jornalistas e artistas de todas as artes⁴². A identidade boêmia incutida ao lugar logo abafou a identidade familiar que era preservada pelas famílias de classe média que tinham ali suas propriedades e sociabilidades (ABREU, 2006; SILVEIRA, 2004; COSTA, 1993). A decadência das atividades de lazer na região veio, a

⁴² Para uma ampliação das matizes dessa época, no âmbito da literatura, destacam-se duas coletâneas: LUSTOSA, Isabel (org). Lapa do desterro e do desvario: uma antologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001 e DAMATA, Gasparino. Antologia da Lapa. Rio de Janeiro: Desiterata, 2007.

partir dos anos 40, não pela decadência de seus protagonistas boêmios, mas pelas ações repressivas e moralizantes do Estado Novo 1937-1943 (cuja central de poder estava muito perto) e pela concorrência de serviços semelhantes prestados por outro bairro que, então, passou a ganhar destaque – Copacabana.

Em meados de 1930, com o desenvolvimento industrial e com o afluxo abundante de migrantes de todo o país para a cidade, a região da Lapa tornou-se polo de acolhimento desses indivíduos, que se alocaram em casas antigas, fortalecendo a concepção de habitações coletivas (cortiços). As políticas de urbanização do centro da cidade buscavam eliminar das regiões centrais a função habitacional, fazendo prevalecer a função comercial, de serviços, institucional e de lazer para as classes economicamente abastadas. A região da Lapa, no entanto, sobreviveu às demolições em massa de habitações e absorveu grande parte desses moradores desabrigados de outras regiões centrais e migrantes advindos de regiões do norte e nordeste do país (BRAGA, 2003). As transformações ocorridas nessa primeira metade do século XX acabaram por incutir traços funcionais que a região carrega até os dias atuais: habitacional, via de passagem, comercial e de diversão (ABREU, 2006).

Paralelo às consequências da transferência da capital para Brasília, em 1960, o plano urbanístico elaborado para o Rio de Janeiro pelo arquiteto grego Doxiadis previa a descentralização das atividades econômicas e a criação de novos centros de prestação de serviços. Ao centro da cidade, nesse projeto, a função destacada foi como local de passagem e ligação entre as zonas sul e norte da cidade (BRAGA, 2003). Os reflexos dessa política foram sentidos ao longo das décadas de 70 e 80. Não houve um esvaziamento da área central, posto que moradores das zonas periféricas, incluindo a Lapa, continuaram ali, alimentando o comércio e serviços de modo geral. No entanto, investimentos importantes na parte infraestrutural e na manutenção dos edifícios já existentes foram realocados para outras zonas da cidade, deixando assim a paisagem local e seus moradores entregues à degradação das estruturas físicas pela falta de manutenção e pela exclusão de bens e serviços (BRAGA, 2003).

No final da década de 70, início da década de 80, no contexto de redemocratização política do país, começou um intenso debate no âmbito do poder municipal com a sociedade civil – organizada, entre outras formas, em Associações de Bairro –, que deu origem ao “Projeto Corredor Cultural” no ano de 1984. Conforme aponta Silveira, este foi consequência de reivindicações da sociedade civil na melhoria da qualidade de vida – que passavam a ter espaço no governo do então prefeito Leonel Brizola – e de críticas às políticas de renovação urbana, amparadas em demolições, que vinham descaracterizando a cidade. Tratou-se de uma

nova concepção de planejamento urbano pautada no viés preservacionista (em vez de demolir, preservar) e em uma memória e fragmentos das histórias locais eleitos como representantes identitários dessas (SILVEIRA, 2004). No caso da Lapa, a memória acionada foi da ocupação de lazer do espaço, de um estilo boêmio de vida de seus moradores e frequentadores e da forma de ocupação residencial historicamente consolidada na região, o cortiço.

O foco de ação dessas preservações passou a ser trechos urbanos, não mais monumentos isolados. Segundo Silveira, o resultado disso foi que, em quatro anos de atuação do Projeto, 1300 imóveis foram preservados, em contraposição aos 900 que foram preservados ao longo de 45 anos de atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – na cidade. O Projeto foi desenvolvido seguindo o princípio de respeito aos interesses de moradores e usuários da área de abrangência, na manutenção da dinâmica das atividades urbanas locais e na valorização cultural/simbólica dos espaços e atividades tradicionais (SILVEIRA, 2004)⁴³.

Pragmaticamente, o projeto previa a isenção fiscal na recuperação de imóveis, instaurando a prática de recuperação de conjuntos de fachadas através de concursos com premiação em dinheiro – nas áreas de baixa renda – e através da isenção de tributos municipais (Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana – IPTU – e taxa de obras) para imóveis de interesse histórico. O objetivo, como foi dito, era, além de impedir demolições e descaracterização de imóveis, evitar a substituição da população residente e beneficiar os pequenos comerciantes. Já que o cortiço era uma realidade historicamente consolidada nas regiões periféricas do centro da cidade, as melhorias das suas condições de habitabilidade tornaram-se fundamentais para atrair os investimentos necessários à recuperação do patrimônio simbólico – os equipamentos histórico-culturais que compunham a paisagem do centro. Assim, surgem os projetos de melhoria das condições de moradias populares coletivas, ainda numerosas, sobretudo na Lapa (BRAGA, 2003). Então, o Projeto se propunha a dar atenção àquelas duas identidades que a Lapa carregava: a familiar e a boêmia.

No bojo desse projeto, empresários foram atraídos para a região em busca da compra de imóveis e desenvolvimento cultural da Lapa, que não havia saído do imaginário social da sociedade carioca, e mesmo brasileira, como o espaço da boemia. Atraídos pelas facilidades fiscais e pelo apelo histórico da região, foram abrindo bares, restaurantes, antiquários e centros culturais. Em 1982, a “lona cultural” do Circo Voador, antes armada nas areias da

⁴³ Para maiores informações e um debate mais aprofundado sobre o Projeto Corredor Cultural ver SILVEIRA (2004).

Praia do Arpoador (sendo de lá retirada pelo “barulho” e “agitação” que incomodavam seus vizinhos), foi instalada na Lapa. Esse espaço de cultura foi responsável por atrair para a região jovens vindos das zonas sul e norte da cidade, atraídos por uma cena *underground*.

Em 1994, é ensaiada, por parte do Estado e pela sociedade civil organizada em torno da União do Largo da Lapa (UNILAPA), que reunia entidades culturais, uma desapropriação de imóveis do Estado que estavam, como foi dito, “servindo de moradia e comércio para uma população de baixa renda, precarizada, para a criação de centros culturais”. O Projeto foi chamado de “Quadra da Cultura”, mas perdeu fôlego e não foi realizado. Em 1999, esse projeto é retomado, agora com o nome de “Distrito Cultural da Lapa”. Ancorado no mesmo fundamento do anterior, prevendo a desapropriação de imóveis do Estado para a criação de centros culturais, no entanto, este viera mais abrangente. Previa o desenvolvimento econômico e social da região amparado no desenvolvimento cultural da mesma. O projeto reuniu o poder público (Estado), a iniciativa privada, a “comunidade local”, instituições acadêmicas e entidades da sociedade civil em sua elaboração e tomada de decisões (SILVEIRA, 2004)⁴⁴. No entanto, ainda como aponta Silveira, disputas políticas em torno de sua coordenação, as sucessivas trocas de Secretários de Cultura no processo de implementação do projeto (2000 a 2003) e um embate entre os poderes do Estado e do Município no que tangia à administração dos imóveis desapropriados, além da tensão entre antigos moradores e novos investidores e poderes públicos, levou a um esgotamento deste, que acabou, por fim, nos idos de 2003, a voltar aos parâmetros da “Quadra da Cultura” (2004).

Entretanto, o projeto deixou um “legado”: a articulação de empresários e produtores culturais diante de uma agenda de discussões em torno da promoção da região. A partir desse momento, tornou-se comum dizer que as intervenções de melhoria na região da Lapa e de sua promoção se deram à revelia da presença dos poderes governamentais: “A Lapa é um caso raro no Brasil porque é uma revitalização que veio de baixo para cima” (Plínio Fróes em entrevista concedida a HERSCHMANN, 2007, p. 65) O entrevistado, dono de um dos estabelecimentos mais famosos da Lapa, o Rio Scenarium, faz referência a outros lugares, como o Pelourinho, na Bahia, onde a intervenção estatal abriu caminho para a iniciativa privada, em oposição ao caso da Lapa, onde os empresários investidores não teriam encontrado amparo no poder público. Em 2005, esse grupo de empresários, artistas e produtores culturais forma uma associação, o “Polo Novo Rio Antigo”, que tem por

⁴⁴ Para um aprofundamento, ver: SILVEIRA, 2004, p. 129-135.

finalidade criar uma agenda de demandas a ser encaminhadas aos poderes governamentais – onde as reivindicações por infraestrutura são centrais – e criar estratégias conjuntas de promoção da região. Herschmann (2007, p. 66) aponta essas “lideranças da Lapa” como empreendedores que se destacam da postura “costumeira dos atores sociais no Brasil”, que esperam soluções vindas do Estado. Esses líderes empreendedores tomariam a dianteira das intervenções no território à revelia da parceria com o poder público.

Aquilo que Caruso (2009, p.60) chama de “porta-vozes morais” da Lapa – pessoas legitimadas e autorizadas a falar em nome da Lapa –, Herschmann (2007) chama de “lideranças da Lapa”, reforçando para nós a dimensão da articulação política desses empresários em torno de seus interesses e investimentos. Na fala de Herschmann, é evidente certa admiração por essa iniciativa privada que realiza intervenções e é capaz de reconfigurar certos espaços. É importante contextualizar e qualificar esse trabalho, escrito em 2005, que tinha como objetivo geral, trazendo a experiência da Lapa enquanto “cidade da música”, refletir sobre as possibilidades de desenvolvimento de políticas públicas voltadas à área cultural que fossem “mais efetivas e democráticas”, envolvendo e desenvolvendo territorialidades regionais em contraponto a projetos decididos em gabinetes sem o envolvimento da sociedade civil, fazendo explícita alusão à Cidade da Música⁴⁵ (HERSCHMANN, 2007, p. 17).

Em 2009, esse “estado parceiro” teria consolidado sua chegada à região, com o apoio do Governo Estadual, Federal e de grandes empresas em um contexto de intervenções urbanas de “embelezamento” da cidade, que, na época, almejava ser futuro palco de grandes eventos – e investimentos – internacionais (Rio+20, Olimpíadas, Copa do Mundo, entre outros). Em junho daquele ano, o então prefeito inaugurou o “Projeto Lapa Legal”⁴⁶. Esse foi assentado em um conjunto de ações a serem realizadas pela Secretaria Municipal de Cultura, a Secretaria Especial de Ordem Pública, de Turismo, Urbanismo e de Obras e Conservação.

Com um forte discurso de “ordenamento urbano”, o projeto, inicialmente, atuou no controle e na fiscalização do trânsito, dos ambulantes, dos prédios em má conservação e, com destaque, ampliou o policiamento na região. Logo após, passou a atuar na paisagem, promovendo intervenções no asfalto, nas calçadas, na iluminação e na coleta do lixo. Por fim, criou uma série de medidas de regulamentação do uso do espaço ao longo dos finais de

⁴⁵ Polêmica construção de um equipamento, de dimensões monumentais, voltado para a música clássica, localizado na Barra da Tijuca, iniciada na administração do então Prefeito Cesar Maia.

⁴⁶ As informações que compõem a apresentação deste projeto foram retiradas do site oficial da Prefeitura. Disponível em: <http://noticiascultura.rio.rj.gov.br/principal.cfm?sqncl_categoria=23&nivel_categoria=1>. Acesso em: 12 dez. de 2010.

semana – o “Fim de Semana Lapa Legal” – a fim de “regulamentar” a função de lazer/diversão que o bairro carregaria. Entre essas medidas, estão a liberação das calçadas para colocação de mesas por parte de bares e restaurantes e o fechamento de algumas ruas para o tráfego de carros, beneficiando transeuntes. Essas medidas fortaleceram, no *mapa social* da cidade, a Lapa com *mancha de animação noturna/de lazer*. Esse conjunto de medidas nominadas “Lapa Legal”, visou, principalmente, desenvolver e fortalecer o espaço enquanto região turística, voltada para um público de frequentadores vindos de fora da região, seja estrangeiro ou não.

Paralelo ao discurso de “ordenamento urbano”, outro discurso dá suporte ao Projeto: trata-se da “vocalização multicultural da Lapa e suas riquezas artística, arquitetônica e histórica”⁴⁷. Nos projetos que o antecederam – o “Corredor Cultural”, a “Quadra da Cultura” e o “Distrito Cultural da Lapa” –, esse discurso já aparecia. Mas agora é retomado com uma variação: em vez de “vocalização cultural”, tornou-se “vocalização multicultural” – essa variação será examinada adiante. O discurso de “vocalização cultural” está ancorado em uma vasta produção literária e musical⁴⁸, que comunica a Lapa de um passado não tão remoto, remontando ao início até meados do século XX, como o território da diversão, da boemia, dos cabarés, malandros, meretrizes e artistas – a “Lapa de Madame Satã”. Como apontam Araújo (2009), Herschmann (2007) e JaraCasco (2007), há um esforço por parte dos empresários que atuam na região em (re)criar e manter, por meio da qualidade dos serviços oferecidos, uma identidade para a Lapa ancorada em fragmentos do passado, atualizando no imaginário social representações dessa região como espaço de diversão, ligadas a um estilo de vida boêmio. No entanto, esse passado é recriado a partir de um processo de assepsia, onde se comporta a “Lapa de Madame Satã” apenas no plano representacional.

Esses projetos – desde o “Corredor Cultural” ao “Lapa Legal” – conformariam-se nos parâmetros do termo *gentrification* na forma como é abordado por Leite (2007). Com esse termo, o autor designa a “transformação dos significados de uma localidade histórica em um segmento do mercado, considerando a apropriação cultural do espaço a partir do fluxo de capitais” (2007, p. 19)⁴⁹. A partir dessa elaboração, podemos pensar nesses projetos voltados para a região da Lapa dentro de parâmetros, em que a região, enquanto localidade histórica, é retomada pelo mercado (imobiliário, turístico, diversão e lazer), que recria e anima esse

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Coletâneas foram organizadas nas últimas décadas para perpetuar essas produções. Aqui, destaco duas: LUSTOSA, Isabel (org). **Lapa do desterro e do desvario**: uma antologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001; DAMATA, Gasparino. **Antologia da Lapa**. Rio de Janeiro: Desiterata, 2007.

⁴⁹ Essa elaboração é feita por Leite (2007) a partir dos trabalhos de David Harvey, Mike Featherstone, Neil Smith e Sharon Zukin.

espaço a partir da temática do estilo de vida boêmio e todos seus fundantes (samba, choro, malandros e meretrizes, botequins) para ser vendido e consumido por um público de turistas e de classes médias e altas; tudo com o aval e parceria do Estado.

2.3.2 O bairro da Lapa

Em entrevista concedida ao Jornal Capital Cultural em janeiro de 2012⁵⁰, os vereadores autores do projeto de Lei Ordinária, que daria origem ao bairro da Lapa, justificam suas intenções: “Temos ciência e consciência de que a Lapa, com o decorrer dos anos, se transformou num centro de referência da cidade. É a volta do carioca às ruas, às calçadas, o que é uma coisa tipicamente carioca [...]. Transformar a Lapa em um bairro significa possibilitar uma melhor qualidade de vida aos que moram e vivem a Lapa”, diz um. “Na realidade, em minha opinião a Lapa, por ser uma área do Rio reconhecida internacionalmente, merece um pouco mais de atenção, de manutenção e por isso merece ser transformada em um bairro [...]. Acredito que a proposta é muito interessante principalmente para os moradores, pois se analisarmos bem, a Lapa é uma grande grife e esta transformação acabará organizando o imóvel do morador e toda a área. Hoje, este morador tem em seu endereço a denominação do bairro como Centro, e este todo mundo liga a um lugar comercial e não a um lugar tão específico turisticamente e culturalmente como a Lapa. Esta precisa ser um bairro, pois é um dos principais endereços da cidade. O objetivo é valorizar o patrimônio em todos os sentidos”, diz outro. No bojo dos processos de gentrificação, esses discursos elaboram de forma bem acabada as ideias desses processos. Perceber a Lapa como uma “grife”, uma marca a ser vendida, é parte fundamental. Com essa medida, participam do processo de especulação imobiliária em curso na cidade e que recai fortemente sobre a região. Os moradores aos quais eles se referem não são aqueles que viviam na Lapa há duas décadas, mas aqueles que estão chegando. Eles também cruzam e embarçam três funções atuais da Lapa: residencial, turística e lazer noturno.

Para Agier (2011), a *região* é uma categoria que permite distinguir espaços no conjunto urbano e localizar identidades ligadas a esses espaços (2011, p. 67). Mas estas, segundo o autor, são identidades formadas desde o exterior, sendo identificadas como

⁵⁰ Disponível em: <http://jornalcapitalcultural.blogspot.com.br/2012_01_01_archive.html>. Acesso em: 03 jul. 2012.

identidades externas, “no sentido de que elas emanam primeiro de um olhar dos atores exteriores ao espaço considerado, mesmo que elas sejam em seguida retomadas a partir de dentro nas relações de ego com outrem” (2011, p. 67). Se tomarmos o caso da Lapa, teremos, nos discursos de maior visibilidade, a Lapa sendo afirmada como espaço de cultura (diversão) e turismo. É desse discurso que decorrem as intervenções públicas e privadas na região. E é também daí que decorrem os conflitos com aqueles que estão amplamente envolvidos pelo lugar: os moradores. Mas esses, evidentemente, não podem ser tomados como um todo homogêneo, um grupo com interesses comuns. Veremos, adiante, algumas variações dentro desse grupo.

2.3.3 Sobre representações

Durante o período em que transcorreu meu trabalho de campo algumas imagens apareceram recorrentemente para identificar e localizar a Lapa na *cartografia imaginária* da cidade. Proponho aqui pensar algumas dessas adjetivações que apareceram nas falas de interlocutores e em falas veiculadas em diversas mídias. Trago depoimentos de pessoas que não moram na região: umas são frequentadoras da Lapa noturna, formando imagens a partir de um contato eventual; outras não frequentam, formando imagens a partir do exterior; outras, ainda, têm um contato administrativo – falas de autoridades públicas. Dentre o conteúdo dessas falas, destaco alguns adjetivos recorrentes. Identifiquei-os como categorias de imagens da Lapa assim sintetizadas: *diversidade*, *bagunça*, *caoticidade*, *boemia*, *diversão*. Passo, então, a explorar um pouco mais cada uma delas.

O discurso da diversidade vem se afirmando como uma das principais características desse espaço. Como vimos acima, os projetos de intervenção do poder público, que antes se referiam à região como um espaço com “vocação cultural”, agora trazem a noção de “vocação multicultural”, frisando a representação da *diversidade* atrelada ao espaço. Reproduzo a seguir um diálogo estabelecido entre um ouvinte e um componente da mesa de abertura do Seminário “Partiu Lapa?⁵¹”:

⁵¹ Entre os dias 08 e 10 de novembro de 2011, aconteceu a 33ª Semana de Comunicação da UERJ, o “Partiu Lapa?”, cujo tema era “Lapa: Comunicação e Diversidade”. Organizado por alunos do curso de relações públicas dessa Universidade, o evento objetivava discutir “a relação entre comunicação e cultura a partir do processo de revitalização do bairro da Lapa, embasado em uma proposta integrada de esforços em Relações Públicas, Publicidade e Jornalismo”⁵¹. Três mesas formaram o evento: “A Lapa como um espaço Cultural”, “Os

Pergunta (feita por um estudante de comunicação): A Lapa antigamente era vista como um bairro de promiscuidade e lugar de boêmios. Hoje a Lapa está muito mais moderna e cara. Esta supervalorização dos bares e restaurantes não está descaracterizando o perfil de um bairro de estudantes, pessoas menos favorecidas onde procuravam o bairro para se divertir de forma mais barata?

Resposta (dada por um jornalista que compunha a mesa): A Lapa é de todos. Então não pode ser só dos desfavorecidos nem dos mais privilegiados. Eu acho que não existe isso. Eu acho que tem espaço para tudo. Na rua, onde evidentemente é bem mais em conta – tem gente que faz essa opção – onde você pode caminhar, paquerar, beber. Se você é mais abonado, você pode optar por um show, pela assepsia. Agora, é interessante que ainda hoje tem pessoas que dizem que não vão à Lapa porque é muito perigoso. Tem também essa do perigo. Uma coisa muito pretérita, remota. Os mais velhos pensam “lá é lugar de malandro, não vá!”. Mas na verdade foi justo por causa do malandro que a Lapa se forjou novamente. (Caderno de Campo, 09/11/2011)

Nesse diálogo, duas imagens são acionadas. Uma, comunicada pelo ouvinte, caracteriza o lugar como voltado para um público determinado por um critério econômico fortemente atrelado a uma moral específica. Essa comunica a região como suporte a sociabilidades em lugares específicos, como cabarés e “pés sujos”⁵², sustentando cenários para a realização de práticas de personagens vindos das classes economicamente baixas – e, na atualização do ouvinte, “os estudantes”. A outra, comunicada pelo componente da mesa, recoloca a questão do poder aquisitivo de seus frequentadores, mas sob o glamour da *diversidade*. A Lapa comportaria diferentes poderes aquisitivos e estaria acessível a todos. No passado, quando era um espaço “barato”, deveria ser assim. No entanto, os impeditivos para frequentar a região não estavam relacionados ao poder aquisitivo, mas a fronteiras simbólicas, erguidas com representações de práticas e usos desabonadoras na compreensão de setores das camadas médias e altas.

O que está explícito nesse discurso que saúda a *diversidade*, no seu viés econômico, é a possibilidade de circulação de diferentes atores sociais nesse território. O que está implícito é que todos não podem usufruir deste da mesma maneira, acessar os mesmos equipamentos, transitar pelas mesmas ruas e serem aceitos e incorporados neste. O discurso do ordenamento do espaço pelo “Projeto Lapa Legal” traz em seu bojo a intenção de forjar uma *diversidade* na expulsão de elementos “poluidores” da imagem de uma boemia que se quer regulada. Nesse diálogo, podemos observar a reafirmação de duas representações, que começam a se conflitar no imaginário social, quais sejam: a imagem de uma boemia dominada por personagens ícones das, então, “camadas populares”, na qual ocorreriam cenas de perigo que se

empreendedores e o Estado na revitalização cultural” e “O ponto de vista dos artistas!”. Compuseram essas mesas jornalistas, artistas, produtores culturais, arquitetos, além de empresários e o subprefeito da região.

⁵² Forma de se referir a bares populares.

desenrolariam em paisagens também perigosas, de um lado; e, de outro, a imagem de uma boemia que comportaria em um só espaço e tempo desde indivíduos de baixa renda até elites. Ambas as representações, no entanto, comportam apenas uma imagem temporalmente determinada: a imagem da diversão noturna voltada para um público exterior ao lugar, excluindo-se dessas representações os moradores da região.

Outro depoimento exalta a *diversidade* da Lapa: “Eu, como estudante de sociologia, podia encontrar na Lapa, não só varias galeras, mas vários tipos que se podia observar, não isoladamente, mas interagindo: o pobre, o rico, o playboy, o hippie, o punk, o morador de rua, o anarco, o pessoal do hip-hop, os pagodeiros, os sambistas”. Aqui, não se trata mais da *diversidade* dos estratos sociais da sociedade, mas sim da diversidade ligada a gostos e temperamentos – nos termos de Park (1979) – ou dos estilos de vida. Nesse, é ressaltada ainda a possível interação entre os diferentes. Essa interação aparece em muitos discursos como uma qualidade da diversidade. Como se estar no mesmo espaço colocasse os viventes face a face, em relações de sociabilidade. Como vimos na delimitação de *submanchas* e como veremos adiante, no Capítulo 3, nos conflitos decorrentes da apropriação e/ou fruição de vários grupos pelo mesmo espaço, a copresença não é sinônimo de interação, e essa *diversidade* é realizada à distância, em imagens projetadas sobre a Lapa.

Alguns depoimentos fortalecem a necessidade de relativizar essas adjetivações, por atribuir diferentes valores às mesmas, conforme quem as comunica. Assim, diz o zelador de um prédio da zona norte da cidade: “Lá tem de tudo. Fica todo mundo misturado. Eu não gosto de me envolver com isso”. Aqui, o “lá tem de tudo”, que pode nos conduzir à imagem da *diversidade*, é, nesta fala, um atributo pejorativo, remetendo à “mistura” uma imagem de impureza com certa inspiração segregatória. A *diversidade* e a possibilidade da “mistura” são, para ele, evitadas. Já a operadora de telemarketing, moradora da zona oeste diz: “Eu queria conhecer a Lapa. Todos os meus amigos vão para lá no final de semana. Lá tem de tudo, né?”. Ao declarar “lá tem de tudo”, a moça exalta a *diversidade* como um fator positivo, a perspectiva do encontro com o diferente e, até mesmo, de uma interação. Ambas as imagens são formadas desde fora por pessoas que não frequentam a Lapa e que constroem suas opiniões através da fala de outros.

A *bagunça* aparece explicitamente em algumas falas, e, em outras, se diz *caoticidade*. Aqui, reuni essas duas categorias em uma; pois o conteúdo nessas categorias se assemelha. Um depoimento traz duas imagens valorativas: “Minha mãe não gosta que eu venha para a Lapa; ela acha que é muito perigoso, ela não entende essa bagunça. Eu adoro!” – diz a universitária, moradora da zona sul da cidade. Assim, ela comunica sua compreensão positiva

da *bagunça*, uma imagem criada a partir de um envolvimento eventual, no qual consegue ordenar esse espaço para transitá-lo, resgatando-o da *bagunça*, ou do não ordenamento, em um processo subjetivo dado na interação com esse. Por sua vez, sua mãe, que forma uma imagem desde fora, a partir de representações que são feitas da região, atribui um valor negativo à *bagunça*, associando-a ao perigo. O medo do desconhecido, no caso a *bagunça* – aquela dimensão que não está ordenada, compreendida –, aqui é atualizado. Outra dimensão dessa categoria é apontada pelo Prefeito Eduardo Paes, quando do lançamento do “Projeto Lapa Legal”. Assim profere: “É o primeiro conjunto de regras de civilidade para que a Lapa possa ter sua característica boêmia, de lugar do samba e da música em geral, sem que isso signifique uma bagunça completa”.⁵³ Esse discurso da Lapa como um espaço da *bagunça* a ser superado por um conjunto de regras que a prefeitura vem implementando na região está atrelado à atuação daquilo que essa Prefeitura instituiu na cidade – o choque de ordem⁵⁴. E a reparação dessa *bagunça* se faria com a fiscalização e punição de atividades ilegais e irregulares – atendendo aos anseios de *perigo* a que as imagens de *bagunça* podem remeter. Em seu nome, o projeto traz sua intenção: regulamentar as atividades de ordem econômica e social daquele espaço.

Muitos frequentadores da Lapa têm dito que essas medidas descaracterizam a região, fundada na *caoticidade*, na falta de regulamentação e, também, nas ilegalidades. Sugerem ser a essência da vida boêmia a falta de regulamentação, a espontaneidade; quesitos que estariam desaparecendo com a presença permanente do poder público, seja de forma explícita no policiamento, seja na ordenação das barraquinhas de alimentação, onde o que se pode vender e comprar também tem passado por um processo de regulação. Em sua maioria, são frequentadores antigos que, pelo longo tempo de frequência à região, sentem-se legitimados a falar o que é e não é Lapa.: “Essa não é a Lapa. Na Lapa, a polícia só chegava para meter o cassetete. Aqui, a polícia está por toda a parte. O Paes está por toda a parte. Não pode haver boemia com tanto controle. A boemia é a negação do controle, a falta de controle”⁵⁵, diz o estudante universitário frequentador da região há longo tempo. No meio universitário é muito comum encontrar depoimentos similares. Jovens que frequentaram a Lapa no início dos anos 2000 e que não mais a frequentam por não a “reconhecerem” mais. A falta de controle, de regulamentação, que o Prefeito, de forma pejorativa, chama de *bagunça*, apontando uma falta,

⁵³ Disponível em: <http://noticiasultura.rio.rj.gov.br/principal.cfm?sqncl_categoria=23&nivel_categoria=1>. Acesso em: 24 de jan. 2011.

⁵⁴ Ação da Secretaria de Ordenamento Urbano, criada na gestão de Eduardo Paes, que consiste em fiscalizar diversas atividades pela cidade e punir as ilegalidades.

⁵⁵ O jovem, quando diz que Paes está por toda a parte, se refere a Eduardo Paes e à sua política de “ordenamento urbano”.

é referida por esse jovem de forma positiva, apontando-a como uma qualidade imprescindível para a plena realização da boemia.

Por fim, a *boemia* e a *diversão*, como a *bagunça* e a *caoticidade*, estão aqui reunidas. Se a *boemia* tem vários matizes, conforme expresso nos depoimentos acima, sendo um termo carregado de significados, a representação de *diversão* é bastante genérica. Os frequentadores noturnos da Lapa buscam várias formas de entretenimento, e a expressão *boemia* delimita um tipo específico de *diversão*. Nos dizeres de uma frequentadora do Rio Scenarium⁵⁶: “Hoje a Lapa não é mais aquele lugar daquela boemia degradante. Hoje existem várias formas de diversão”. Nesse discurso, há uma valoração negativa sobre a *boemia* que teria tido espaço outrora na Lapa. O que essa frequentadora consome é o simulacro dessa *boemia*, com a representação de personagens de quem outrora ela não se aproximaria e os quais, agora, imortalizados em paredes e decorações, ela pode contatar. A *diversão*, assim como a construção do discurso da *diversidade*, vem se contrapondo àquele discurso de um tipo específico de *boemia*.

As representações dessa “nova Lapa” que vem surgindo a partir das intervenções do poder público na região e do forte apelo turístico que a região vem fazendo ainda estão em “choque” com representações do lugar de uma boemia decadente, lugar legítimo de “personagens típicas do mundo dos pobres ociosos”, no dizer de Valladares (2011, p. 25). Por mais que essas representações estejam em choque, o que parece é que há um processo de reciclagem dessas representações dentro da mesma funcionalidade. Assim, vista de longe, sob uma perspectiva macro e contraposta a outras regiões da cidade, a Lapa continua representando, no *mapa social* desta, um lugar de diversão noturna, seja ela boemia degradante, perigosa ou de outras formas de diversão que pretendem fugir do estilo boêmio. As representações de um espaço residencial, suporte para sociabilidades familiares e de vizinhança ficam a cargo dos moradores (na maioria os antigos) como veremos adiante.

⁵⁶ Casa de Shows localizada na Rua do Lavradio que atende um público de alto poder aquisitivo, via de regra, e turistas.

3 **DESCIDA**

Ilustração 12 – Escadaria da Lapa vista de cima



Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2011

3.1 A vizinhança: da fluidez dos espaços aos graus de pertencimento

A mesma fluidez que pode caracterizar os limites de um bairro caracteriza o pertencimento a este (LEITE, 2001). Para Mayol (1996), o bairro se constitui como uma porção do espaço público (anônimo de todos), em que “se insinua pouco a pouco um espaço privado particularizado pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço” (MAYOL, 1996, p. 40). Configura-se como o espaço intermediário entre o espaço público, para as relações anônimas, e o espaço privado, para as relações íntimas. O bairro seria “o termo médio de uma dialética existencial entre o dentro e o fora” (MAYOL, 1996, p. 43), e, na tensão entre esses dois termos, o espaço de fora iria sendo apropriado pelo espaço de dentro. O “espaço público” vai gradualmente sendo apropriado pelos moradores familiarizados com o espaço e entre si pela repetição e proximidade, tornando-se, pouco a pouco, parcela de um “espaço privatizado”. E, nesse espaço intermediário entre as dimensões da vida pública e privada, a vizinhança seria constituída, pautando regras de convivência que caracterizariam as relações entre os moradores: “nem íntimo, nem anônimo: vizinho” (MAYOL, 1996, p. 43). Esse processo de reconhecimento pautado na repetição e na proximidade física formaria a vizinhança. Mas os habitantes das grandes cidades acionam outros critérios para “separar, ordenar e classificar” (MAGNANI, 1998) grupos dentro dessa vizinhança, criando um complexo jogo de identificações, no qual está em questão o grau de pertencimento ao local e suas implicações.

O bairro da Lapa é tido como um bairro que agrega várias funções; entre elas, está a de passagem. A Escadaria, neste localizada, também assim se apresenta: um espaço dinâmico por comportar vários usos – via de passagem, ponto turístico, espaço de sociabilidade entre vizinhos, visitantes e frequentadores noturnos. E são essas funções agregadas ao espaço que tornam complexo o jogo de pertencimento, naquela região, à vizinhança – a gestão da presença de “estranhos” nas fluidas fronteiras desse bairro de passagem. Mesmo diante desse quadro, há, por parte de seus moradores, mecanismos que os definem, ordenam e distinguem dos variados atores que tomam o espaço para diferentes usos. Entre tantas formas acionadas pelos moradores da região para marcar o pertencimento ao local, concentrei-me em duas – as mais recorrentes em meu campo: os “crias do local” e a “comunidade”. Nessas formas vou me deter um tanto para, por fim, pensar o lugar que Selarón ocupa nesse espaço social e no que sua legitimação sobre este implica.

A expressão “crias do local” aproxima-se da categoria *pedaço*, trabalhada por Magnani (1998). O autor sintetizou esse termo como designador de um espaço intermediário entre o universo privado (a casa) e o público, em que atuam laços de solidariedade, também, de caráter intermediário entre a solidariedade densa que se desenvolve em família e as relações formais e individualizadas que ocorrem na sociedade mais ampla (1998, p. 116). Fundado na ordem espacial, que pressupõe um território definido, e na ordem social, que pressupõe uma rede de relações que se estabelece nesse território, o pedaço é uma categoria capaz de “separar, ordenar e classificar” cada membro do grupo e quem não faz parte dele. Essa rede de relações pode ser fundada em laços de parentesco, de vizinhança, de procedência e também de afinidades de gostos, valores, hábitos de consumo, etc. (1998, p. 21).

Moradores da região da Escadaria fazem uso da expressão “cria do local” – expressão largamente usada em outras territorialidades cariocas – para identificar rapazes que nasceram e/ou foram criados ali. Nesse caso, o território não ultrapassa as cercanias da Rua Joaquim Silva, e a rede de relações é fundada nos laços de vizinhança (com faceta temporal) e parentesco. O termo é usado, basicamente, para apontar jovens do local. É raro o uso desse termo para identificar alguém mais velho, como, por exemplo, Maria, que migrou para a Escadaria há quase cinquenta anos. Nessa categoria, a faceta do nascido e/ou criado é determinante. São os laços de parentesco e vizinhança que vão separar e ordenar quem é e quem não é “cria do local”. Maria não deixa de estar inserida nessa rede por não ser nascida e criada ali e assim referenciada; seus filhos o são e ela sabe identificar quem o é. Então, imbricada nessa categoria, que parece limitante, está uma rede mais ampla que abrange os parentes e vizinhos de longa data e suas famílias. Os “crias do local” seriam a ponta de uma rede de relações, cujos laços foram estabelecidos à longa data e nos quais se busca uma afinidade baseada em uma memória comum daquele lugar e em uma experiência compartilhada. Muitos desses “crias” já não moram mais ali. Rosa, a faxineira do albergue, continua sendo uma “cria” por mais que tenha ido morar em uma favela do Complexo do Alemão depois de ter o prédio onde morava com sua mãe interdito pela defesa civil. No entanto, continua a trabalhar na região e a manter seus laços de solidariedade e trabalho ali. O discurso do pertencimento é um discurso que elabora um processo de inclusão e exclusão, simultaneamente.

Com esse poder de identificar quem é e quem não é “cria”, ou do *pedaço*, esses vizinhos estão inseridos em uma rede de relações que se assemelha, em alguns pontos, a o que Elias (2000) denominou de *estabelecidos* e *outsiders*. A fim de prosseguir nessa aproximação, algumas ressalvas fazem-se necessárias. O autor analisou um pequeno vilarejo onde

identificou dois grupos: os *estabelecidos* e os *outsiders*. O primeiro grupo considerava-se humanamente superior ao segundo e lançava a esses atributos desabonadores. O que diferenciava um grupo do outro não eram aspectos sociais (nacionalidade, ascendência étnica, nível educacional) ou econômicos (renda e ocupação), mas sim o tempo de permanência de um e de outro no vilarejo. Os mais antigos (os *estabelecidos*) mantinham os mais novos (os *outsiders*) à margem dos poderes decisórios dessa comunidade, baseando seu poder “no alto grau de coesão de famílias que se conheciam havia duas ou três gerações, em contraste com os recém-chegados, que eram estranhos não apenas para os antigos residentes como também entre si” (ELIAS, 2000, p. 22).

Por mais que, aqui, os *estabelecidos* não tenham poderes decisórios sobre a região – inclusive são politicamente fracos diante dos novos atores políticos e econômicos que chegam em uma leva de aquecimento imobiliário e investimentos na região –, eles se fundam na longa permanência no local para demarcar um espaço legitimado de pertencimento. Os *estabelecidos* da Escadaria e adjacências são moradores antigos, sendo a maioria indivíduos de menor renda e precariamente inseridos no mercado de trabalho. Muitos vieram da região norte e nordeste do país. Vivem em quartos de pensão ou cortiços, numa situação econômica instável e, para muitos, ameaçadora. Os componentes dessa rede, em geral, não são proprietários do espaço onde vivem. Estabeleceram-se ali como moradores e articuladores de atividades econômicas baseadas na informalidade.

Os *outsiders*, por sua vez, estão pulverizados entre os frequentadores noturnos, visitantes diurnos, novos empresários da região e novos moradores. Não formam um grupo, como também não se tratam dos *outsiders* de Elias. Eles são todos aqueles que estão excluídos da categoria “crias do local”. São constituídos a partir da exclusão. Como veremos mais adiante, os *outsiders* também são aqueles que comunicam a Lapa para fora, falam pela Lapa. Enquanto que os estabelecidos são aqueles que falam para a Lapa, para a Escadaria, falam para dentro, animando as redes de sociabilidades locais. Em uma inversão da configuração apresentada por Elias, no que se refere aos poderes decisórios sobre a região, quem detém o poder de voz são os *outsiders*, e não os *estabelecidos*. Reforçando essa categoria e sendo por ela reforçada, a expressão “comunidade” também é acionada por moradores antigos para qualificar a sociabilidade local.

Gal, na época recém-migrada de Sergipe para o Rio de Janeiro, morava com seu marido em um quarto de pensão de um prédio da Escadaria. Ele vinha com promessa de trabalho na construção civil. Ela não havia encontrado trabalho, ainda.

Estava acometida de banzo⁵⁷, disse Maria. Não se alimentava, passava dormindo e eventualmente chorando. Sentia saudades de tudo de “sua terra”. Maria e Aparecida a consolavam naquela tarde. Já haviam passado por isso “e sobrevivemos”, dizia Maria, que me explicou: “aqui é uma comunidade, todo mundo se ajuda. E a gente, como mais velhas, que também já passamos por isso, temos que dar um apoio para o pessoal mais jovem, que está chegando”. (Caderno de Campo, 13/07/2011)

Maria e Aparecida compartilham com um grupo de vizinhos essa trajetória comum (migração), fortalecendo com esses os laços de solidariedade. Um sentido de comunidade que se funda no passado e está territorialmente definido (vizinhança), é compartilhado por esses. Mas não é qualquer vizinho novo que é absorvido nessa rede. As identificações passam pela região de origem e pela condição econômica. O longo tempo de residência no lugar confere as duas certo destaque nas relações entre vizinhos. A respeito de sua vizinhança, Maria diz:

As casas já eram as mesmas [da época em que se mudou] e para te dizer a verdade os vizinhos são os mesmos. Alguns já morreram, mas deu continuidade com os filhos morando, parentes [...] Aqui é só o 26 e o 30 [número dos prédios] que alugam quarto, mas eles mesmos vêm de indicação. Então são todos conhecidos. (Entrevista feita em 20/06/2011)

Com esse depoimento, Maria exclui a existência de novos moradores que não se incluam em suas redes. Dessa forma, ela parece buscar fortalecer um sentido de comunidade onde todos deveriam se conhecer.

Os meninos descem e sobem carregados de caixas de cerveja. São poucos para o carregamento que têm. Estão deixando as caixas em uma casa em frente à casa de Maria. É sábado. Na Escadaria, sentados nos degraus, alguns moradores observam a ação. Eu me prontifico a ajudá-los. São músicos de Porto Alegre que vão inaugurar um estúdio de música naquela casa. Será à noite. Maria esta debruçada na mureta de sua casa acompanhando toda a movimentação. Parece esperar que eu, como elo entre vizinhos que se desconhecem, os apresente. Volto dias depois e ainda é um enigma para Maria quem são aqueles rapazes. Restam a ela algumas especulações. (Caderno de Campo, 18/05/2011)

Seguindo as proposições analíticas de Birman (2008), não proponho uma discussão sobre a existência ou não de uma comunidade que conforme a vizinhança de Maria e Aparecida; tampouco, como ressalta a autora, sobre o que é ou não uma comunidade. O caminho seguido é sobre como e com quais intenções esse termo é acionado e o que, afinal, ele significa para esses atores.

⁵⁷ Nostalgia ou melancolia mortal dos negros africanos, quando cativos e ausentes do seu país. *adj* Abatido, atônito, pasmado, pensativo, triste (Fonte: dicionário Michaelis).

Tanto a expressão “cria do local” quanto “comunidade” enunciam a existência de um grupo de pertencimento local fundado no parentesco, na vizinhança e em um passado comum. Como descrito acima, a Lapa e a Escadaria são vias de passagens, agregam vários usos e atraem diversos públicos, cujos atores negociam e disputam seus usos e sentidos. Em um plano simbólico de disputas veladas sobre o espaço e significados que diferentes atores desejam imprimir ali através de diferentes usos, esses termos são acionados para qualificá-los nessas disputas. Com a valorização econômica do metro quadrado da região, com a presença do poder público regulamentando as atividades ali realizadas, com a chegada de investidores ocupando espaços urbanos que antes eram geridos e significados por aqueles e com a chegada dos *outsiders* ocupando moradas que antes serviam para receber mais migrantes, esses *estabelecidos* veem-se diante da ameaça da não permanência no lugar. Essa ameaça pode ser uma das razões que leva os moradores antigos a construírem um grupo de pertencimento no lugar onde procuram legitimar sua voz e presença.

E onde se localizaria Selarón? O artista não cabe na classificação *estabelecidos* e *outsiders*, tampouco compartilha com sua vizinhança um sentido de comunidade. Com seu projeto, insere-se no local, o transforma e ressignifica, mas não se condiciona a ele. Para pensar o espaço do artista, vale uma distinção entre identidade local e pertencimento local, nos termos apresentados por Weber (2009, p. 233). A autora apresenta a identidade local como “uma relação entre o indivíduo e ele próprio, mediada pelo local ou pela representação do local”. Seria uma forma “socialmente determinada, da construção por um indivíduo de sua imagem de si”, sendo o “local ao qual o indivíduo se vincula uma das especificidades sociais que o definem” (sexo, idade, profissão, estatuto familiar, etc.). Já o pertencimento local, para a autora, designa “a relação de pertencimento entre o indivíduo e um local [...] O local não é somente um objeto no qual se projeta ou se reflete uma parte de ‘si’, ele se torna a representação espacial de um grupo de pertencimento”.

A imagem que Selarón constrói de si, enquanto artista, está fortemente atrelada à Escadaria. Lugar que, ao intervir, foi por ele ressignificado, ressignificando-se, também, em sua própria condição de artista: já não é apenas pintor, é agora também escultor. Embora haja traços de sua identidade no local e a construção de sua imagem esteja atrelada à imagem da Escadaria, “o artista da Escadaria” não está submetido às dinâmicas de pertencimento desse local. A construção que faz de si o configura como ator local e supralocal. Sua identidade de estrangeiro é ressaltada nessa construção – o portunhol, o caráter provisório de sua morada, a vida errante que levava antes de se estabelecer na cidade. Em contraste com essas imagens “desterritorializadas” evocadas por ele, está a imagem do artista da Escadaria, marcado por

essa localização. Selarón, para a realização de seu projeto, deve estar com um “pé dentro” do lugar, agindo a partir da arte/escadaria e a comunicando a partir dela, e com o outro “pé fora”, atento ao mercado, ao turismo e à publicidade de suas obras, lançando projeção internacional sobre ela. Quando o artista nos fala que a Escadaria é “do mundo”, propõe que esta é deslocada por sua intervenção. Nem esta, nem ele estão amarrados nas dinâmicas sociais próprias desse espaço. Assim, o artista também enuncia seu lugar nesse espaço. Ele não concorre pelo mesmo pertencimento local que seus vizinhos, não estando condicionado aos códigos de relações que sustentam um sentido de pertencimento comum: evita códigos de saudação, mantém anônima parcela de sua vizinhança, buscando explicitamente evitá-la. Além disso, aciona constantemente formas de se identificar como estrangeiro, sinalizando qual o lugar que quer ocupar ali. Assim, Selarón marca seu lugar. Constrói sua imagem a partir do espaço, buscando sustentar uma identidade local, mas sem almejar um pertencimento local.

3.2 Atores sociais: falando pela Lapa e para a Lapa

Há na Lapa um conjunto de pessoas que são reconhecidas, inclusive pela grande mídia, como lideranças autorizadas a falar “pela Lapa”: são os “porta-vozes morais”, como as identificou Caruso (2009) ou as “lideranças da Lapa”, como as chamou Herschmann (2007)⁵⁸. De forma geral, esses atores despontam de associações comerciais, associações de moradores, igrejas e outras formas de associação, ou são, até mesmo, “qualquer pessoa que detenha certa projeção, ocupando as posições de prestígio e/ou poder locais” (LEITE, 2001). Na Lapa, esses atores que comunicam o bairro para o exterior estão fortemente ligados à ocupação empresarial do bairro no final da década de 80. São artistas, produtores culturais, jornalistas e empresários das áreas de turismo, gastronomia e lazer que vêm investindo na região. Não me propus, nesta pesquisa, a mapear esses atores e seus discursos. No entanto, quem se propõe a pesquisar sobre a Lapa, atualmente, encontra em seus percursos de investigação (Internet, jornais, eventos que falem sobre a região e trabalhos acadêmicos) os mesmos nomes, atores corriqueiros. Esses guardam em comum a longa duração de atuação na região. A Lapa que costumam comunicar é a Lapa da diversão, da boemia, da oportunidade de investimentos, do

⁵⁸ Ver Capítulo 2.

“filão do mercado”, e das questões diretamente envolvidas nisso – segurança e infraestrutura, principalmente. Seus discursos trazem visibilidade ao bairro, as imagens que constroem da região ganham projeção para além de suas fronteiras físicas e suas demandas entram nas agendas de discussões do poder público.

Se essas lideranças “administram” uma Lapa voltada para um público predominantemente externo – para o mercado do entretenimento e do turismo –, há, no âmbito local, lideranças que “administram” uma Lapa voltada para moradores, responsáveis por animar as relações de vizinhança. São aqueles que falam *para* o bairro, atualizando, ou não, o discurso daqueles que falam *pela* Lapa (LEITE, 2001). Durante meu campo, tive contato com alguns desses atores, que atuam, principalmente, nas cercanias da Escadaria. Detenho-me na apresentação de alguns desses atores, buscando ressaltar as posições que ocupam e como articulam as diversas Lapas em suas atividades cotidianas.

Sônia é uma dessas lideranças que atuam no plano local. Seus dias de secretária da Escola Livre do Circo Voador, que fica na Rua Joaquim Silva, são empregados em uma cadeira colocada na calçada, na porta de entrada. Essa posição é estratégica; pois, dali, ela controla o que se passa dentro da Escola e fora, na rua. Ali, Sônia se entretém em conversas com seus vizinhos. Quando realiza festas na Rua (de páscoa, dia das crianças, junina, seu aniversário), as quais chama de “brincadeiras”, conta com a participação financeira dos comerciantes da rua e com a ajuda de moradores mais íntimos para a organização do espaço (montam pula-pula para as crianças, distribuem mesas e cadeiras pela calçada), para a confecção dos comes e bebes (que serão vendidos) e das lembrancinhas que serão distribuídas para as crianças. Dessa forma, Sônia agrega em torno de sua figura um grande número de pessoas: comerciantes dos grandes estabelecimentos, dos pequenos negócios, moradores da rua e das cercanias. É comum jovens mães deixarem suas crianças sob o cuidado desta senhora, seja programando com antecedência o dia e o período – “amanhã à tarde você pode ficar com meus filhos?” –, seja fazendo um pedido pontual para o momento – “cuida dela para mim, que eu tenho que correr no banco?”. Nossas conversas eram sempre interrompidas para que ela cumprimentasse alguém, reprimisse o comportamento de alguma criança e mesmo se detivesse em conversas com quem chegasse – e sempre alguém chegava para se juntar às conversas. Falavam sobre tudo: cuidado e educação das crianças, namoros e casamentos, saúde dos vizinhos e assim por diante. Mas o que me chamou a atenção foi a constância da temática “emprego” e/ou “oportunidades de trabalho”. Percebi que Sônia era uma importante referência no que diz respeito a esses temas. Dali de sua cadeira, ela fica sabendo de oportunidades de trabalho e passa a informação adiante, não sem antes fazer uma avaliação de

quem merece ou não a ter: “vou falar para fulano, ele é bom nisso”; “você tá sabendo que fulana quer alugar o carrinho [de bebidas]? Está em ótimo estado, eu mesma vi e tá num bom preço”. Então, diz para mim, depois: “Esse aí é de confiança!”. Controla algumas vagas de ambulantes da Rua Joaquim Silva nas noites de sexta e sábado: “Oh, fala para fulano que nesta sexta não tem lugar para ele [colocar seu isopor], mas ele pode vir no sábado que eu guardo lugar”. Dá dicas aos menos experientes: “Você tem que trabalhar de camisa. Principalmente quem trabalha com caipirinha que tá mexendo com as bebidas, tem que trabalhar de camisa. Isso dá uma impressão de limpeza, sabe? O freguês prefere”. Reprime determinados comportamentos: “Ele colocou a lona [em cima do carrinho]? Mas ele não sabe que a polícia não deixou a gente trabalhar lá? Assim se chama muito a atenção!”. E cuida de crianças para que pais e mães se liberem para entrevistas de emprego ou trabalhos pontuais.

A recorrência dessa temática sugeriu uma inserção, mesmo que precária, desses moradores nas dinâmicas de prestação de serviços consolidadas na região. Marques (2009) aponta para a importância das trocas, ajudas e confiança para indivíduos com baixo acesso à renda e com precária inserção no mercado de trabalho. Aqui, sua análise nos interessa devido a grande parte desses moradores, inseridos na rede de sociabilidade da qual Sônia é referência, terem esse perfil socioeconômico. Além disso, trata-se da inserção (oportunidades de trabalho e emprego) no mercado informal. Ressaltando a importância das trocas para essas redes, o autor também as qualifica. São trocas tanto de bens materiais como de “elementos imateriais, como informações, afetos, solidariedade, apoio emocional etc. [...] essas trocas também envolvem dimensões marcadamente simbólicas, como reconhecimento e prestígio” (MARQUES, 2009, p. 26).

Nessa rede, Sônia ocupa um lugar de destaque, de liderança, pelo reconhecimento e prestígio que lhe é dado. Isso ocorre a partir de trocas de elementos imateriais, como nos fala o autor, e a partir da ajuda oferecida aos vizinhos. Outros fatores que contribuem para que ela ocupe essa posição podem estar associados às suas atividades na região, onde atua como vendedora ambulante há mais de três décadas, onde promove festas e de onde é figura constante; cotidianamente fixa-se nesse espaço intermediário entre a escola e a calçada.

Essa rede de sociabilidade, que é construída entre Sônia e seus vizinhos, localiza-se no limiar entre a Lapa dos moradores e a Lapa dos frequentadores, dos negócios. Mesmo que inseridos precariamente na Lapa dos negócios, esses moradores se beneficiam da movimentação do turismo e do entretenimento. Essa prestação de serviços é feita para um público externo, que frequentam a região em busca de diversão e pretendem encontrar uma gama de serviços que deem sustentação a esse tipo de diversão. Mas essa prestação de

serviços não se dá no âmbito dos serviços regularizados pelo poder público. E é aí que Sônia constrói sua autoridade. Ela se autointitula a “líder do local”, mantenedora dos contatos com o poder público que garantem a realização da feira noturna, nas noites de sexta e sábado na Joaquim Silva e que garantem a realização de festas promovidas por ela, em datas comemorativas, na rua, nos dias de domingo, segundo ela própria. Como secretária do projeto social do Circo Voador, ela tem sua carteira de trabalho assinada. Assim, ela opera no mercado formal de trabalho, e, no informal, como vendedora de bebidas. Atua entre a formalidade e a informalidade, na relação entre seus vizinhos e o público frequentador, entre a Lapa dos moradores com baixa renda e a Lapa do mercado do turismo e do entretenimento.

Se Sônia tem o domínio da Rua Joaquim Silva, gerenciando um espaço fronteiro entre o exterior, do público frequentador, da Lapa turística e dos consumos, e sua rede de vizinhança, Maria e Aparecida têm o domínio da Escadaria, voltadas para a fronteira entre as vidas públicas e domésticas de seus vizinhos. Passam longo tempo sentadas nos degraus em frente à casa de Maria ou nas banheiras do primeiro patamar da Escadaria. Dali, acompanham a movimentação diurna, de sorriso fácil, cumprimentam quem sobe, quem desce, bastando um olhar mais demorado. Suas conversas giram em torno de uma atualização permanente da vida de moradores que fazem parte de seu círculo mais íntimo e também daqueles dos quais só têm especulações por não conhecer. Fornecem informações a “forasteiros” que procuram por seus vizinhos e, por serem constantes naquele espaço, servem como “mensageiras”. “Maria, pede para Pereira passar lá em casa. Estou com uma obra para ele”; “Vai lá na casa de fulano que ele tem um serviço para você”; e assim por diante. Com isso, elas compartilham um sentido de comunidade, na qual “todos se conhecem” e na qual elas têm desempenho fundamental para manter os elos entre os vizinhos. Elas falam para os de dentro, alimentando as relações entre esses.

Selarón também entra nessa categoria de atores sociais que articulam esferas da vida na localidade e comunicam o bairro, seja para dentro e/ou para fora. No entanto, sua presença na Escadaria é parcial. Não pode ser subsumida às dinâmicas do local. O artista passa os dias na Escadaria. Poderia ser um propagador de notícias privilegiado se assim o quisesse. Mas a postura de Selarón é premeditada, como grande parte de sua figura. Quando alguém aparece perguntando sobre o local de morada de outro alguém, Selarón responde que não sabe, embora possa saber. Justifica-se: “Eu é que não digo. Vai saber o que se está querendo. Vai que é alguma cobrança. Aqui, eu não sei da vida de ninguém”. Essa postura de evitação que o artista adota em relação à sua vizinhança se inscreve em seu corpo. Quando não está recebendo turistas, está envolvido em alguma tarefa (varrendo, trocando azulejos ou pintando

seus quadros). E nessas atividades permanece cabisbaixo. A mesma postura adota quando caminha pelas ruas da região durante as noites. Essa postura o fecha em si, como um recurso ao qual recorre para desobrigá-lo dos “códigos cordiais” para com seus vizinhos.

Esse limite imposto pelo artista na relação com sua vizinhança parece ser um elemento que garante a todos envolvidos uma relação mais harmoniosa, mas também atualiza sua posição nessa rede de vizinhança, no espaço que ele cria – a Escadaria – e que, como criador, desloca espacialmente. Quando Selarón diz que a “Escadaria não é na Lapa, não é em Santa Teresa, não é no Rio, nem no Brasil ela é”, ele anuncia esse deslocamento, não estando ele próprio preso ao lugar, nas tramas dos processos de identificação e pertencimento, exceto pelo lugar ressignificado por ele e a ele preso – como vimos acima.

3.3 “Auxiliares”: as outras mãos de Selarón

Selarón, hoje, não trabalha sozinho: uma equipe lhe dá sustentação e, nessa, como observou Caruso (2009), há uma divisão social do trabalho. Seguindo a sugestão da autora, identifiquei nessa divisão, para além da condição econômica, duas outras categorias: gênero e origem. Quanto à primeira, temos a divisão entre mulheres e homens, em que as mulheres ocupam um cargo, enquanto os homens se diluem em vários. Nessa diluição, entra a origem, que se desmembra em outras três categorias: o estrangeiro, o migrante e o “cria do local”.

Às mulheres é designado o trabalho leve, de secretárias, incumbidas de receberem os visitantes, apresentarem o lugar, o artista e, principalmente, venderem os quadros e souvenirs disponibilizados no ateliê do artista. Em síntese, a elas é destinado o espaço do ateliê. Três mulheres cumpriram esse papel no tempo em que frequentei a Escadaria. Uma delas foi uma jovem mexicana, que veio passar uma temporada no Rio de Janeiro, gostou e acabou ficando por mais tempo. Selarón a acolheu por, dentre outras qualidades, ser poliglota. Quando partiu, foi substituída por uma jovem menina, estudante secundarista moradora de uma casa da Escadaria. Sua escolha foi um apoio aos seus pais, amigos do artista. Depois, outra moradora assumiu o cargo, Helen. Nora do morador mais antigo da Escadaria, amigo de Selarón, Helen assumiu esse trabalho para aumentar a renda da família. Vive com seu marido e filha em uma casa própria no topo da Escadaria. Não fala outras línguas, e diz estar se esforçando para aprender o inglês, tendo como “sala de aula” a Escadaria no contato com os visitantes. À

tarde, depois de deixar sua filha na escola, vai para o ateliê. Quando ela chega, libera Selarón e Júlio para o almoço.

Júlio é um argentino tido como o “braço direito” de Selarón. Conta que não é somente auxiliar do artista, também cumpre informalmente a função de psicólogo – como gosta de dizer. Ele chegou ao Brasil em 2006 e, depois de trabalhar em outras atividades na região da Lapa e de Santa Teresa, passou a trabalhar para Selarón. Com o dinheiro que ganha do trabalho com o artista, paga aluguel de um amplo apartamento localizado na Ladeira de Santa Teresa. O trabalho que ele realiza na Escadaria sintetiza as funções das secretárias e dos pedreiros, conforme veremos logo adiante. Recebe visitantes, apresenta a obra, sabe a localização exata da maior parte dos azulejos de outros países – o que facilita o trabalho de encaminhamento dos turistas estrangeiros ao encontro de azulejos de “suas origens” –, cria e alimenta as páginas das redes sociais (Orkut e Facebook) da Escadaria e de Selarón. Gerencia, na ausência do artista, o espaço – controlando a permanência das pessoas ali –, limpa as escadas, trabalha no auxílio de retirada e colocação de azulejos, banheiras e plantas, compra azulejos e os materiais necessários para as obras e gerencia o trabalho dos pedreiros, quando da ausência do artista. Trabalha de segunda à sábado e em alguns domingos, quando a movimentação está mais intensa ou quando alguma indisposição afasta o artista da lida. Em 2010, Júlio passou três meses viajando pela Europa e África: Espanha, Portugal, Itália, Holanda e Marrocos. Só pagou sua estadia para ficar na cidade do Porto, em Portugal. Nos outros lugares, foi recebido na casa dos turistas que um dia foram à Escadaria e mantiveram contato com ele e Selarón. Viajou a trabalho, atrás de novos azulejos. Suas passagens foram pagas por Selarón. À medida que ia comprando azulejos, enviava-os de navio para o Brasil. É, hoje, o grande amigo do artista, compartilhando de sua vida íntima. Com ele, o artista almoça todos os dias e bebe, eventualmente, à noite.

Há dois pedreiros que atuam há muitos anos na região. Realizam desde grandes obras nos prédios até pequenos “bicos”. Apesar de serem identificados como pedreiros por Selarón, realizam tarefas de hidráulica e de elétrica também. Com o artista, trabalham como pedreiros, contratados esporadicamente quando as intervenções a serem realizadas são de ordem estrutural – retirada e colocação de azulejos, colocação de banheiras e reparo nos degraus, sempre com a colaboração e supervisão de Selarón. Apesar de os dois serem chamados de “paraíba”⁵⁹ pelo artista, apenas um, Pereira, é do nordeste do país, mas não da Paraíba, é do Ceará. O outro, Cláudio, é de uma cidade do interior do Estado do Rio de Janeiro.

⁵⁹ Paraíba é a forma como alguns cariocas se referem a migrantes vindos do nordeste do país. O termo é empregado tanto de forma carinhosa como hostil, dependendo da situação.

Há também a ajuda de outro morador da Escadaria, um jovem rapaz, filho de Maria, que nas manhãs de sábado, bem cedo, varre a Escadaria de cima a baixo. Seu trabalho é contratado por Selarón nesse dia em especial, devido à grande quantidade de lixo que é deixada nas escadas por frequentadores das noites de sexta-feira.

Por fim, um importante trabalho, para manter afastadas da Escadaria pessoas “indesejáveis” ao longo do dia, é realizado por alguns homens, moradores da região, que fazem pequenos biscates e, em seu tempo de folga, ficam parados entre o Bar e Restaurante Ximenes e o sopé da Escadaria e por rapazes que ficam andando na Rua Joaquim Silva, identificados por alguns moradores como os “meninos da boca”, referindo-se à “boca de fumo”⁶⁰ existente na região.

A partir desse quadro, podemos fazer algumas reflexões. A questão de gênero está desvincilhada da questão da origem. O cargo ocupado pelas mulheres – secretárias, livres do trabalho braçal – parece ser a ratificação das funções esperadas das mulheres em nossa sociedade com tradição patriarcal, cujo espaço designado é a casa, para a acolhida de visitantes, realizando funções domésticas, com a organização do ateliê. Por mais que esse quadro tenha sofrido significativas alterações nas últimas décadas – expressas, entre outros indicativos, no aumento de mulheres chefes do lar –, ali, naquele espaço social, este é atualizado pelo artista. Observo que a questão de gênero se desvincilha da de origem, posto que uma de suas secretárias é/era estrangeira, tal qual o artista. As outras duas são moradoras da Escadaria. A estrangeira tinha pelo menos uma qualidade que as moradoras não tinham: o domínio de mais de uma língua. Selarón parece ter aberto mão desse requisito – importante, se pensarmos na dimensão turística do espaço, para fortalecer os laços de vizinhança, fortalecer a rede de solidariedade que sustenta sua gerência, ao longo dos dias, do lugar. Aí, também, entra o serviço prestado pelo jovem rapaz que varre a Escadaria aos sábados de manhã, que realiza um trabalho braçal, reservado aos homens, e é “cria do local”.

Outros “crias do local” desempenham a função de seguranças do espaço da Escadaria, zelando-a para que ali não sejam realizadas atividades “indesejáveis” por pessoas “indesejáveis”⁶¹. Os “crias do local” conhecem bem quem é “de fora” e quem é “de dentro”, podendo discernir quem pode ser expulso de quem não pode. Além disso, esses rapazes são associados a atividades ilegais, o que acaba por associá-los a uma imagem de violência, que legitima o trabalho de segurança informal.

⁶⁰ Boca de fumo é uma expressão usada para designar um ponto de venda de drogas a varejo.

⁶¹ As atividades indesejáveis e os indesejáveis serão abordados com atenção mais adiante.

Por sua vez, aqueles que identifico como imigrantes são os pedreiros. Essa designação está intimamente ligada ao tratamento que Selarón lhes dá. Como vimos, nenhum dos “paraibas” vem do Estado da Paraíba. Assim, não é propriamente sua ascendência que está em jogo, mas a reprodução de um preconceito em relação a migrantes do nordeste ou do norte do Brasil, advindos das classes populares e, frequentemente, empregados em funções braçais. Quando juntas, atividade braçal e migração, estas contribuem para potencializar o estigma suscitado pelo termo “paraíba”. Assim, mesmo aquele migrante de uma cidade remota do Estado do Rio de Janeiro recebe essa marca. Aqui, podemos ter uma evidência de que Selarón, por mais que guarde qualidades do estrangeiro nos termos propostos por Simmel (1983), ao assumir posições e ao reproduzir preconceitos da forma como se colocam na sociedade brasileira, os anula. O caráter de objetividade sugerido por Simmel, quando diz que o estrangeiro “é mais livre, prática e teoricamente; examina as condições com menos preconceito; seus critérios para isso são mais gerais e mais objetivamente ideais; não está amarrado à sua ação pelo hábito, pela piedade ou por precedente” (1983, p. 185), nessa circunstância se fragiliza. Vemos que Selarón introduz, assume e reproduz preconceitos de uma forma tipicamente carioca.

Ainda com relação à figura do estrangeiro, há Júlio: a síntese dos diferentes cargos e funções, o estrangeiro, como Selarón. Na relação entre eles, há um sentimento de solidariedade aguçado pelas identificações que a condição de estrangeiro lhes fornece. Ainda pensando na categoria sociológica do estrangeiro, tal como apresentada por Simmel (1983), eles estão fixados em um grupo social específico, mas dele não fizeram parte desde “o começo”. Guardam em comum a língua, que os unifica no olhar que os outros lançam sobre eles. Formam uma espécie de unidade nesse grupo social e sofrem as mesmas consequências emocionais impostas por essa condição.

É importante salientar que a informalidade profissional perpassa as relações entre Selarón e seus assistentes. Esses cargos são fluidos; não há o formalismo da carteira assinada, por exemplo. Selarón paga a diária de cada um deles conforme seus lucros do dia. O pagamento diário dos serviços prestados pode enfraquecer o compromisso dos auxiliares com a rotina do trabalho – principalmente, por parte dos seguranças. Se, por um lado, Selarón busca fortalecer os laços de solidariedade com seus vizinhos, empregando-os em atividades de seu interesse, por outro, cria uma relação de instabilidade – traduzida na natureza dos trabalhos a eles oferecidos como biscates. Seus auxiliares, com exceção de Júlio, podem ser substituídos a qualquer momento sem que isso acarrete numa “dívida salarial”, por exemplo. E traz para essa relação o caráter de mobilidade (SIMMEL, 1983, p. 184), que o libera de

laços orgânicos com o grupo e, ao mesmo tempo, amplia sua rede social com a prestação de serviços a este.

3.4 Quando a apropriação do espaço é questionada

Há uma história que circula pela região, entre moradores, comerciantes e artista, que diz que, quando Selarón começou sua intervenção nas escadas, nos idos da década de 90, as pessoas (leia-se: os moradores da região) jogavam-lhe ovos e tomates. A cena é clássica. Remete ao artista no picadeiro, ao artista de rua, da rua. Ovos e tomates no artista nos remetem ao risível, ao desprezível, a uma não aceitação de sua arte, a um questionamento. Selarón diz que foram essas cenas que batizaram sua obra, porque os ovos e os tomates vinham acompanhados dos dizeres “isso é uma grande loucura”.

Se houve ou não ovos e tomates, aqui não nos importa. Importa perceber o que, afinal essa história tem a nos dizer; uma história já tão repetida, não só pelo artista, o atacado da história, como pelas pessoas que já estavam ali, na região, quando isso teria acontecido. Podemos perceber que o início dessa intervenção não foi fácil. Poucas pessoas da região têm algo a mais a dizer sobre esse período além dessa história. Criada, ou não, pelo artista, essa história comunica um conflito de forma jocosa. Ameniza, por tornar risível, o passado de um grupo que tem que conviver diariamente. Quando Selarón nos fala da adesão dos moradores à sua obra, raramente fala do tempo presente: remete-nos aos ovos e tomates. Nos idos da década de noventa, quem poderia imaginar que um dia aquela intervenção se tornaria famosa, visitada, tornando o lugar um ponto turístico? Além do mais, “diziam que era uma loucura eu gastar dinheiro com azulejos”, conta-nos o artista. Os questionamentos vinham de todos os lados: amigos que o tentavam aconselhar, moradores que não queriam aquelas obras (porque no início eram obras, e não “a obra”). Se Selarón prefere amortizar o passado em uma tentativa de harmonizar o presente, Júlio, seu secretário, responsabiliza-se por “denunciar” a falta de apoio que receberam dos moradores: “trabalhando sol a sol, 40° na cabeça e ninguém, ninguém oferece uma água, um prato de comida, nada”.

Já dos comerciantes da região, “não tem do que se reclamar”. No Restaurante Ximenes, por exemplo, há uma mesa cativa onde costuma instalar-se com seus instrumentos de trabalho (tintas, pincéis, canetas, telas) durante as noites, estando o salão cheio ou vazio. O dono do Restaurante Flor de Coimbra me diz que Selarón comia ali, frequentemente, de graça,

fosse qual fosse o prato. “Não come mais”, eu pergunto. “Agora ele tem dinheiro, pode comer onde quiser e pagar”, responde ele. Essa fala nos remete àquele tempo quando a intervenção que o artista realizava era tratada como “uma grande loucura”. Mas teve nos comerciantes, não só das ruas próximas, como de toda a região de Santa Teresa e Lapa, fortes aliados que compravam seus quadros ou trocavam por refeições. Assim, ao mesmo tempo em que se alimentava, fomentava a divulgação de seus traços, de sua mulher grávida pintada em seus quadros.

Desse passado conflituoso, parece surgir um pacto. Nomes não são apontados; desafetos são abafados. Se, hoje, aquilo que parecia uma “grande loucura” deu certo, ainda restam as sociabilidades cotidianas, as relações de vizinhança, que devem ser preservadas de conflitos que as ameacem. Se, por um lado, o artista, hoje cidadão Honório da cidade, e sua obra, hoje tombada pela prefeitura, não sofrem ameaças de permanência e continuidade, por outro, aquilo que lhe dá sustento, a frequência de turistas e o reconhecimento daí advindo, depende do pacto realizado com moradores da Escadaria e da região para que continue funcionando. Esse pacto se funda na compreensão, por parte de moradores antigos, de que “hoje está muito melhor em termos de aspecto. Não é mais aquele lugar abandonado, feio, sujo. O Selarón cuida desse espaço como se fosse o quintal da sua casa, isso a gente tem que reconhecer”, diz um morador. A intervenção do artista não se trata somente de limpeza, mas também da gerência que realiza do espaço, controlando, durante os dias, a frequência ao local, o que dá aos moradores a sensação de que ali “hoje é um lugar seguro para se viver”.

Em uma ocasião de tensão com Selarón, Pereira se aproxima para desabafar. Afirma que Selarón estava “vacilando muito com os ajudantes”. O conflito se passava em torno da quantia de dinheiro que Pereira queria para realizar uma obra e que o artista não queria pagar. Ressentido, Pereira diz: “o Selarón é o cacique do lugar. Ele tem que tratar bem seus súditos, senão ninguém vai mais querer obedecer ele”. Em seu discurso, o artista aparece como o cacique, que tem poder sobre o lugar e sua gente. Pereira, de fato, trabalha para Selarón. Como vimos, uma parte importante da rede de sustentação de Selarón são seus auxiliares. Aí, entra o grande negócio econômico que se tornou a Escadaria. Ela dá lucro. Não só para os comerciantes da região, que viram sua freguesia aumentar com o aumento da visitação – “agora eu estou com duas mesas de turistas que vieram ver a obra do Selarón”, diz o dono do Flor de Coimbra –, como para Selarón que vende seus quadros e para uma parcela de moradores que é absorvida na realização de tarefas diversas. A princípio, todos saíam ganhando, direta ou indiretamente. Diz Júlio, o secretário de Selarón: “eles [os moradores] não percebem que eles também saem ganhando com isso [a obra]. Seus imóveis estão

ultravalorizados. A custa de quê? Do nosso suor!”. Mas Júlio se esquece de que ali na Escadaria, assim como na Rua Joaquim Silva, em grande parte, não são os imóveis dos moradores que estão sendo valorizados, mas os imóveis de seus senhorios. Essa valorização é questionável, principalmente por parte daqueles que não são donos de suas moradias.

Aparecida não é simpática a Selarón, nem à sua intervenção. Diz que é pelo jeito como ele trata os nordestinos: “para ele todo homem [nordestino] é corno e toda mulher [nordestina] é puta”. Vimos que Selarón, em vários momentos, reproduz o preconceito em relação aos nordestinos – eixo importante de sua vizinhança. Sem o intuito de reduzir esta questão, aponto outra, acompanhado uma discussão entre Maria e Aparecida. Esta última aluga um quarto na mesma pensão que Selarón. Vive, atualmente, da pensão dada pelo ex-marido. Sua situação financeira é instável. Maria, diante da reclamação de Aparecida sobre a forma como Selarón tratava os nordestinos, diz à amiga: “você está é morrendo de medo de não poder mais pagar o aluguel depois das melhoras que ele [Selarón] fez aqui, isso sim!”. Ao que Aparecida responde não ter nada a ver. Se essa ameaça existe e atormenta a vida daqueles que se sentem atingidos por ela, não há uma manifestação explícita de desagrado em relação às ações de Selarón.

Quando cheguei à Escadaria com as informações sobre as datas de construção de alguns prédios e das escadas, Aparecida mostrou-se muito interessada. Fomos repassando juntas casa por casa e as histórias das famílias que as ocuparam. Ao final de uma tarde de trocas, Aparecida arremata: “Tu vê só: essa Escadaria tem quase um século e tem muita história. Aí vem o sujeito e diz que a Escadaria é dele. Coloca seu nome e tudo na Escadaria”. Esse questionamento, embasado na história da Escadaria, não é dirigido à intervenção artística; porém, à forma permanente que essa intervenção assume na presença constante do artista ali e na apropriação que este faz do espaço. Não há consensos. Se, por um lado, há esse questionamento a respeito da apropriação, por outro, em momentos críticos – como o episódio que Selarón expulsa dali os rapazes que haviam sentado nos degraus e, do alto de uma laje, um morador confirma que a Escadaria é dele – não há esse questionamento, mas uma adesão a esse discurso: a Escadaria é do Selarón – Escadaria Selarón – Rio de Janeiro. Outra forma recorrente de questionar a legitimidade da ação de Selarón é o argumento da nacionalidade: “nem brasileiro ele é”.

“É dia das crianças!”. Vou a festa na Rua Joaquim Silva organizada por Sônia para as crianças. Comprometi-me de ajudá-la na organização; por isso, chego cedo. Sento no Restaurante Ximenes de onde acompanho uma intensa discussão entre jovens alcoolizados e Selarón. Eles querem ficar sentados nos degraus das escadas bebendo a cerveja que compraram no Ximenes e tocando violão. Entre eles, está Déio,

morador de um cortiço da região. Dois rapazes desse grupo, aproximam-se de nossa mesa já nos questionando: “você acham justo que moradores da cidade do Rio de Janeiro sejam proibidos de ficar em um espaço público?”. Pergunto por quê. Dizem que foram expulsos não uma, mas várias vezes, por Selarón da Escadaria. Pedem que assinemos um abaixo-assinado que naquele momento eles começariam a fazer. Um deles tira do bolso uma caderneta bastante amassada e pede a nós uma caneta emprestada. Como não temos a caneta, desistem de fazê-lo. Mas continuam suas argumentações: “principalmente o morador da cidade não pode ser expulso. É um espaço público e assim como ele tem direito de manifestar sua arte em um espaço público, nós também temos esse direito”. Pergunto por que querem manifestar ali sua arte. “Porque esse lugar é bonito, agradável e transborda arte”, diz um. Digo que é assim porque o artista o tornou assim. “Não concordo. Ele chegou primeiro. Mas nem brasileiro ele é. Se não fosse ele, seriam outros tantos.” A essa altura, eu estou muito excitada com a conversa, mas os garçons começam a nos cercar, com movimentos bruscos um deles limpa nossa mesa. Sentimos que os rapazes estão gerando um incômodo geral entre fregueses e atendentes e esses buscam nossa cumplicidade para afastá-los dali. Pedimos licença para pagar a conta e caminhar – vamos à festa. Pouco tempo depois, chega Déio na festa muito transtornado dizendo que havia sido expulso da Escadaria; bem, ele não, explica-se, mas seus amigos sim. Começa, então, um julgamento da conduta de Selarón: de um lado, aqueles que acham que ele tem esse poder de expulsar pessoas dali, pois é ele quem fez aquele lugar e continua cuidando dele; do outro, aqueles que acham abusiva sua intervenção e não reconhecem sua autoridade no lugar, pois “nem brasileiro ele é”. Todos, contudo, concordavam sobre uma regra: moradores da região não poderiam ser expulsos dali. (Caderno de Campo, 12/10/2011)

Essa tensão foi reveladora de algumas regras de convívio entre o artista e os moradores, assim como de critérios que são acionados para qualificar ou desqualificar sua autoridade sobre o lugar. A regra que todos concordaram que não poderia ser infringida era a de não expulsão de moradores. Selarón, ao expulsar os amigos do morador, mas não expulsá-lo, estava respeitando essa regra. Eu estava entre um grupo de estabelecidos, um grupo que compartilha um sentido de pertencimento ao local. Poder estar na Escadaria, entre os visitantes, durante os dias, torna-se um privilégio para os moradores. Dessa forma, a intenção de identificar esse grupo de pertencimento local fundado na vizinhança, no passado comum e na longa duração de sua presença no local, ganha mais uma dimensão: o prestígio que desfrutam no campo das disputas pelo espaço e pelos seus usos.

No entanto, os rapazes que queriam fazer um abaixo-assinado para condenar a ação do artista reivindicavam um direito fundando-se no pertencimento, não no grupo da região, mas no pertencimento à cidade, enquanto cariocas. Interessante notar que são postas restrições ao argumento do direito de ir e vir. Os diferentes atores envolvidos nessa disputa se valem do pertencimento, em graus variados, ao local. Por fim, também ao artista a questão do pertencimento é lançada quando o argumento de nacionalidade é acionado para desqualificar sua intervenção nas dinâmicas sociais do local.

3.5 Dinâmicas diurnas: entre o morar e o visitar

Nas primeiras horas da manhã, a Escadaria serve como via de passagem para moradores das ruas Pinto Martins, Gonçalves Dias, Dias de Barros e do alto da Ladeira de Santa Teresa. Ela dá acesso às paradas de ônibus da Rua Riachuelo, do Passeio Público e às estações de metrô da Cinelândia e da Glória. O fluxo, nessa hora, é de cima para baixo – estudantes e trabalhadores tomando seus rumos diurnos.

Por volta das oito horas da manhã, outra movimentação começa ali: a da limpeza. Selarón e Júlio começam a varrer as escadas e um gari da prefeitura recolhe os lixos da Rua Pinto Martins e das casas do alto da Escadaria – todos os dias, exceto aos domingos.

Nessas primeiras horas do dia, a Escadaria é de seus moradores. Alguns se sentam nos degraus para ler um jornal, conversar com algum vizinho ou tomar banho de sol. Voltam a se encontrar ali a partir do meio da tarde, quando o sol diminui e começam a retornar para casa aqueles que saíram cedo para trabalhar. Maria justifica assim essa prática: “no verão, não tem ventilador melhor”, referindo-se ao espaço agradável que encontra fora de casa.

São nas primeiras horas do dia, quando não há muitos turistas ainda, que o artista e seus assistentes fazem os trabalhos braçais – retiradas e colocações de azulejos, retoques com cimento – e de limpeza – dos canteiros, das calhas, dos degraus. A manhã é dedicada à limpeza e reparos nas escadas. Quando não há obras a serem feitas, encontramos Selarón sentado em frente a seu ateliê pintando seus quadros. Raramente o encontramos durante o dia sem estar fazendo alguma atividade de reparo ou criação (mesmo à noite, quando não está vagando pelas ruas, está sentado em uma mesa do Bar e Restaurante Ximenes, onde passa desenhando quadros).

O fluxo de visitas turísticas se intensifica a partir das onze horas da manhã. Então, do final da manhã até o final da tarde, a Escadaria recebe uma grande quantidade de visitantes. E Selarón quase sempre está por ali, para recebê-los.

Os turistas chegam por todos os lados, em grupos, pares ou sozinhos. Aqueles que vêm em grupos, de vans e com guias turísticos, normalmente, entram pela Rua Teotônio Regadas e descem na frente da Escadaria. Chegar pela parte de baixo é uma estratégia dos guias turísticos, prevendo quatro situações: o impacto visual – a intervenção artística só se revela por completo se vista de baixo para cima; a logística de transporte – há lugares para as vans estacionarem na Joaquim Silva e adjacências e evitam-se as ladeiras e ruas estreitas de

Santa Teresa; os serviços oferecidos na Joaquim Silva – bares e restaurantes onde os turistas podem se abastecer de bebidas, comida e usar o banheiro; a comodidade para aqueles que não podem ou não querem o esforço de subir degraus – esses podem ficar sentados nas banheiras laterais do primeiro patamar ou nos degraus sem perder a chance de fotografar a obra.

Há grupos reduzidos que chegam a pé, embora acompanhados por guias turísticos. Esses grupos vêm de baixo e por cima – frequentemente, quando vindos do alto, completando um passeio pelo bairro de Santa Teresa com a descida pela Escadaria.

Há uma rede informal de interesses que liga guias turísticos a Selarón e aos comerciantes da região. Selarón mantém boa relação com estes, que levam grupos para a Escadaria, não sendo raro o tratamento pessoal pelo nome e compartilhamento com esses de problemas, dificuldades e histórias que se desenrolem ali. As trocas que são feitas variam de uma refeição a um quadro ou um trocado de dinheiro conforme o lucro do artista com determinado grupo. Com a entrada da Escadaria na rota oficial turística da cidade, os guias cumprem os pedidos dos turistas em levá-los até ali. Mas o papel dos guias turísticos, numa rede de trocas solidárias com o artista, foi fundamental para dar destaque à Escadaria e colocá-la na rota turística da cidade. Dessas trocas, nasceram algumas dessas amizades e intimidades com o artista.

“Where are you from?”, pergunta Selarón, com um sotaque castelhano, a quem chega. Dada a resposta, o artista aponta o local onde se encontra um azulejo do país ou cidade do visitante. Caso chegue alguém de algum lugar de onde ele ainda não tenha azulejos, vai logo dizendo que o visitante pode enviar a ele um azulejo de sua cidade que ele se compromete em colocá-lo na Escadaria. Para os mais jovens, sugere que subam as escadas até o final para tirar uma foto com a bandeira do Brasil. Para grupo de pessoas mais velhas, indica que entrem em seu ateliê.

O artista parece sempre atento a todos que estão ali. Quando um grupo passa sem o perceber, ele se apresenta e convida os visitantes a visitar seu ateliê, “não paga nada para entrar!”, diz. Para quem compra um quadro, cartão postal ou azulejo na sua presença, ele faz questão de entregá-lo autografado e, frequentemente, sugere que a pessoa tire uma foto com ele. Da foto, ele é o diretor: diz como e onde deve ser – ele, na maior parte das vezes, no meio das pessoas e com a língua para fora. Ao perguntar quanto à origem dos visitantes, o artista atualiza sua autoridade diurna sobre o lugar, apresentando-se como o anfitrião que recebe seus visitantes, fazendo a “casa” vazar para a “rua”.

A visitação à Escadaria normalmente é parte de um passeio maior realizado pela região da Lapa, do Centro ou de Santa Teresa. Selarón, no entanto, tem um discurso para

desqualificar as outras “atrações” arquitetônicas que compõem a paisagem dessas regiões. Diz ele que “aquedutos, bondes e casas antigas existem por toda a Europa” – de onde diz vir a maior parte dos visitantes – e que a única atração original é “sua Escadaria”.

Também, nessas visitas, a Escadaria guarda um sentido de trânsito, de transição. Ela, dentro desses trajetos, dessas rotas turísticas, assume uma posição entre outros pontos de visitação. Seria mais uma atração entre outras a serem visitadas pelos turistas em trânsito. O olhar demorado, o “estar” e o “fruir” são práticas reservadas àqueles que estão sozinhos ou em pequenos grupos. Mesmo para esses, os estímulos visuais oferecidos pela obra não são totalmente atendidos. Há seleção no olhar. O olhar não consegue esgotar todos os detalhes: “caramba!”, diz a visitante. “Não dá para ver tudo”, “tira fotos que depois a gente vê”, diz seu companheiro. A sensação de incompletude para quem a vê, para quem pretende apreendê-la em todos seus detalhes dialoga com o caráter de incompletude da obra: sua faceta sempre mutável.

Os visitantes diurnos, enquanto sobem e descem os degraus das escadas e pousam para fotos, são acompanhados por olhares que, de longe, os observam. São alguns dos moradores das casas das bordas da Escadaria que, ao longo dos finais de semana, se debruçam nas janelas de suas casas ou sentam nos degraus das escadas e acompanham a movimentação. Aos moradores, é garantido o direito de estar e fruir nesse espaço que, ao longo do dia, torna-se ponto turístico. Espaço que guarda a ambiguidade de ser público, enquanto via de passagem, e privado, enquanto obra de arte de um indivíduo. Essa ambiguidade se estende também à percepção e ao uso que seus moradores fazem do local. Se tomarmos a compreensão de Mayol (1996) sobre bairros, temos que eles são a extensão do espaço privado da casa, das relações pessoais, para o espaço público da rua, das relações formais. Ali, na Escadaria, em um primeiro momento, não se encontra o conhecido, senão o “estranho”. Mas, com o tempo, esse desconhecido, formalizado na figura do estrangeiro, do visitante, vem se tornando um “conhecido genérico”. Com isso, quero dizer que, pela repetição, a frequência constante de estranhos nesse espaço, esses se tornam ordinários, conhecidos, por mais que não se saiba qualquer coisa sobre eles. Costa (1990) atentava para essa “visitabilidade” do bairro – no caso, o bairro de Alfama, em Lisboa – como um importante aspecto “das atividades econômicas e dos quadros relacionais locais” (1990, p. 53). É o autor que formula a ideia de visita aos visitantes, dos olhos que observam os que observam; enfim, do contato, distante, entre visitante e moradores. Mas, como foi dito, mesmo como ponto turístico, a Escadaria é espaço de uma visitação, de passagem. Os visitantes costumam não se demorar. A perspectiva de um contato eventual entre moradores e visitantes é pequena – uma troca de sorrisos, de

olhares, o compartilhamento do mesmo espaço. “Eles vem aqui [os turistas], pedem para tirar fotos comigo, aí eu tiro”, diz Maria. Mesmo enquanto “conhecidas genéricas”, essas figuras parecem distrair os moradores. Mas o contato entre visitantes e moradores para aí. Por mais que, transitoriamente, compartilhem o mesmo espaço, não compartilham o mesmo sentido de espaço.

3.6 Dinâmicas noturnas: entre o morar e o frequentar

Milena, uma jovem estudante, moradora da zona oeste da cidade, numa noite de quinta-feira, sua primeira vez na Lapa, acompanhada por seus amigos, não consegue disfarçar sua decepção com o lugar. Questiona onde está a diversidade de gente, de música, de drogas de acordo com uma imagem que havia construído a partir de relatos de amigos, trabalhadores do centro da cidade e frequentadores assíduos da Lapa. Estes, em um tom de desculpas, lhe explicam que ela está na “noite errada”. São nas “sextas-feiras as clássicas noitadas da Lapa”.

O calendário noturno da Escadaria segue o ritmo das movimentações na Lapa e na cidade. As noites de sexta-feira são as mais frequentadas, de forma geral, por pessoas que vêm de outras partes da cidade. No outro extremo, há as noites de domingo, quando os moradores da região tomam as ruas como suporte de suas sociabilidades. As noites de sábados têm sua movimentação diminuída por não absorver a parcela de trabalhadores da região que para ali se encaminham após o expediente de sexta-feira. Nas noites de segunda à quinta-feira, não há ali nas escadas uma movimentação e práticas que sejam distintas. Há a movimentação ordinária de uma via de acesso, cumprindo sua funcionalidade. Esse calendário é embaralhado em momentos extraordinários, como o período de carnaval, de final de ano ou de eventos que estejam acontecendo na cidade. O fluxo de movimentação e o público que frequenta a Escadaria são, também, determinantes dos usos que se fazem desse espaço.

A partir das seis horas da tarde, já é permitido – por Selarón – sentar-se nos degraus e banheiras laterais da Escadaria. Nessa hora, nas sextas-feiras, começam a chegar alguns personagens que compõem a cena noturna do local. Alex, o barman da Escadaria, arma seu bar a essa hora. Uma porta de madeira lisa sobre dois cavaletes: e seu bar está armado. Sobre ela, coloca a coqueteleira, as frutas, as vodcas e as cachaças. A vendedora de cerveja, moradora da ladeira de Santa Teresa, chega um pouco mais tarde, sabendo que seu lugar bem em frente à escada já está reservado. Na calçada da frente, a senhora que vem de Bonsucesso

vender churrasquinho há quinze anos na Lapa instala a churrasqueira, acende o fogo, arma a mesa e põe a carne para assar. Ela guarda o lugar ao lado para a sua amiga e companheira de anos de Lapa que vende bebidas no isopor.

Seis horas da tarde é também o horário em que muitos trabalhadores da região começam a sair de seus trabalhos. Aos poucos, a Escadaria vai absorvendo alguns desses trabalhadores. O homem de terno e gravata sobe até a metade da Escadaria, enrola um cigarro de maconha, dá algumas baforadas, solta a gravata, tira o terno, apaga o cigarro e desce a Escadaria tomando a Rua Joaquim Silva em direção aos Arcos da Lapa. O vendedor ambulante sobe alguns degraus, acomoda seu isopor no chão, senta-se ao lado, come um salgado, bebe uma latinha de cerveja, deixa seu corpo descansar por alguns instantes e retoma o caminho do trabalho com o isopor no ombro.

A partir das dez horas da noite, o movimento aumenta. Por volta dessa hora, uma viatura da polícia militar é estacionada ao lado do Hotel Love's House. Quem, desavisado, chegar pela Rua Teotônio Regadas e avistar a Escadaria pode confundi-la com uma arquibancada de estádio de futebol em uma final de campeonato. As escadas e banheiras ficam tomadas de pessoas. Para ali, conflui um público bastante heterogêneo no que diz respeito à faixa etária, escolaridade, renda, cor e nacionalidade.

Nessas noites, há um grupo que quase sempre se faz presente: os artistas de rua – palhaços, poetas, músicos, malabaristas, acrobatas, dançarinos e artesãos. Alguns vendem seus produtos ao longo do dia no centro, outros vêm das ocupações do centro e da região portuária. Outros, ainda, vêm de longe – zona oeste, Baixada Fluminense. Esse é um grupo gregário. Dividem a bebida, o baseado, tocam música e dançam juntos.

O poeta, morador de albergues da região central da cidade, frequentemente está ali. Fala que, nas noites de sexta-feira, tem mais gente do que nas praias: “eu digo de diversidade, entende?”. Segundo ele, se nas praias os postos (posto 8, posto 9) serviriam de referência para um tipo específico de pessoas (*gays*, maconheiros), ali na Escadaria essa gente toda – *gays*, maconheiros – convive com outros tipos. Ali, “o engravatado vai sentar do lado do doidão [em alusão ao maconheiro] e vão dividir o baseado. E o careta irá entender o hippie”.

Há um tipo de homogeneização que é colocada acima da diversidade de estilos de vida, faixa etária, renda, escolaridade, nacionalidade e de outros indicativos econômicos e socioculturais, evidenciados através de uma conjunção de fatores que deságuam em atitudes: “Aqui é *underground*. As pessoas iguais são as pessoas diferentes. Isso é igual aqui. É todo mundo igual. Por ser todo mundo diferente, é todo mundo igual”, diz o jovem frequentador. “Aqui é todo mundo igual. São todos boêmios. Mas tem as diferenças entre os tipos de

boêmios”, diz outro frequentador assíduo. Esses dois depoimentos sintetizam uma impressão geral que os frequentadores pronunciam – a de que há algo em comum entre os frequentadores. Eles identificam o ser *underground* ou boêmio, o que na observação participante também se revela como um comportamento transgressor à ordem moral vigente: o uso de substâncias ilegais, principalmente a maconha.

Os frequentadores costumam chamar o local de fumódromo – lugar aonde se vai para fumar maconha –, por mais que outras substâncias legais e ilegais também sejam consumidas ali. O consumo da maconha não é a única prática que integra os frequentadores da Escadaria nas noites de sextas-feiras, mas está entre as práticas que projetam uma imagem do lugar para fora, estigmatizando o lugar em frente a um público mais abrangente. E esse estigma traz em seu bojo outras práticas associadas ao consumo e à venda de substâncias ilegais que marcam essa *submancha* onde está inserida a Escadaria.

A diversidade dos frequentadores parece ser unificada pelo consumo da maconha. Por mais que haja frequentadores que não estejam ali para isso, de modo geral, eles parecem ser absorvidos pela dinâmica integrativa proposta por seu uso⁶². Esta está associada a um ritual coletivo, onde se prima o compartilhamento; nesse caso, não só da maconha, mas também das bebidas, dos cigarros e de outras drogas, como a cocaína. Também, para pessoas que estão sozinhas, a interação com outros é facilitada por esse compartilhamento, pela desinibição que o álcool causa e pela proximidade física que o estreito espaço oferece: “aqui todo mundo se relaciona. Por exemplo, eu, hoje, vim para cá sozinho e já conheci essa rapaziada para trocar uma ideia, dividir uma birita, um baseado”, diz um frequentador que, enquanto conversávamos, compartilhava com um desconhecido um cigarro, um baseado e um copo de sua garrafa de vinho.

Sobre ficar parado sozinho em espaço público, o poeta dá um depoimento interessante: “Eu sou um vagabundo, vim de um presídio. Se eu sentar na rua vão me ver assim. Sentei aqui e vi que não. Aqui eu sou artista”. Ali, embalado pelos acordes de violões, pandeiros e bongôs de parceiros que fez noites adentro, gravou um CD ao vivo em uma noite de sexta-feira. Estar sentado no fio da calçada pode ser um comportamento suspeito para a polícia; entretanto, estar sentado ali, com os mesmos gestos, não levantaria suspeita.

O espaço da Escadaria, delimitado pelos paredões laterais e pela estrutura de degraus, circunscreve os frequentadores, colocando-os lado a lado, com poucos elementos da estrutura física que possa fechar grupos, criar unidades entre estes – como, por exemplo, oferecido

⁶² Ver Barbosa (1998).

pelas mesas de um bar. O sentar-se lado a lado é, para alguns, a expressão do convívio; neste caso, entre diferentes. Gelson fala de tolerância, dos diferentes que convivem naquele espaço. Aponta para sua condição marginal fora da Escadaria, mesmo na Lapa, que exalta um lugar de “possibilidades” e de “diversidade”. Em sua narrativa, está presente a ideia de que aquele espaço dissolve as barreiras construídas socialmente e dá o tom de diversidade ao lugar. Sobre a diversidade e o estranhamento em frente ao diferente, coloca-se a possibilidade da experiência compartilhada do mesmo tempo/espaço.

Contudo, a aproximação com esses frequentadores deixa claro que nem todos ali estão dispostos a se relacionarem com alguém de fora de seu grupo. Como no caso das jovens secundaristas, moradoras da Tijuca, que estão ali somente para “dar uns pegos no baseado”⁶³ e ir para o reggae da Joaquim Silva. Elas se fecham em grupo com seus corpos, em pé numa roda. Dizem sofrer assédio de rapazes “barra-pesada”. Elas sabem quem são os “meninos do movimento” e pegam com eles a maconha para enrolar seu baseado. Mas só querem isso deles, não querem estender a conversa e entrar em um clima de paquera. O grupo é fechado na intenção de se defender contra esse tipo de rapazes, afirmam elas.

Como foi sugerido, a Escadaria da Lapa, durante as noites de finais de semana, faz parte de uma *submancha* reconhecida pelos serviços de lazer de baixo custo prestados. Na Rua Joaquim Silva e suas transversais, encontram-se distribuidoras de bebida que vendem garrafas de destilados, vinhos, cervejas, cigarros, salgadinhos e balas, vendedores ambulantes, a feira noturna dos Arcos e banheiros químicos dispostos nas ruas. Essa rede de serviços dá sustentação à permanência na Escadaria por uma noite inteira. Grupos de jovens se dirigem para lá com garrafas de vinhos, cachaças, conhaques e outros destilados com copos descartáveis. Para aqueles que querem beber cerveja, há os vendedores ambulantes e os vendedores das barraquinhas da Joaquim Silva. “A gente vem pra cá, compra uma bebida ali na distribuidora e passa a noite aqui”, diz um jovem frequentador que trabalha no centro como office-boy e mora na zona oeste. A Escadaria vai se apresentando como um lugar que acolhe – como um bar ou casa de shows – sem cobrar o preço da entrada. Provê os frequentadores de bancos e mesas improvisadas, de diferentes músicas que pode se ouvir e mesmo participar cantando ou tocando um instrumento. Mas também há aquele frequentador transitório, que fica ali por algum tempo e se dirige a outros lugares. “O pessoal vem aqui, pega uma coisinha (maconha), faz as ‘paradas’⁶⁴ e depois vai para outros lugares”. “A gente pega uma cerveja lá

⁶³ Refere-se a dar umas tragadas em um cigarro de maconha.

⁶⁴ Refere-se, nesse depoimento em específico, ao consumo de maconha. Mas poderia referir-se a outras atividades ilícitas, como o consumo de outras substâncias proibidas em lei.

embaixo, entra numa boate, volta”. Esses dois depoimentos são exemplos de frequentadores que não tem na Escadaria o fim de suas noites e diversão. Para eles, esta serve de suporte para o consumo da maconha ou um espaço para “dar um tempo” enquanto o show não começa, ou a fila da casa noturna não diminui.

Encontros, paqueras, músicas, estar parado, dançando, conversando, fumando, bebendo, cheirando, são práticas comuns dos frequentadores desse espaço nas noites de sexta-feira. Mas insisto no aspecto do consumo de maconha por ser esse o uso que identifica esse lugar para o exterior, durante as noites, lançando uma imagem reconhecida não só por frequentadores da região, como por quem não a frequenta. Inclusive a polícia assim a identifica. Caruso (2009) registra a percepção de policiais sobre a Escadaria: “lugar preferido da Lapa para o consumo e venda de drogas”.⁶⁵

O Bloco de Carnaval Planta na Mente, fundado em 2010, que tem como principal bandeira a descriminalização e legalização da maconha, tem seu ponto de ensaio na Escadaria. Ao longo de janeiro de 2011, eles ensaiaram todas as quartas-feiras ali na Escadaria a partir das oito horas da noite. Na quarta feira, dita de cinzas, por eles de brasas, botaram seu bloco na rua e arrastaram mais de 500 pessoas, segundo a polícia, mesmo sem a autorização da Prefeitura. Em 2012, já com a autorização da Prefeitura, realizaram seus ensaios regularmente na Escadaria, e o ensaio geral levou mais de mil pessoas para as escadas. Em uma conversa com um dos integrantes fundadores do Bloco, ativista da causa da legalização da maconha, ao ser questionado sobre por que a Escadaria foi eleita o lugar de ensaio e concentração do Bloco, respondeu-me com um sorriso – buscando a cumplicidade de quem frequenta a região e reconhece aquele lugar como um espaço para, entre outros fins, o uso da maconha. A resposta veio no bojo desse sorriso. Frequentadores da Escadaria, ele e outros fundadores do Bloco reconhecem aquele lugar como um espaço potente não só para o “cultivo do hábito de fumar,” como para o cultivo de práticas artísticas. “Ali encontramos um acolhimento para nossa arte”.

A polícia se faz presente. No entanto, os frequentadores parecem não se constranger com sua presença. Quando perguntados, alguns dizem que se sentem constrangidos, mas não deixam de consumir a droga. Entre uma baforada e outra de maconha, as meninas da Tijuca desabafam: “A gente fica meio receosa de vir para cá. Você se sente meio estranho, né? Fazendo uma coisa que não é certa, e a polícia ali embaixo. A gente não fica muito à vontade com eles ali”. No entanto, o policiamento não vai além do que se refere a furtos e brigas. Um

⁶⁵ Depoimento de um agente da polícia cedido a Caruso In: CARUSO, 2009, p. 128.

interlocutor que trabalha na área à noite disse-me que um policial havia sido realocado, pois não soube trabalhar ali: ele subia as escadas para extorquir frequentadores. Essa prática policial é confirmada por alguns frequentadores e por pessoas que trabalham na região. Entre estes, muitos apontam uma imobilidade da polícia diante da multidão.

A partir dessa constatação – notória para quem está de alguma forma envolvido nas tramas da região –, utilizo a noção de *região moral* cunhada por Robert E. Park (1979) para englobar essa localidade, principalmente nessa temporalidade (noites de sexta-feira). Ali na Escadaria, ordinariamente nas noites de sexta-feira, encontram-se grupos de pessoas que se refugiam naquele lugar para desempenharem um comportamento “divergente”, em maior ou menor grau, da moral dominante (consumo de maconha, relações homoafetivas etc.) na certeza de que encontrarão ali um suporte moral entre seus pares. A palavra *refúgio*, aqui, assume o significado de “esconderijo; lugar para onde se foge para escapar de um perigo; aquilo que serve de amparo, proteção”⁶⁶. O perigo em questão é a repressão policial e o embate com a moral dominante daqueles que criminalizam o consumo dessa substância, assim como outros tipos de conduta. E a Escadaria, por estar ali impressa como marca dessa funcionalidade, apresenta-se como um esconderijo, que todos, de dentro e de fora, conhecem, mas que é potencializado enquanto esconderijo pela possibilidade das pessoas ali se diluírem na multidão, serem mais uma entre tantos. É um refúgio na multidão. Em sua estrutura física, a Escadaria oferece a quem está em cima uma visão de quem está embaixo. Essa visão proporciona um possível controle da movimentação daqueles que podem reprimir o desempenho de comportamentos transgressores, seja por olhares recriminatórios, seja por aplicação de sanções na forma de lei.

Aos sábados, no cair da noite, não encontramos aqueles vendedores que marcam ponto no pé da Escadaria nas noites de sexta-feira. De forma esparsa, atendendo a uma demanda específica de algum grande show ou evento extraordinário que esteja acontecendo na Lapa, nesse dia, chegam os vendedores ambulantes que vão se instalando por ali. Mas, normalmente, há poucos vendedores. Isso porque a procura é baixa nessas noites. Há um leve esvaziamento de suas ruas e estabelecimentos. Na Escadaria, não é diferente. Da noite anterior, pouca semelhança resta.

Estamos sentados bem no alto da Escadaria; é sábado à noite. Uma dupla de rapazes senta-se próximo a nós – identifico um que me havia sido apontado como uma “cria do local”. Algumas pessoas dispersas compõem a cena. Chama a atenção um casal gay sentado mais abaixo que se beija intensamente. A dupla próxima a nós resmunga muito, mas só conseguimos entender palavras como “nojo” e “pouca

⁶⁶ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

vergonha”. Sobem duas meninas e enrolam um baseado. A dupla fica excitada. Dirige-se a elas e mostra um baseado muito maior do que o seu. Elas não dão atenção, ao que eles voltam para se sentar próximos a nós. Continuam resmungando. Até que um decide “ir lá”. Desce as escadas na frente, enquanto o outro vai atrás, na sua retaguarda. Fala alguma coisa para o casal. Esse desce a Escadaria imediatamente sem olhar para trás. Deixamos que se afastassem para irmos atrás deles. Queremos saber o que os rapazes haviam falado: “Eles pediram para que nós parássemos de nos beijar”. Mas com que autoridade? “Eles disseram que o pessoal do movimento não gosta desse comportamento ali. Estávamos ontem aqui fazendo a mesma coisa e não deu em nada. Mas deixa, a gente está acostumado”. E partiram. Já passa das dez horas, e uma viatura da polícia está estacionada no sopé da Escadaria. (Caderno de Campo, 10/09/2011)

Para além da conformação do casal que está acostumado com esse tipo de constrangimento, havia ali uma autoridade reconhecida por eles – e para o que estamos analisando pouco importa se eram efetivamente do "movimento" ou se utilizaram de um pretenso pertencimento como recurso para coibir a conduta do casal – que se fazia mais significativa do que a autoridade da polícia. Essa autoridade foi forjada em uma regra local, criada arbitrariamente, pelo menos, no que se refere à temporalidade.

Da “região moral” que se forma nas noites de sexta-feira sobra a impressão do mapa afetivo de seus frequentadores, mas, quando há a tentativa de se realizar ali o que se realiza nessa região em outra temporalidade, percebe-se que ela já não é mais o mesmo espaço, visto que outros códigos são assumidos por quem dali faz uso. Isso nos traz uma dimensão importante das “regiões morais”: a dimensão temporal. Um determinado espaço não é “região moral”, mas está “região moral”.

A região da Lapa, historicamente, como vimos, vive o conflito entre duas identidades: a de bairro residencial e a de bairro boêmio. Esse conflito se destaca no plano das representações – a Lapa como o lugar da boemia – e tem consequências no plano das ações políticas e das intervenções de agentes sociais na região. Uma manchete do Jornal Capital Cultural⁶⁷, em novembro de 2002, dizia: “Centro vive o dilema de conciliar residências com espaços culturais”. A reportagem trazia a voz de empresários que haviam sido atraídos para a região pelos projetos do governo do Estado (Corredor Cultural, Distrito Cultural da Lapa) e, então, encontravam resistência por parte da Prefeitura: “pagamos pesadas multas se passamos alguns decibéis no volume do som, como exige a fiscalização”, dizia Regina, a fundadora e então proprietária do Bar Sementes. O barulho é resíduo de *manchas de animação noturnas*, e a reclamação por parte de moradores dessas regiões, consequência. No tratamento dessa questão, a Prefeitura da cidade tem agido de forma ambígua. Desde 2011, uma operação de fiscalização nomeada “Psiu na Lapa” tem multado estabelecimentos comerciais que

⁶⁷ Jornal Capital Cultural, Ano 3, n. 35.

ultrapassam os limites de decibéis toleráveis em lei⁶⁸, havendo claramente uma distinção entre aqueles que podem e os que não podem ultrapassar tal limite.

Em outra dimensão, há a movimentação dos frequentadores da Escadaria que também não podem ser multados: “o que a gente vai fazer, chamar a polícia? Eles não fazem nada em relação a essa bagunça”, diz Quintana, um morador. “A polícia não está a nosso serviço. Diz que não podem fazer nada”, diz Aparecida em relação ao barulho que lhe incomoda. Outros depoimentos demonstram a influência da localização do quarto na casa: “eu não me incomodo. Tenho o sono pesado e o meu quarto é nos fundos da casa. É só fechar a porta e não ouço nada”, diz Maria. “Meu quarto fica na frente da casa, minha mulher tem problemas respiratórios e eu tenho o sono leve. Não consigo dormir mais de sexta para sábado.” A falta de consenso em relação ao barulho – que parece por a questão em “termos de localização do quarto em relação à rua” – e a sensação de imobilidade em relação a providências possíveis fazem com que os moradores individualizem suas percepções e ajam também de forma individual. Quando voltava para o albergue em uma noite de 2008, fui encharcada por um balde d’água na cabeça jogado pela janela de um morador. Estava de passagem, e o balde se dirigia a um grupo de jovens que tocava e cantava empolgadamente na frente dessa casa. O que fazer diante de uma massa de pessoas, uma multidão? “Não posso sair pedindo um por um que se calem!”, consterna-se Quintana. Os moradores comunicam que não há uma via de comunicação possível com a multidão que se espraia e toma a rua. A polícia não chega a ser acionada por reconhecerem nela um poder ineficiente para gerir esse conflito. Em janeiro de 2011, quando o “Bloco Planta na Mente” ensaiava nas noites de quarta-feira na Escadaria, uma moradora, frequentadora do mundo virtual – redes sociais –, encontrou uma via de comunicação alternativa e pediu, via mensagem eletrônica, que eles se “sensibilizassem com as vidas de quem mora ali”. O grupo passou, então, a terminar seus ensaios às 22 horas, mas deixou claro que não poderiam se responsabilizar por aqueles que desejassem continuar a folia ali depois do silenciar dos instrumentos.

Aqui vale uma aproximação com as noções de horizontalidade e verticalidade propostas por Santos (1994) para analisarmos as vias de negociação possíveis entre diferentes agentes sociais que disputam o uso do mesmo espaço. Santos elabora essas noções para dar conta das novas construções do espaço e funcionamento dos territórios consequentes do intenso processo de globalização, mundialização e “diante da centralidade da ciência, da

⁶⁸ LEI N. 126, DE 10 DE MAIO DE 1977. Dispõe sobre a proteção contra a poluição sonora, estendendo, a todo o Estado do Rio de Janeiro, o disposto no Decreto-Lei nº 112, de 12 de agosto de 1969, do ex-Estado da Guanabara, com as modificações que menciona. LEI DO SILÊNCIO. Limite de 85 decibéis.

tecnologia e da informação” (1994, p. 16). No que se refere às horizontalidades, o autor especifica os “domínios da contigüidade, daqueles lugares vizinhos reunidos por uma contigüidade territorial” (1994, p. 16) – seriam os territórios localizáveis em mapas como manchas, o domínio do bairro, da vizinhança, das relações face a face. Já as verticalidades “seriam formadas por pontos distantes uns dos outros, ligados por todas as formas e processos sociais” (1994, p. 16) – que nos remete a espaços virtuais, à noção de rede. Alguns moradores sentiam-se incapazes de estabelecer uma negociação com a multidão que toma conta da rua. As possibilidades que acionaram para comprovar o fracasso dessa empreitada foram ou agir face a face, pedindo um por um a cada frequentador que silenciassem, ou buscar amparo na polícia, a autoridade reconhecida como a instância maior para a resolução do conflito (e aqui chamo a atenção para que, em momento nenhum, a Secretaria do Meio Ambiente e seu disque-denúncia foram referidos), ou jogar baldes d’água pela janela – ou seja, comprovarem o fracasso das tentativas de negociação no plano da horizontalidade. Uma moradora encontrou em um grupo a possibilidade de negociação, valendo-se não só do anonimato possível do meio virtual, como da negociação com um grupo organizado. A desorganização e o anonimato, a multidão surgida da condição espontânea dos encontros que ocorrem, não fornecem ao morador um ponto de referência com quem se possa negociar o horário do silêncio, o espaço a ser ocupado; enfim, os usos negociáveis desse espaço. Diante dessa perspectiva, o morador vê-se imobilizado a agir no face a face com os frequentadores. A via de negociação possível que se apresenta é a virtual, em que há a possibilidade da negociação, mesmo que restrita a um grupo, que, por ser organizado, pode assumir um compromisso com os moradores.

Além do barulho, outros dois resíduos da frequência noturna na Escadaria fazem parte do conflito que se estabelece entre moradores e frequentadores: a sujeira e o perigo. Quanto ao primeiro, a resolução do problema é deixada a cargo de Selarón, que se precipita na iniciativa de manter o espaço limpo, por aparecer como o principal interessado – para oferecer uma boa vivência aos seus convidados (turistas). Assim, antes mesmo do gari chegar para realizar a limpeza, nas manhãs de sábado, um auxiliar faz esse serviço recebendo para isso uma contribuição em dinheiro. Quintana acha que o artista não faz mais do que sua obrigação, pois “é a obra dele que atrai tanta gente para cá”. Pontualmente, reclamações são feitas em relação à sujeira, mas ela aparece mais como um “além disso, tem a sujeira”, dando-nos a impressão que esse conflito é bem gerenciado – ou assumido como responsabilidade de um (Selarón) que atua na resolução do problema.

A percepção da movimentação noturna, marcada pelo grande fluxo de pessoas “de fora” ou estranhas à vizinhança, no período da noite, quando os “olhos da rua” estão dormindo, divide os moradores das casas da Escadaria e da Rua Martins Pinto. Se para os primeiros essa movimentação é problemática pela “bagunça” causada – transtornos em relação ao barulho, a fumaça, a sujeira deixada –, para os segundos, o problema está no perigo, na ameaça oferecida pela presença de “estranhos”. Vale lembrar que a Rua Pinto Martins é sem saída, com praticamente toda a edificação do lado direito da rua voltada para a Rua Gonçalves Fontes (acima), deixando as fachadas dos prédios cegas para esse lado. Além disso, outra característica apontada pelos moradores é a falta de iluminação no final da Rua, onde existe um matagal. Essas características potencializam um uso privado da Rua por pessoas “de fora”: “se torna um motel a céu aberto, muitos bêbados vem cair aqui, aquela gente drogada, que a gente não sabe do que são capazes”, diz Alice. Ela e outros moradores da Pinto Martins haviam tentado se articular, no passado, para por um segurança no início da Rua: “mas não deu certo, porque ninguém quer se responsabilizar com o dinheiro”. Logo adiante, veremos que, atualmente, alguns moradores se articularam para controlar a movimentação não só dessa rua, como em toda a extensão da Escadaria nas noites de sexta-feira. E essa articulação partiu dos moradores das casas da Pinto Martins, por considerarem sua situação ameaçadora. Maria, que mora em um prédio no alto da Escadaria, ao contrário, percebe a movimentação como aliada: “eu tenho medo são das noites que aqui não tem ninguém, que fica um deserto. Apesar de que minhas filhas chegam tarde todas as noites e nunca aconteceu nada, graças a Deus. Até porque aqui todo mundo se conhece e os meninos, os malandrozinhos, também nos conhecem. Assim, não conhecem de nome, mas sabem que a gente é morador”. Maria se ampara no pertencimento ao lugar, na familiaridade que tem com aquelas figuras que aponta como potencialmente ameaçadoras, que pertencem ao lugar e a reconhecem como vizinhança, o que lhe garante uma espécie de blindagem, a ela e a suas filhas.

3.7 Formas de segurança e o que deve ser assegurado

Ao longo dos dias, como vimos, Selarón se faz presente na Escadaria e mantém o controle do lugar das sete horas da manhã às seis da tarde. Nesse turno, o artista imprimiu no uso do espaço sua qualidade de obra de arte e, em decorrência disso, ponto turístico. Para

assegurar essas qualidades e proporcionar aquilo que considera uma melhor experiência dos turistas ali, é comum vermos o artista expulsando pessoas sentadas nos degraus das escadas – seja pelo medo que determinados tipos possam causar ou pelo fato de, sentados, encobrirem sua arte.

Mas não é qualquer um que é expulso dali: moradores da região não o são e turistas efetivos ou em potencial – definidos pelo artista de acordo com a situação – também não. Esses, a qualquer momento e por quanto tempo quiserem, podem estar ali. Os expulsos são os “indesejados”, definidos pelo artista como maconheiros e moradores de rua. Mas a observação participante trouxe algumas outras pistas. Há certa distinção de renda nessa categoria, mas não é apenas isso que a define. A prática de atividades “indesejáveis” – como o consumo de drogas, comida e bebida, ou a utilização dos degraus como cama ou mesmo para descanso – e a possibilidade de uma permanência que transcenda o tempo de passagem, como é o tempo dos visitantes/turistas, definem mais esses tipos. Os “indesejados” assim o são, antes de tudo, por suas práticas. Mas também há, para além dessas possíveis ações, tipos sociais que são “indesejados” pela sugestão de ameaça que representam para os turistas. São moradores de rua (crianças e adultos) e aqueles que se situam entre o hábitat da rua e o mundo da arte e do trabalho informal – hippies, punks e trabalhadores informais. Esses indivíduos trazem em seus corpos marcas que os situam em universos marginais (roupas, cabelos, cor da pele). Selarón, nesse aspecto, compactua com as políticas de erradicação, dos espaços de visibilidade turística, daqueles que acionam o “perigo” pela estética. A vassoura que usa para tirar a sujeira das escadas é a mesma que usa para expulsar esses “indesejados”.

A Escadaria, enquanto espaço potencialmente acolhedor por sua estrutura física e seu aspecto agradável, é comumente procurada para a realização dessas atividades “indesejadas”. Selarón, para garantir que esses “indesejados” sejam mantidos afastados, conta com o apoio de um grupo de “crias do local” que ficam ao longo da Rua Joaquim Silva e no sopé da Escadaria. Passam os dias por ali, discretamente, indo e vindo. Por serem “crias do local”, como foi dito, conhecem quem é “de fora” e quem é “de dentro” podendo discernir quem pode ser expulso de quem não pode. A presença desses rapazes ao longo da rua garante o domínio do território e inibe a presença dos “indesejados” que andam por outras regiões da Lapa. Mas eles raramente intervêm diretamente nas situações de conflito. É o próprio artista que se incumbem de dar a ordem de saída ou fazer o convite para que se retirem.

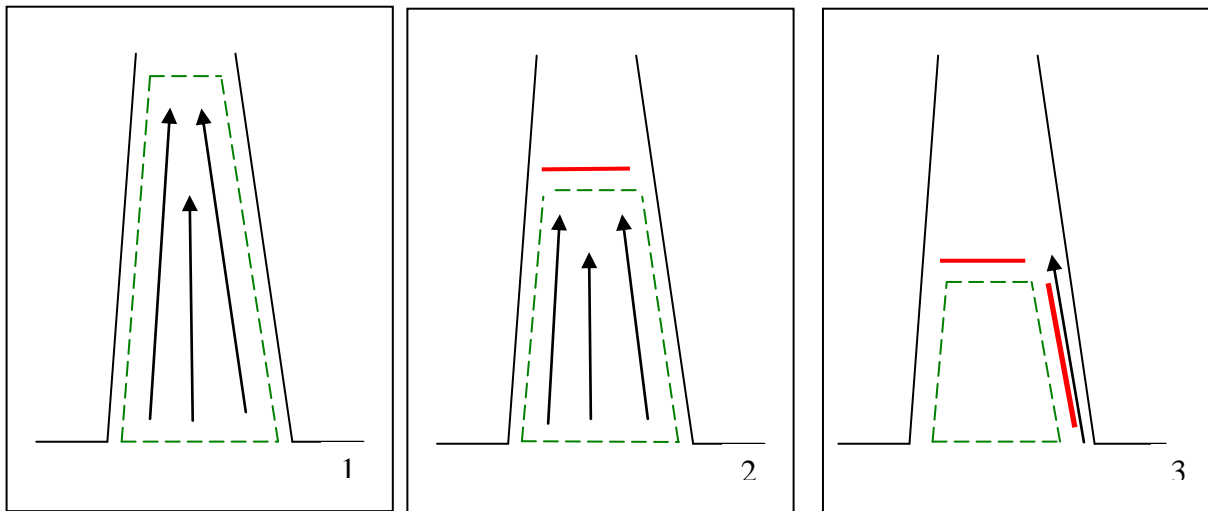
Durante a maior parte das noites de semana, não há uma forma explícita de segurança na Escadaria. Já nas noites de sexta e sábado, uma viatura da polícia é estacionada no sopé da Escadaria, por volta das dez horas da noite, e sai no início da manhã, por volta das sete. A

presença da polícia ali é resumida por moradores e frequentadores como uma presença simbólica da repressão que serve para inibir furtos e confusões: “os policiais não fazem nada por nós. Só servem para inibir furto e abafar confusão”, diz Pereira. “Aqui eles não sobem, assim não são para nós. É para o pessoal que vem de fora, né?”, diz Maria. O depoimento de um jovem secundarista que frequenta a Escadaria nas noites de sexta-feira, exclusivamente para fumar maconha, também comunica isso: “Eu tive um problema aqui uma vez e eles [polícia] agiram superbem [...] Eu perdi minha carteira e achei que o culpado tinha entrado no hotel [Love’s House]. Aí eu falei com eles e eles entraram no hotel, pediram permissão, e entraram, foram atrás do cara aí eu vi que não era a pessoa. E eles foram supergentis perguntando se eu queria ir para a delegacia a todo o momento, sempre educados e querendo resolver o problema mesmo da população. A gente dificilmente vê isso, mas foi uma parada maneira”. Trata-se de um jovem, branco, bem-vestido e com certa articulação do português formal. É a esse público que a polícia está ao dispor.

Como vimos acima, os frequentadores não se inibem em transgredir a ordem oficial fumando maconha na presença da polícia no sopé da Escadaria. A polícia não age com repressão e parece haver mesmo uma permissividade que vem da corporação na administração da segurança daquele lugar. Contudo, essa permissividade resume-se em uma temporalidade específica: as noites de sexta e sábados. Nas noites de domingo, quando o frequentador da Escadaria é morador da região e para ali se encaminha para fumar um baseado, a polícia age com repressão. Há distinção, então, de quem pode ou não ser repreendido, assim como Selarón faz a distinção de quem pode ou não ficar na Escadaria durante os dias.

Reconhecendo a prestação de serviços da polícia como estrita aos frequentadores, alguns moradores das casas da Escadaria e da Rua Pinto Martins se articularam para contratar um segurança para eles. Desde meados de 2011, pagam um segurança privado que vem fechando a Escadaria com cones de sinalização e cordão de isolamento – semana a semana reduzindo um pouco o espaço para frequentadores. No início, o segurança fechava toda a largura da Escadaria. Depois passou a deixar um espaço para a passagem dos moradores (Vide Ilustração 17). Esse, assim como os rapazes que fazem a segurança durante o dia, é “cria do local”, conhecendo quem tem e quem não tem livre trânsito. A princípio, qualquer um pode ultrapassar o cordão de isolamento. O que eles proíbem é a permanência nessa área. Esse segurança privado foi acionado para assegurar o espaço residencial dos moradores da região – reivindicação antiga entre esses.

Ilustração 13 – Cordão de contenção



Legenda: trânsito de frequentadores nas noites de sexta-feira na Escadaria; onde o vermelho sinaliza a linha de contenção, a seta sinaliza o espaço de passagem destinado aos transeuntes e o traçado verde sinaliza o espaço destinado aos frequentadores.

É interessante notar que a polícia se faz presente nesse espaço para assegurar a segurança de frequentadores que vêm de fora da região. Por outro lado, um segurança privado é pago pelos moradores para controlar essa mesma presença. No sopé das escadas fica a polícia, assegurando os bens e a integridade física dos “de fora”; no alto, o segurança privado, assegurando o espaço residencial dos “de dentro”.

Antes de acabar esta escrita, em uma ida até a Escadaria numa noite de sexta-feira, notei que o espaço destinado aos frequentadores estava diminuindo. Dois seguranças a postos: um no alto da Escadaria, outro na altura do cordão de isolamento, mais abaixo. A polícia se fazia presente de forma mais ostensiva. Cinco policiais estavam parados bem no meio da multidão. Ao que parece, estava havendo uma ação coordenada entre segurança pública e privada para inibir a permanência de frequentadores nesse espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a obra de Selarón, que, vista de longe, se apresenta como um todo homogêneo e de perto se esmiúça em fragmentos, que se produz na mutação, que é produto de múltiplas camadas de significado e matéria, esse texto assim se constitui. Uma etnografia se constrói sobre um espaço/tempo próprio que pode ser esgarçado, que traz camadas do passado, que cruza com futuros, mas que se assenta nas palavras grafadas no texto que a constitui. Essa etnografia não é diferente. Ela fala de um momento, um contexto específico da cidade do Rio de Janeiro, compreendido – para ser mais exata – na primeira administração de um prefeito (Eduardo Paes) comprometido com um projeto higienista e com forte discurso de ordenamento urbano. A cidade que se anuncia é a cidade dos mega eventos. Outros elementos poderiam ser acionados para caracterizar (grafar) esse momento de escrita, mas detenho-me – a fim de destacar – a marcação temporal que faz o período de uma administração pública, um mandato de prefeito. Isso porque, considero importante destacar o quanto, a revelia dos discursos atuais sobre a Lapa e suas transformações, essa territorialidade está e esteve imbricada e implicada em todos os projetos urbanísticos e políticos para a cidade. Espero ter conseguido mostrar, através desse texto o quanto o estado esteve presente na Lapa e na Escadaria ao longo das últimas três décadas (pelo menos), sendo de facilitador de investimentos a produtor de conflitos. Selarón, sua obra e permanência na Escadaria, não se dá a revelia desses poderes estatais, senão trabalha compondo interesses de intervenção social sobre esse espaço. Nesse sentido, destaco também a qualidade heurística que guarda a escadaria para pensarmos a região da Lapa e a cidade do Rio de Janeiro. Aquilo que se anuncia no início desse texto como uma apropriação privada de um espaço público vai sendo embaralhada ao longo da pesquisa e essas categorias vão sendo colocadas em cheque. O quanto rende analiticamente acionarmos essas noções de público e privado? Vemos uma escalada nas políticas de “parceria público-privado”, novos nomes para velhas práticas, e, vemos os limites de tomar como puras qualquer uma dessas dimensões.

Mas aqui, vale recolocar a questão que se apresenta presente aqui, na escadaria, no centro da cidade, nas favelas, nas matas e campos. O que seja? O discurso da terra devastada, abandonada, lugar de ninguém, onde o estado estaria ausente. E esses discursos têm efeitos práticos, sendo a promoção de determinadas figuras (indivíduos, associações, etc), como aqui nesse caso, Selarón e outros empresários da Lapa, alçados a porta-vozes legítimos das reivindicações do lugar e, nessa qualidade, a conferencia de outros variados poderes de ação

sobre esse. A memória compartilhada por moradores antigos da região de que aquele espaço era abandonado pelo poder público, feio, sujo e perigoso reforça sua autoridade como aquele que transformou essa condição, dignificando a vida dos moradores dali. Como vimos, a Escadaria encontra-se em uma região da Lapa também estigmatizada por esses atributos outrora atribuídos também à Escadaria. Ao fazer o trabalho de limpeza, com sua vassoura – que usa para retirar o lixo e expulsar pessoas –, Selarón varre também dali os estigmas que marcavam o lugar pretérito.

Selarón, apesar de construir uma identidade local, atrelada à imagem da Escadaria, mantém elementos que o distinguem e o colocam na condição de estrangeiro, construindo, assim, um duplo deslocamento: quando diz que a Escadaria é “do mundo”, anuncia que sua intervenção desloca-a espacialmente, imprimindo nela uma dinâmica própria que a diferencia de seu contexto espacial. Com isso, o artista também enuncia seu lugar nesse espaço, não estando condicionado aos códigos das relações que sustentam um sentido de pertencimento comum, mas criando com esse grupo códigos que sustentam sua intervenção no espaço.

Da mesma forma que Selarón, empresários que atuam na região, valem-se de elementos específicos que foram construídos ao longo de décadas para criar uma identidade à Lapa, lançando-os em formatos assépticos que os conectam com elementos trans regionais. Outras aproximações são possíveis. Ambas tiveram suas ocupações nas margens: a Lapa nas franjas do centro da cidade e a Escadaria nas franjas da Lapa. Ambas são vias de passagem. Ambas agregam usos que se sobrepõem: o residencial e o de lazer/comercial. Se a Lapa se sobressai no mapa turístico da cidade, a Escadaria se sobressai no mapa turístico da Lapa. Por fim, ambas passaram por um processo de intervenção no espaço pela iniciativa privada: a Escadaria por parte do artista e a Lapa por parte dos empresários que primeiro passaram a investir nela. Retomando, aqui, mais uma vez, a figura das “lideranças da Lapa” e do discurso que propagam de que a Lapa teria se desenvolvido e passado a figurar no mapa turístico da cidade à revelia das intervenções governamentais. Também, Selarón, em pequena escala, propaga esse discurso de ter transformado a paisagem local apesar dos moradores e dos poderes estatais. Por fim, então, são discursos que aproximam aqueles que comunicam a Lapa – as “lideranças” e o artista – como agentes que promovem profundas transformações na paisagem, ressignificando esses espaços, de forma independente e particularizada. Os discursos se coadunam: por um lado, empresários que intervêm no espaço da Lapa “abandonado pelo poder público”, por outro, o artista, que intervém em um espaço que era abandonado, feio, sujo e perigoso. A prática das intervenções se sustenta no discurso da

“ausência do estado”, onde ele não se faz presente entra, e permanece, uma intervenção privada.

Quando nos atentamos para a gestão da segurança que é feita na Escadaria, vemos que três agentes entram em ação. O estado se faz presente naquele espaço, através da polícia, para assegurar a segurança dos frequentadores noturnos, ou eventualmente dos diurnos, enquanto os moradores gerem a sua segurança através de um segurança privado. Já Selarón, durante os dias, faz a gestão da segurança no espaço tendo como aliados os “meninos do movimento”, uma força que está à margem na contraposição da força policial e que é eficiente no plano simbólico. O estado, nesse caso, se faz presente para assegurar aos frequentadores e garantir os sentidos que ali são impressos por esses. Quando um policial é afastado do posto por não saber como lidar com o público, ou seja, extorquir os frequentadores, há um reconhecimento dos usos que são feitos daquele espaço e a aceitação desses usos.

Tempo e espaço não são duas categorias isoláveis no plano das construções sociais dos espaços. O tempo age sobre o espaço e age também sobre este texto. Ao final, resta uma colocação a respeito da condição a qual está submetido o trabalho etnográfico. O trabalho de campo é circunscrito temporalmente. No decorrer do campo e da escrita, os espaços mudam, as pessoas também – estão em movimento. A Escadaria – enquanto obra mutável – é a forma mais acabada dessas constantes transformações. Sua descrição será sempre desatualizada; já o é, mas não somente no plano do espaço físico, da paisagem. Aqueles que se apropriam e disputam o lugar também se reconfiguram com o tempo. A região da Lapa, por sua vez, passou por transformações em suas paisagens e na forma como seus espaços eram usados desde o momento do início de meu campo até dá-lo por encerrado, em fevereiro de 2012. Essas transformações não enfraquecem as descrições feitas aqui, mas a colocam em uma condição de fonte primária, a ser retomada na perspectiva de terem sido escritas em um passado e a partir de percursos feitos pela pesquisadora em campo. Não se trata, então, de apresentar um relato definitivo sobre esse espaço, mas localizá-lo temporalmente e assumindo de antemão a perspectiva subjetividade da autora que recorta espaços e temporalidades em seus percursos em campo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

AGIER, Michel. *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ARANTES, Antonio. *Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público*. São Paulo: UNICAMP, 1999.

ARAÚJO, Vanessa. *Lapa Carioca: uma (re) apropriação do lugar*. 2009, 200 f. Dissertação. (Mestrado em Planejamento Urbano) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ, Rio de Janeiro.

BARBOSA, Antônio Carlos Rafael. *Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFF, 1998.

BARRETO, Lima. “Carta de um Pai de Família ao Doutor Chefe de Polícia” (1915). In: LUSTOSA, Isabel (org). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BIRMAN, Patrícia. “Favela é Comunidade?” In: SILVA, Luiz Antonio Machado (org) *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8º ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

_____. *A miséria do mundo*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; 2008.

BRAGA, Andrea da Costa. *Morfologia, transformação e co-presença em centros urbanos em centro urbanos: o caso do centro do Rio de Janeiro*. 2003, 250 f. Dissertação. (Mestrado em Planejamento Urbano) - Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, UFRGS, Porto Alegre.

CALDEIRA, Teresa do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARUSO, Haydée. *Entre ruas, Becos e Esquinas: por uma antropologia dos processos de construção da ordem na Lapa Carioca*. 2009. Tese. (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFF, Niterói.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CORDEIRO G, COSTA A. “Bairros: contextos e intersecção”. In: VELHO G. *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e Portugal*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CORDEIRO, Graça. “A antropologia Urbana: entre a tradição e a prática”. In: CORDEIRO, Graça, BAPTISTA, Luis Vicente, COSTA, António Firmino (orgs.). *Etnografias Urbanas*. Oeiras: Celta, 2003.

COSTA, Antonio Firmino. *Sociedade de Bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta, 1990.

COSTA, Rosalina Maria. *Em busca do espaço perdido: a reconstrução das identidades espaciais do bairro da lapa na cidade do Rio de Janeiro*. 1993, 150 f. Dissertação. (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFRJ, Rio de Janeiro.

DAMATA, Gasparino. *Antologia da Lapa*. Rio de Janeiro: Desiterata, 2007.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. “O ofício do Etnólogo ou como ter *anthropological blues*”. In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura Sociológica: objetividade, paixão improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

DEL RIO, Vicente. *Desenho urbano e revitalização na área portuária do Rio de Janeiro*. 1991, 200 f. Tese. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FREITAS, Cristiane Motta. *A reconquista do centro: uma reflexão sobre a gentrificação de áreas urbanas*. 2006, 300 f. Dissertação. (Mestrado em Planejamento Urbano) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ, Rio de Janeiro.

FOOTE-WHYTE, William. *Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de Programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Digitalizado em 2004.

GUIMARÃES, Alexandre. “Visualidade e o caráter mutante da Escadaria Selaron”. In: *arte UERJ*. III Semana de pesquisa em Artes: Arte e Cultura Urbana, 2009.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2007.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JARA CASCO, Ana Carmem Amorim. *O Arco das Lapas: um estudo de antropologia urbana*. 2007, 260 f. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, MN/UFRJ, Rio de Janeiro.

JORNAL CAPITAL CULTURAL, Rio de Janeiro, n. 35, Ano 3.

JORNAL CAPITAL CULTURAL, Rio de Janeiro, n. 42, Ano 4.

JORNAL O GLOBO. *O lado B da Lapa*. Primeiro caderno, p. 11, 04 jul. 2012.

RIO DE JANEIRO. Lei nº 126, de 10 de maio de 1977. Dispõe sobre a proteção contra a poluição sonora, estendendo, a todo o Estado do Rio de Janeiro, o disposto no Decreto-Lei nº 112, de 12 de agosto de 1969, do ex-Estado da Guanabara, com as modificações que menciona.

LEITE, Márcia Pereira. *Para além da metáfora da guerra: percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*. 2001, 220 f. Tese. (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, Rio de Janeiro.

LEITE, Rogerio. *Contra-usos da cidade: lugares e espaços públicos na experiência urbana contemporânea*. 2ª ed. São Paulo: Ed.UNICAMP, 2007.

LUSTOSA, Isabel (org). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

MACHADO, Luiz Antonio da Silva. “O significado do botequim”. Kovarick, Lúcio (org.). *Cidades: usos e abusos*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – vol.17, nº49, 11-29, 2002.

MAYOL, Pierre. “Morar” In: CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Vol. 2, Petrópolis: Vozes, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2003.

MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lílian De Lucca (Orgs). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MAGNANI, José Guilherme C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, n 49, 2002.

MARQUES, Eduardo C. L. As redes importam para o acesso a bens e serviços obtidos fora de mercados? In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 24, n 71, outubro/2009.

PARK, Robert. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho, ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SANTOS, Milton. "O retorno do território". In: SANTOS, M., SOUZA, MA de e SILVEIRA, ML. *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SEEGER, Anthony. *Os Índios e Nós: estudos sobre sociedades tribais*. São Paulo: Ed. Campus, 1980.

SILVA, Aguinaldo. "Sobrevoando a Lapa" (1982). In: LUSTOSA, Isabel (org). *Lapa do desterro e do desvario: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

SILVA, Hélio R.S. "A situação etnográfica: andar e ver". In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul./dez. 2009.

SILVA, Hélio R.S. *Travesti: entre o espelho e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Hélio R. S. e MILITO, Claudia. *Vozes do Meio-Fio*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

SILVEIRA, Carmen Beatriz. O entrelaçamento urbano-cultural: centralidade e memória na cidade do Rio de Janeiro. 2004, 300 f. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ, Rio de Janeiro.

SIMMEL, Georg. "As grandes cidades e a vida do espírito" (1903). In: *Mana*. vol. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

_____. "O Estrangeiro". In: Moraes, Evaristo (org.) *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

VELHO, Gilberto. *A utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

_____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

_____. "O desafio da proximidade". In: VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2003.

_____. "Observando o familiar". In: NUNES, Edson de Oliveira (org). *A aventura Sociológica: objetividade, paixão improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

_____. *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WEBER, Florence. *Trabalho fora do trabalho: uma etnografia das percepções*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

Sites consultados

A GRANDE LOUCURA, dirigido por José Roberto Mesquita e Renata Brito, realizado em 2003 (filme). Disponível em: <<http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=89>>. Acesso em: 22 de jun. 2012.

BLOG DO JORNAL CAPITAL CULTURAL. Disponível em: <http://jornalcapitalcultural.blogspot.com.br/2012_01_01_archive.html>. Acesso em: 03 jul. 2012.

BRASIL. Decreto-lei federal n° 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 19 de out. de 2011.

GUIA TURÍSTICO. Rio for partiers. Disponível em: <<http://www.rioforpartiers.com/travelguide/pt-br/guia-do-rio/gay/gay-night/>>. Acesso em: 04 dez. 2011.

O VERMELHO DE SELARÓN, dirigido por Rafael Bacelar Nogueira, realizado em 2011 (documentário). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NXICRrkPAQk>>. Acesso em: 22 de jun. 2012.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Projeto Lapa Legal. Disponível em: <http://noticiascultura.rio.rj.gov.br/principal.cfm?sqncl_categoria=23&nivel_categoria=1>. Acesso em: 12 dez. de 2010.

RIO DE JANEIRO. Decreto legislativo n° 462, de 19 de abril de 2005. Concede Título de Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro a Jorge Selaron, artista plástico. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/f25edae7e64db53b032564fe005262ef/0bc706a9bb32518d032576ac006c780a?OpenDocument&ExpandSection=-1>>. Acesso em: 04 de out. 2012.

RIO DE JANEIRO. Decreto municipal n° 25.273, de 19 de abril de 2005. Determina o tombamento provisório da Escadaria e dos trabalhos de azulejaria que menciona e das outras providências. Disponível em: <<http://www.leismunicipais.com.br/cgi-local/showinglaw.pl>>. Acesso em: 19 out. de 2011.

SELARÓN: the movie, dirigido por Stephano Loyo, realizado em 2011 (filme). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XgvNVoj34s8>>. Acesso em: 22 de jun. 2012.