

LIMITES E MANIPULAÇÕES CÊNICAS///  
O DISPOSITIVO CENA NA RUA DO RIO DE JANEIRO CONTEMPORÂNEO

SORIANO, A. O. Limites e manipulações cênicas /// O dispositivo cena na rua do Rio de Janeiro contemporâneo. - RJ / Amanda Soriano. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2021.

Orientadora: Ethel Pinheiro Santana

Trabalho final de graduação/TFG - FAU/UFRJ - Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, 2021.

Referências bibliográficas: p. 99.

1. Dispositivo; 2. Cena; 3. Espaço cênico; 4. Rua; 5. Experiência; 6. Acontecimento; 7. Instauração.

## LIMITES E MANIPULAÇÕES CÊNICAS /// O DISPOSITIVO CENA NA RUA DO RIO DE JANEIRO CONTEMPORÂNEO

Amanda Soriano

Orientadora: Ethel Pinheiro Santana

Trabalho final de graduação apresentado à banca pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada por:

---

Prof. Ethel Pinheiro Santana, orientadora

---

Prof. Niuxa Dias Drago, convidada interna

---

Claudiney Barino, convidado externo

Rio de Janeiro  
2021



Figura 01: Largo do Machado, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

# LIMITES E MANIPULAÇÕES CÊNICAS /// O DISPOSITIVO CENA NA RUA DO RIO DE JANEIRO CONTEMPORÂNEO

Amanda Soriano

Orientadora: Ethel Pinheiro Santana

## RESUMO

O presente trabalho trata da cena na rua como dispositivo no Rio de Janeiro contemporâneo e tem como objetivo geral evidenciar — a partir do conceito de Foucault de dispositivo — o que é força para a cena na rua no Rio de Janeiro contemporâneo. A cena sobre a qual se pretende estudar está contida no cotidiano, portanto, tudo o que se vê na rua é cena, ao passo que a rua é um espaço cênico. Neste espaço cênico, o recorte escolhido para analisar as forças em jogo é a Praça XV, onde também destas forças emerge uma forma, a instauração: conceito de Nelson Goodman para designar uma instalação que instiga a performance. Considerando o atual um momento pandêmico, utilizou-se do conceito de vazio-pleno, de Lygia Clark, para delimitar e manipular essa cena em um momento de ressignificação da vida nas cidades.

Palavras-chave: Dispositivo; Cena; Espaço cênico; Rua; Experiência; Acontecimento; Instauração.

## ABSTRACT

This monography describes the contemporary street scenes as an apparatus in the city of Rio de Janeiro and its main goal is to emphasize — through the lenses of Foucault's concept of apparatus (dispositif) — the idea of “strength” to the street scenes of Rio de Janeiro. The hereby concept of scene is referred to the ORDINARY, so it was possible to study different cases of street scenes in Rio the Janeiro, then to establish (Art in Action) an urban sculpture that could attract end outline the forces of the scene. Taking into consideration the 2020 global Pandemic, this sculpture carries out the concept of vazio-pleno, from Lygia Clark, to delimitate and manipulate this scenes in a time of ressignification of life in the cities.

Key-words: Apparatus; Scene; Scenic plot; Street; Experience; Happening; Art in action.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(FAU/UFRJ)

Rio de Janeiro  
2021



**Figura 02: Parque de Madureira, Rio de Janeiro**  
Fonte: autora, 2017

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Ethel Pinheiro, a quem possuo grande admiração e quem me mostra ser possível ser arquiteta e ser transdisciplinar; À banca avaliadora, Niuxa Drago e Claudiney Barino, e ao meu co-orientador de TFG 1, Francisco Leocádio, três pessoas que se fizeram fundamentais para a consistência deste trabalho; Aos meus pais que me trouxeram até aqui, me provendo uma educação de qualidade, tão indisponível no país em que vivemos; Aos meus irmãos, que sempre estiveram muitos anos na frente, me mostrando o caminho; Ao meu grande companheiro e namorado, Fabrício, que me acompanha lado a lado nesta cilada que é a vida; Aos meus amigos que muito me deram suporte para chegar até o final dessa graduação, sem eles eu não seria nada; À Camila, Fernanda, Gabriela, Mylenna, e Nina, que estiveram ativamente presentes na construção deste TFG.



Figura 02: Copacabana, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2017

## SUMÁRIO

	Prefácio	A fotografia como primeiro método	
1.	Introdução		17
2.	A cena teatral do cotidiano		25
	2.1	A partir da fotografia	27
	2.2	Na rua	31
	2.3	Na praça XV	35
	2.4	Na atualidade: a pandemia do novo Coronavírus	47
3.	A cena como dispositivo		51
	3.1	As linhas como direção	53
	3.2	Metodologia	67
4.	Análises e referências		69
	4.1	Os nós dão passagem às formas	77
	4.2	Como fazer ver e fazer falar a cena na rua	95
	Conclusões		97
	Referências bibliográficas		99



**Figura 04: Largo do Marchado, Rio de Janeiro**  
Fonte: autora, 2019

## ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA 01** - Fotografia do Largo do Marchado, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG.4.
- FIGURA 02** - Fotografia do Parque de Madureira, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2017. PÁG. 6.
- FIGURA 03** - Fotografia de Copacabana, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2017.
- FIGURAS 04** -Fotografia do Largo do Marchado, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG.10.
- FIGURA 05** - Fotografia do Largo do Marchado, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG.12.
- FIGURA 06** -Fotografia do Largo do Marchado, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG.15.
- FIGURA 07** - Diagrama conceitual de forças de composição do dispositivo. Fonte: autora, 2021. PÁG. 16.
- FIGURA 08** - Fotografia da Cinelândia, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 18.
- FIGURA 09** - Diagrama sem título. Fonte: Vasconcelos, 2012. PÁG. 20.
- FIGURA 10** - Fotografia do Parque de Madureira, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2018. PÁG. 22.
- FIGURA 11** - Fotografia da Esplanada da Candelária, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG. 24.
- FIGURA 12** - Fotografia da Rua Voluntários da Pátria, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2017. PÁG. 26.
- FIGURA 13** - Fotografia de Copacabana, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2017.
- FIGURA 14** - Fotografia da Esplanada da Candelária, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG.30.
- FIGURA 15** - Fotografia da Mureta da Urca, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2017. PÁG. 32.
- FIGURA 16** - 3D da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: Google, 2021. PÁG. 34.
- FIGURA 17** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020. PÁG. 36.
- FIGURA 18** - Fotografia do Elevado da Perimetral, Rio de Janeiro  
Fonte: Arquivo Nacional, s.d. PÁG. 38.
- FIGURA 19** - Fotografia do Elevado da Perimetral sobre Mercado Municipal da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo Nacional, s.d. PÁG. 39.
- FIGURAS 20 A 27** - Fotografias de cenas enquadradas na seção sombreada e mais próxima da rua na Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 40.
- FIGURAS 28 A 35** - Fotografias de cenas enquadradas na seção não sombreada, chamada de esplanada, na Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 41.
- FIGURA 36** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 43.
- FIGURA 37** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 45.
- FIGURA 38** - Coronário, Giselle Beiguelman. Fonte: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em 11/01/21. PÁG. 46.
- FIGURA 39** - Fotografia da Praça São Salvador, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 48.
- FIGURA 40** - Vermelho Verdadeiro, Tunga. Fonte: Marco Aurélio Prates, 2018. PÁG. 50.
- FIGURA 41** - Diagrama do cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 52.
- FIGURA 42** - Diagrama de forças e formas. Fonte: aortal, 2020. PÁG. 54.
- FIGURA 43** - Estação de Botafogo, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 56.
- FIGURA 44** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 56.
- FIGURA 45** -Fotografia da Estação da Carioca, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 57.
- FIGURA 46** -Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 57.
- FIGURA 47** -Fotografia da Cinelândia, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 58.
- FIGURA 48** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 58.
- FIGURA 49** - Fotografia da Cinelândia, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 59.
- FIGURA 50** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 59.
- FIGURA 51**- Fotografia da Praça São Salvador, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 60.
- FIGURA 52** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 60.
- FIGURA 53** -Fotografia da Praça São Salvador, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 61.
- FIGURA 54** -Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 61.
- FIGURA 55** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 62.
- FIGURA 56** -Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 62.
- FIGURA 57** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 63.
- FIGURA 58** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2020. PÁG. 63.
- FIGURA 59** - Diagrama de fluxos atuais na Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora sobre base do Google, 2020. PÁG. 64.
- FIGURA 60** -Diagrama de fluxos após instauração proposta na Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: Google, 2020. PÁG. 65.
- FIGURA 61** - Fotografia da Praça Santos Dummont, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG. 66.
- FIGURA 62** - Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG. 68.
- FIGURA 63** -“Clean” em Galeria Transparente, Rio de Janeiro. Fonte: Eduardo Machado. PÁG. 70.
- FIGURA 64** -Meu coração bate como o seu. Fonte: Guto Requena, 2018. PÁG. 72.
- FIGURA 65** - Parede Gentil N 05 Cidade Dormitório. Fonte: Guga Ferraz, 2007. PÁG. 73.
- FIGURA 66** - Seeing spheres, São Francisco. Fonte: Olafur Eliasson. Foto: Matthew Millman, 2019. PÁG. 74.
- FIGURA 67** - Interactive Rhizomatic Grid. Fonte: Guto Requena, 2018. PÁG. 75.
- FIGURA 68** - Rua Duvivier, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2019. PÁG. 76.
- FIGURA 69** - Situação de instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 78.
- FIGURA 70** - Colagem de Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 80.
- FIGURA 71** - Diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado. Fonte: autora, 2021. PÁG. 80.
- FIGURA 72** - Colagem de Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 81.
- FIGURA 73** - Croqui esquemático de executivo da Instauração Suba-me/ Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG.82.
- FIGURA 74** - Croqui esquemático de executivo da Instauração Suba-me/ Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG.83.
- FIGURA 75** - Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 85.
- FIGURA 76** -Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 87.
- FIGURA 77** -Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 89.
- FIGURA 78** - Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 91.
- FIGURA 79** -Tela conectiva à Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 93.
- FIGURA 80** - Tela conectiva à Instauração Suba-me/Upload-me. Fonte: autora, 2021. PÁG. 93.
- FIGURA 81**- Fotografia da Praça XV, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 94.
- FIGURA 82** - Fotografia da Estação da Carioca, Rio de Janeiro. Fonte: autora, 2020. PÁG. 96.



Figura 05: Largo do Marchado, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

*Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente*  
(DANTO, 2006, p. 17)



Figura 06: Largo do Marchado, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

## A FOTOGRAFIA COMO PRIMEIRO MÉTODO // Prefácio

Para dar pistas que guiarão a leitura deste trabalho, se faz necessário introduzir a fotografia, ferramenta mais importante de análise que deu suporte não só para este escopo, mas fez parte da formação da vida da autora desde longa data. Assim, também faz parte de uma narrativa de vida e de um enquadramento subjetivo das cenas na rua. Tais enquadramentos acabaram por conduzir aos questionamentos quanto ao conteúdo do que se enquadrava: cenas diversas, performadas por seres vivos, sobretudo humanos — estes sim subjetivos, carregados de afetos, histórias e em constante atualização. Estes enquadramentos, por sua vez, se dão em um espaço comum aos seres humanos, a rua, e esta é extensão de cada sujeito de diferentes maneiras, trabalhando como uma máquina de enunciação<sup>1</sup>.

O que se captura no enquadramento é, portanto, o que interpela quem manipula o aparelho fotográfico, sendo, desta maneira, uma visão de mundo e um recorte do real. Acredita-se, entretanto, que este recorte sirva para chamar para a experiência real — uma vez que se espera, com este trabalho, instigar as cenas presenciadas pela vida urbana —, assim como tornar visível e enunciável estas cenas, evidenciadas pelas fotografias, o que não se faz possível através do texto.

*Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. [...] Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador em face das imagens técnicas caracteriza a situação atual, em que tais imagens se preparam para eliminar textos. (FLUSSER, 1985, P.21)*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ver GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Ed. 34, 1992. 208 p. (Coleção TRANS).

<sup>2</sup> Ver FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Editora Hucitec, São. Paulo, 1985. 92p.



*O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.*<sup>3</sup>

O dispositivo é, portanto, um conjunto que comporta linhas, forças múltiplas que podem tanto organizar, quanto desorganizar uma experiência com o mundo. Neste trabalho, o dispositivo que se apresenta é a cena na rua. Este conceito será utilizado como um norte durante toda a pesquisa para se tentar compreender como a cena acontece em diferentes espaços na rua do Rio de Janeiro. A cena será analisada a partir do entendimento de dispositivo, isto é, de uma rede que engloba linhas. Estas linhas representam forças ao dispositivo — são, portanto, linhas de força, e as linhas que atuam numa roda de samba, por exemplo, são diferentes das que atuam numa feira livre, que são diferentes das que atuam num bloco de carnaval, que são diferentes das que atuam num simples encontro cotidiano entre pessoas amadas debaixo de uma árvore. Se diferem de uma situação a outra pois enunciam e visibilizam diferentes formas e configurações de encontro e se fossem exatamente as mesmas levariam às mesmas cenas. É possível que todos esses exemplos sejam tangenciados por linhas em comum: pelo sombreamento, pela segurança, etc; **mas será possível, em um primeiro momento, desvendar o que é intrínseco a cada um deles — o que os torna cena — para, em um segundo momento, instaurar uma forma<sup>4</sup> neste dispositivo: a cena na rua?**

Para uma cena acontecer é preciso que haja espectador e performer. Neste trabalho essas figuras se misturam, pois ao comporem a cena na rua, ou seja, a cena do cotidiano, quem performa na rua também especta, assim como

O presente trabalho se desenha a partir da trajetória percorrida durante a graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ), em que surgem inquietações sobre a cena na rua do Rio de Janeiro. Estas inquietações aparecem na medida em que a autora se depara pela primeira vez com esta cidade como morada, assim, traz um olhar estrangeiro sobre ela, além de percorrê-la acompanhada de questões levantadas pela comunidade da FAU, questões estas de cunho artístico, arquitetônico e urbanístico.

A partir destas questões cria-se uma perspectiva de cidade, em que o acontecimento é cena. Essa cena é registrada através da fotografia e do filme, ferramentas a serem utilizadas como parte da metodologia do trabalho, uma vez que acompanham a vida da autora na observação participante sobre a cidade. A cena que se pretende estudar é flexionada a partir do conceito de dispositivo, de Foucault, e para começar a levantar hipóteses sobre a questão, é preciso destacar do que se trata esse conceito norteador do trabalho, assim como o que se pretende dizer quando se refere à cena. Segundo Foucault, na entrevista concedida a Roberto Machado, dispositivo é

*[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo.*

<sup>3</sup> Ver FOUCAULT, Michel. Sobre a História da Sexualidade. In: Roberto Machado (org.). Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal (1982).

<sup>4</sup> A palavra FORMA aparecerá muitas vezes no corpo do texto e tem como significado a configuração física dos objetos arquitetônicos e não arquitetônicos. Um exemplo disto é a forma árvore, que surge da força sombreamento.

<sup>5</sup> Ver NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e pós-fácio: J. Guinsburg - São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

**Figura 07: diagrama conceitual de forças de composição do dispositivo**  
Fonte: autora, 2021



Figura 08: Cinelândia, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

quem especta também performa — não se estabelece, neste espaço cênico, uma hierarquia imposta que limite estes papéis. Nietzsche, em “O Nascimento da Tragédia”<sup>5</sup>, adianta pistas sobre a origem da tragédia grega, em que o espectador e o performer se misturam em suas intensidades.

*Pois havia sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. [...] E será que o mais elevado e puro tipo de espectador é o que, qual as Oceânides, considera Prometeu corporalmente presente e real? E seria o signo do espectador ideal correr para o palco e livrar o deus de seus tormentos? Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. (NIETZSCHE, 2007, p. 50)*

A cena sobre a qual se pretende estudar, com isto, está contida no cotidiano, portanto, tudo o que se vê na rua é cena, ao passo que a rua é um espaço cênico. Na figura 08, o que se expõe como cena do cotidiano é uma roda de samba, tão comum à vida carioca. A produção de música autônoma abre espaço para múltiplas cenas com o encontro de vários corpos. No entanto, nem toda cena do cotidiano surge a partir de uma organização. Nas figuras 04, 05 e 06 é possível notar que um simples caminhar de um idoso foi transformado em cena a partir da observação e enquadramento da fotógrafa. Outras cenas do

cotidiano aparecerão em fotografias ao longo do trabalho e o que se propõe com este material é fazer perceber ao leitor, como faz o cinema ao espectador, o que se experiencia na rua.

Marvin Carlson, aborda no texto “A cidade como teatro”<sup>6</sup> as influências do espaço arquitetônico na construção de uma performance teatral, em que a semiótica da rua define diferentes experiências daquelas promovidas pelos espaços apropriados para a encenação. Neste trabalho, o que se defende é a abertura de possibilidades para a performance civil, de forma que a arquitetura possa **instigar o acontecimento** — isto será explicitado no capítulo dois.

*Hugo sugeriu que os arredores físicos de eventos históricos poderiam ser considerados como “personagens silenciosos” nestes eventos. A declaração de Gatti, com implicações semióticas mais claras, sugere que não apenas os grandes eventos da história, mas as histórias menos espetaculares de pessoas, como seu meio esquecido mártir político, devem ser ditas em parte pela “linguagem” daquilo que o cercou fisicamente. (CARLSON, 1989,P.21)*

Como recorte da pesquisa e a fim de traçar similaridades entre as cenas que se testemunha na rua, o objeto estudado se torna a cidade do Rio de Janeiro, onde se busca cenas acessíveis ao meio de transporte público e nas zonas mais densificadas da cidade, assim, múltiplas cenas são testemunhadas em diferentes horários do dia e em diferentes dias da semana. O foco é, portanto, o bairro do Centro, contando também com algumas análises cênicas em bairros da Zona Sul, como Laranjeiras e Botafogo.

O estudo de caso, onde se pretendeu ir a fundo nas análises das linhas de força do dispositivo e por fim

<sup>6</sup> Ver CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. Tradução: Jacqueline Rodrigues e Evelyn F. W. Lima.



**Figura 09: sem título**  
**Fonte: Vasconselos, 2012**

propor uma forma que emergiu dessas forças é a Praça XV, no centro do Rio de Janeiro. Este sítio foi escolhido por unir forças importantes como a presença de transporte público nas proximidades, e com isso grande fluxo de pessoas; a ativação constante da praça por feirantes, consumidores e skatistas; e sua localização privilegiada dentro do Centro, ao lado de centros administrativos e próximo a lugares que sediam em determinados momentos do ano cenas de muita aglomeração, como a Praça Marechal Âncora e Arco do Telles.

Na evolução da Praça XV, nota-se uma presença formal que ao ser demolida o que fica é a marca de ausência. Construído entre os anos 60 e 70, o Elevado da Perimetral projetou sombra sobre parte da praça por mais de quarenta anos<sup>7</sup> e assim abrigou o comércio de feirantes e camelôs em seus baixios. Removido o elevado, após obras do projeto do Porto Maravilha, uma nova dinâmica é estabelecida no espaço que restou. A escala não foi reajustada, portanto, o vazio que antes abrigava um viaduto, agora é apenas um vazio: um espaço intersticial sem sombras entre a parte da praça pensada em escala humana e os meios de transporte: barcas e VLT. Como reativar esta área, aqui chamada de esplanada da Praça XV, de forma a diminuir as distâncias e evocar o transeunte para a experiência junto da obra?

Uma preocupação importante de ser pontuada é quanto ao momento atual em que se vive, a pandemia do novo coronavírus<sup>8</sup>. Este momento é entendido como uma crise não só da saúde e da economia, mas também uma crise da vida nas cidades, em que um novo léxico entra no cotidiano da população carioca. Novas palavras como isolamento social, home office, máscara e monitoramento

representam uma nova consciência coletiva<sup>9</sup> e, possivelmente, uma mudança estrutural nos hábitos da sociedade: de encontro, de fluxos e potencialmente de cena na rua.

A fim de colocar em análise o dispositivo cena na rua na cidade do Rio de Janeiro, foram definidos estudos de caso, para que se pudesse isolar cada cena e desvendar em cada caso quais são as linhas atuantes. Com isso, foi possível **evidenciar, de forma ensaística, quais são as forças para a cena na rua no Rio de Janeiro contemporâneo**, sendo este o objetivo geral da pesquisa. Como objetivos específicos, pretendeu-se (1) analisar e compreender o contemporâneo e sua influência na produção de cena na rua do Rio de Janeiro, (2) analisar figura e fundo dos estudos de caso, isto é, cena e cenário, e entender suas relações, (3) analisar as linhas de ativação deste dispositivo que não se relacionam com grandes investimentos financeiros e (4) manipular estas linhas de força, ao passo que estas abram espaço para uma forma, isto é, (5) uma resposta arquitetônica que sediará o acontecimento.

Faz-se importante ressaltar o que se traz como figura e fundo no trabalho — e assim possibilitar uma maior compreensão das fotografias analisadas durante o percurso — em que a figura é onde se deseja intervir, é o dispositivo, é a cena performada e espectada; o fundo, por sua vez, é onde o dispositivo atua, a rua, o beco, a Praça XV. O trabalho se vira para a experiência na arquitetura, a partir do momento que se entende que é a partir da experiência que é possível se produzir novas relações entre arte e vida, cidade e sociedade — como defendido por Ethel Pinheiro Santana<sup>10</sup> em “Cidades ‘Entre’”:

*Pedro Nava sinalizava isso, ainda na década de 70,*

<sup>7</sup> Ver CIVALE, Leonardo. Sobre Luzes e Sombras: A revitalização da Praça XV de Novembro no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro e o papel da paisagem urbana como patrimônio cultural (1982-2012). Caderno de Geografia, v.25, n.44, 2015.

<sup>8</sup> Os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo camelos, gado, gatos e morcegos. Raramente, os coronavírus que infectam animais podem infectar pessoas, como exemplo do MERS-CoV e SARS-CoV. Recentemente, em dezembro de 2019, houve a transmissão de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), o qual foi identificado em Wuhan na China e causou a COVID-19, sendo em seguida disseminada e transmitida pessoa a pessoa. (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2020) Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#o-que-e-covid>. Acesso em: 11/02/2021.

<sup>9</sup> Ver BEIGUELMAN, Giselle. Coronário. Abril, 2020. Disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em 11/01/21.

<sup>10</sup> Ver SANTANA, Ethel Pinheiro. Cidades ‘ENTRE’. Dimensões do sensível em arquitetura ou A memória do futuro na construção de uma cidade. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2010.



Figura 10: Parque de Madureira, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2018

*a mostrar que “a experiência é como uma lanterna virada para trás: adiante continua tudo escuro”. Esta disposição para entender que a certeza das coisas fixas não auxilia a compreensão das coisas que ainda virão e que, além disso, o futuro é construído no instante, é a estrutura do pensamento urbano e social atual. (SANTANA, 2010, P.122)*

A partir destes objetivos, entende-se que a justificativa do trabalho se dá pela complexidade que envolve o acontecimento da cena na rua, por isto, se utiliza o conceito de dispositivo ao se compreender tais cenas como redes multifatoriais, composta por linhas, que, segundo Deleuze<sup>9</sup>, podem ser classificadas principalmente como linhas de força, de subjetivação, de ruptura, de visibilidade e de enunciação (figura 09). Neste trabalho, abrevia-se o dispositivo a linhas de força, pois entende-se a partir de Deleuze que essas linhas se projetam sob todas as outras, direcionando no dispositivo o que se visibiliza, se enuncia, se subjetiva e etc.

*Em terceiro lugar, um dispositivo comporta linhas de força. Dir-se-ia que elas vão de um ponto singular a outro, nas linhas de luz e nas linhas de enunciação; de algum modo, elas “rectificam” as curvas dessas linhas, tiram tangentes, cobrem os trajetos de uma linha a outra, estabelecem o vaivém entre o ver e o dizer, agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras, sem que por isso deixem de conduzir a batalha. A linha de força produz-se “em toda relação de um ponto a outro” e passa por todos os lugares de um dispositivo. Invisível e indizível, ela está estreitamente enredada nas outras e é totalmente desenredável. (DELEUZE, 1996, P.2)*

E por complexidade, refere-se não só aos multifatores que devem ser considerados para fazerem a cena acontecer, mas também ao lugar complexo<sup>10</sup> sobre o qual se pretende trabalhar sobre, isto é, um campo entre arte e arquitetura. Com isto, anuncia-se que a arquitetura

é vista sob a ótica de questões filosóficas, políticas, sociais, além das arquitetônicas, para compor direções e propostas de uma escultura que instigaria a performance.

Com o intuito de dar visibilidade às linhas de força, optou-se por nomeá-las após análises feitas de estudos de caso de cenas pela cidade do Rio de Janeiro, entre Centro e Zona Sul. Estas análises foram feitas através de observação participante em campo e após registros fotográficos que enquadrassem e eternizassem tais cenas. **As linhas que apareceram com frequência nas diferentes cenas da cidade do Rio de Janeiro foram nomeadas de teatralidade, intimidade, segurança, corporeidade e sombreamento e serão explicitadas no capítulo três.**

Para que se pudesse abrir espaço para formas possíveis, objetos enunciáveis, estas linhas nomeadas anteriormente foram cruzadas, de maneira a potencializar a possibilidade de cena. Com isto, elementos arquitetônicos foram desvelados, possibilitando pensar a construção de uma escultura urbana. Esta escultura que se pretende instaurar<sup>11</sup> — não apenas instalar — sugere a participação do transeunte e o chama para o jogo de relações. **Que forma é esta? Os caminhos para atingi-la serão explicitados no capítulo quatro.** Segundo Marzliak et Al a estética da instauração busca construir espaços sensoriais e se preocupa com a temporalidade da obra, com a matéria e com a percepção dos corpos receptores.<sup>12</sup>

A hipótese do trabalho defende, portanto, que ao serem desveladas e organizadas as linhas de força deste dispositivo — a cena na rua — tal cena ganha potência. Organiza-se estas linhas, então, do ponto de vista artístico e arquitetônico para fazer surgir uma ou mais formas possíveis de instauração desta cena.

<sup>9</sup> Ver DELEUZE, Gilles. O mistério de Ariana. Ed. Vega - Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio: Edmundo cordeiro.

<sup>10</sup> Ver ZONNO, Fabiola do Valle. Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: Editora FGV (2014).

<sup>11</sup> Ver RAMME, Noéli. Instauração: Um conceito na filosofia de Goodman. Revista Boneca 2. Rio de Janeiro, 2007.

<sup>12</sup> Ver MARZLIAK, Natasha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro; BESO, Marcelo. A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel).



Figura 11: Esplanada da Candelária, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

## 2. A CENA TEATRAL DO COTIDIANO

A cena sobre a qual se propõe estudar e dar potência é atravessada pelas relações sociais, políticas e econômicas de uma sociedade carioca. Entretanto, a problemática que envolve a possibilidade desse dispositivo funcionar é que, esta sociedade, imersa na globalização, é patrocinada pela publicidade e tem que se mover em meio a superabundância de cenários.<sup>13</sup> Questiona-se, portanto, a verdadeira experiência intensiva da arquitetura e como, a partir do que se designa como cena na rua, essa arquitetura pode funcionar como dispositivo que dá passagem a outras experiências intensivas, considerando que nessa cena — vivida corporeamente — todas as corporeidades, arquitetônicas e humanas, formas e forças, entram em relação na experiência heterogênea disso que se nomeia como dispositivo cena na rua.

Quanto à natureza da cena, é importante fazer aqui uma diferenciação: o que se busca analisar é a cena produzida por forças espontâneas, isto é, por grupos independentes que aglomeram público em torno de uma arquitetura, ao contrário do espetáculo, onde há uma produção massiva em torno do capital. O mundo que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria, que por sua vez domina tudo o que é vivido, se movimentando de forma idêntica ao afastamento do homem em relação a si e a tudo o que produzem.<sup>14</sup>

Por este motivo, fala-se de de cena teatral do cotidiano, onde, mais a frente, será defendida a linha de teatralidade dentro

do conceito de dispositivo como uma das forças importantes para estimular a cena na rua. A teatralidade, segundo Armindo Bião<sup>15</sup>, difere-se da espetacularidade, ao passo que, a teatralidade é entendida como condição organizadora do espaço em função do olhar, e os papéis sociais são vividos de forma rotineira, espontânea; enquanto na espetacularidade, tenta-se manipular estes papéis e assim, a sociedade. Nesse sentido, trata-se da linha de teatralidade como o ver e ser visto intrínseco ao cotidiano e que é potencializado por formas como escadarias e arquibancadas.

As cenas produzidas por forças espontâneas, chamadas de encontradas, não aparecem em eventos financiados por grandes empresas ou órgãos governamentais, pois estes produzem cena com um único objetivo: produzir capital. Não é inerente, contudo, às cenas encontradas, a presença de um giro de capital: em feiras livres, por exemplo, há um comércio explícito. O que se difere deste caso para a produção espetacular é a escala da produção de capital e com isso o seu intuito.

Esta cena encontrada só se torna possível a partir de linhas que se cruzam, dando passagem a diferentes formas, e tornam um espaço específico em lugar de acontecimento. Isto porque, sem incentivo financeiro para ocupação de determinada rua, praça ou beco, todos os outros fatores que se somam e promovem uma aglomeração na rua devem ser considerados na produção dessa cena na rua como dispositivo.

<sup>13</sup> Ver JEAUDY, Henri-Pierre. JACQUES, Paola Berenstein. *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Tradução: Rejane Janowitz; revisão técnica: Lílian Fesslez Vaz. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

<sup>14</sup> Guy Debord, em “A Sociedade do Espetáculo”, aproxima esse tipo de produção de entretenimento à produção do capital: “O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. [...] O espetáculo é o dinheiro que apenas se olha, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do pseudoso, mas já é em si mesmo o pseudoso da vida.” DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>15</sup> Ver BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Prefácio: Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

## 2.1 A PARTIR DA FOTOGRAFIA

A cena trazida nesta monografia é analisada a partir de fotografias produzidas em campo, através de observação participante da autora. Entende-se, com isso, que não só os corpos analisados estão em jogo na análise, mas também o corpo de quem analisa, pois o que define a cena é o olhar da fotógrafa, o que significa que uma série de decisões são tomadas — consciente ou inconscientemente — para enfim se chegar ao enquadramento com todas as características que aqui se apresentam. Estas decisões se dão desde a hora e o dia em que se sai de casa com um aparelho fotográfico, — e aqui se faz importante ressaltar o gênero feminino da autora — até a partir das percepções que interpelam este corpo, assim como os outros corpos que performam a cena, diante dos espaços frequentados.

Diante do cenário pandêmico, em que se buscou sair o mínimo possível de casa, as fotografias feitas para o trabalho não obedeceram um método criterioso de recorte temporal e sim se fizeram nos momentos oportunos de expedição. Estes momentos oportunos acabaram por serem limitados pela luz do dia, pela errância em ambientes já conhecidos — e portanto íntimos — e pela escolha por cenas não muito esvaziadas nem pouco teatrais, uma vez que se temia a segurança. O que se pode concluir disto é que este corpo que fotografa também se comporta como o que vive a cena, ainda que tentando se posicionar diante dela. Com isto, também se aproxima dos corpos que performam, faz parte da cena, e também se afasta do vazio — como se afastam os outros corpos — pelos mesmos motivos.

As fotografias escolhidas para comporem a narrativa e que

datam de antes do começo do trabalho monográfico demonstram não só longa pesquisa ao tema da cena na rua, mas trazem cenas diversas que ilustram a vida cotidiana carioca. Já o método fotográfico de análise das cenas é adequado e sensibilizante, pois, segundo Benjamin<sup>16</sup>, a fotografia com seus enquadramentos e recortes temporais nos aproxima de um inconsciente óptico.

*A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares - o retardador, a ampliação - capta esse momento. Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. (BENJAMIN, 2017 P.55)*

A partir do objetivo específico, em que se busca analisar figura e fundo dos estudos de caso para entender suas relações, reitera-se aqui a bidimensionalização da cena para análise, ou seja, as imagens como instrumento principal de estudo da cena. Apesar disto, é importante não se perder de vista que o trabalho pretende agir sobre o dispositivo cena na rua, isto é, sobre o acontecimento, o conjunto de forças e formas que não pode ser equiparado ao que se capura diante do aparelho fotográfico.

As cenas enquadradas pela autora e trazidas para análise estão todas em preto e branco, o que não representa apenas

Figura 12: Rua Voluntários da Pátria, Rio de Janeiro  
—Fonte: autora, 2017

<sup>16</sup> Ver BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução: João Barrento. 1. ed; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



Figura 13 - Copacabana, Rio de Janeiro.  
Fonte: autora, 2017.

uma escolha estética, mas comunica de uma maneira diferente do real, que é visto em cores. Esta edição visibiliza luz e sombra em escala de cinza, assim como a presença de corpos humanos e arquitetônicos. Ajuda, portanto, a teorizar sobre as cenas e definir as linhas de força que compõem este trabalho, como sugere também Vilém Flusser em “Filosofia da Caixa Preta”

*O preto e o branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto e branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que tal intermediário não seria em cores, mas cinzento... a cor da teoria. Eis como a análise lógica do mundo, seguida de síntese, não resulta em sua reconstituição. As fotografias em preto e branco o provam, são cinzentas: imagens de teóricas (ópticas e outras) a respeito do mundo. (FLUSSER, 1985, P.52)*

A fotografia, então, aparece no trabalho, friccionada pelos questionamentos do campo da arquitetura e do urbanismo — que se referem aos planos, às luzes e sombras, às formas. Preocupa-se, no entanto, principalmente em capturar o jogo de relações entre corpos humanos e arquitetônicos que compõem uma narrativa durante todo o trabalho.

A cena<sup>17</sup> é envolvida pelo espaço cênico<sup>18</sup>, onde atores ou performers se movem diante de um cenário<sup>19</sup>, que pode ser de fundo como no tradicional palco italiano ou simplesmente ser a cidade com a rua e suas edificações. Analisar esse espaço cênico urbano e delimitar o que é cenário para as cenas na rua é tarefa difícil, pois as forças espontâneas que fazem a cena acontecer em um beco determinado, por exemplo, muitas vezes não fazem acontecer em nenhum outro.

Portanto, a definição da cena está no acontecimento, no ato, na atuação, na performance, isto é, onde os corpos se encontram e fazem uma cena. Esta cena, etimologicamente<sup>20</sup> herdada do teatro, pode acontecer em qualquer lugar: no teatro, na praça, nos cruzamentos de ruas, no metrô, na praia, etc. Isto porque fazer cena engloba da escala espetacular até o ínfimo do cotidiano. Pode-se dizer, por exemplo, que uma briga familiar assistida por vizinhos é uma cena. Assim como o bloco de rua ou a manifestação política assistidos da janela por tantas senhorinhas. Nesses casos, pode-se localizar quem assiste e quem age, entretanto, a proposta do trabalho é que eles se misturem, ou seja, todos são espectadores e, ao mesmo tempo, performers<sup>21</sup>.

Quando se compreende a rua como espaço cênico, alguns elementos que fazem parte do cenário carioca e que podem ser citados são fachadas de edifícios, coberturas tipo

tensoestruturas que protegem eventos independentes, mesas que configuram rodas de samba, barracas de feira, bancos, monumentos, escadarias, aclives e declives da topografia urbana, entre outros. Estes elementos muitas vezes são fundamentais, verdadeiras linhas de força, para que a cena ocorra em sítio específico<sup>22</sup>. Isso ocorre quando, apesar de configurarem parte do cenário, podem significar também condições que fazem os corpos se sentirem confortáveis e seguros, como sombreamento, boa iluminação artificial, lugares para sentar e etc.

O território escolhido para a pesquisa foi o Centro do Rio de Janeiro, pois entende-se que este bairro é potente na presença humana, repleto de projetos urbanos renomados, monumentos, edifícios históricos e mesmo assim suscita ainda questões sobre a possibilidade da cena. As cenas que se apresentam para análise — feitas através de fotografias — se posicionaram à frente do quadro da fotógrafa nos dias e momentos possíveis de sair do isolamento durante a pandemia, ou seja, não obedecem a quesitos estritos de metodologia, são cenas encontradas randomicamente. Esta escolha por uma aleatoriedade não diz apenas das condições possíveis de trabalho, mas também aponta para a abertura para a análise de qualquer cena do cotidiano, em qualquer lugar e em qualquer horário.

Segundo Fabíola Zonno<sup>23</sup>, quando se pretende

<sup>17</sup> CENA [...] O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o **sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular** (“fazer uma cena para alguém”). (PAVIS, 2008, p. 32.)

<sup>18</sup> ESPAÇO CÊNICO Termo de uso contemporâneo para palco\* ou área de atuação\*. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia\*, espaço cênico vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos\* polimorfos da área de atuação. (PAVIS, 2008, p.77)

<sup>19</sup> CENÁRIO [...] Aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.[...] Na consciência ingênua, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio\*. [...] (PAVIS, 2008, p. 32.). [...] O cenário, como o concebemos hoje, deve ser útil, eficaz, funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento” (BABLET, 1960: 123 apud PAVIS, 2008, p. 32).

<sup>20</sup> Etimologicamente, pois entende-se que a cena está conectada diretamente com a história da subjetividade, isto é, da existência humana.

<sup>21</sup> Quando se pretende chamar de performer o sujeito que produz a cena na rua, compreende-se que esta palavra está repleta de significado: habitualmente, há intenção na performance, o que não acontece na cena do cotidiano. Entretanto, aqui se utiliza essa palavra performer para enfatizar a ação daquele corpo que transita pelas ruas e faz cena.

<sup>22</sup> Ver KWON, Miwon. Um lugar após o outro. Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110. Tradução: Jorge Menna Barreto. Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim.

<sup>23</sup> Ver ZONNO, Fabíola do Valle. Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: Editora FGV (2014).



Figura 14: Esplanada da Candelária, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019



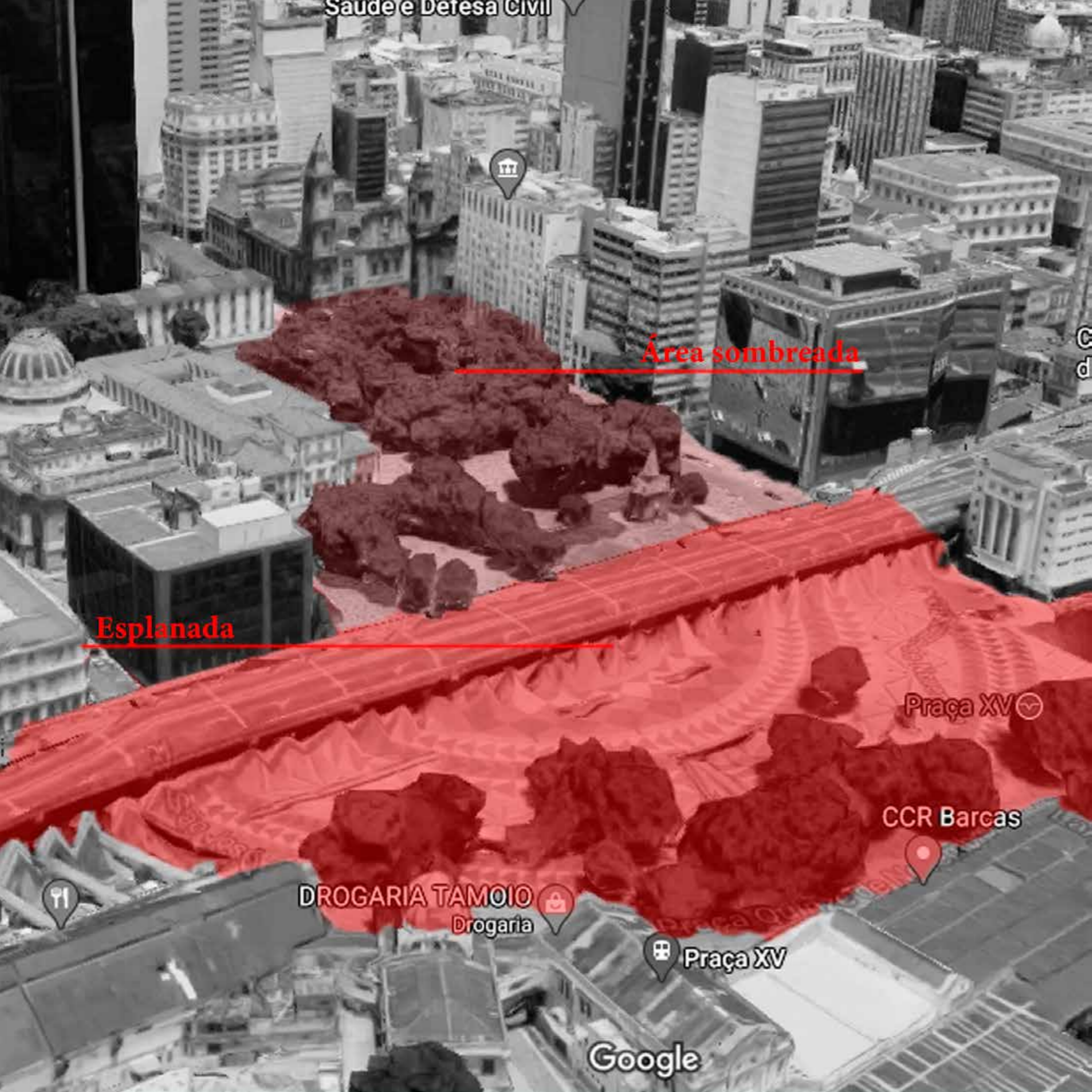


Figura 15: Mureta da Urca, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2017

trabalhar neste campo do *entre*, isto é, se compreende a rua e a arquitetura como potências criadoras de arte no cotidiano, as práticas do artista atuam como *medium* entre questões transdisciplinares. Para observar tais acontecimentos e experienciá-los, é preciso deixar de ser especialista.

*A ênfase na experiência artística a partir da vivência de situações efêmeras é evidente nas artes performáticas que buscaram uma aproximação entre arte e vida. Em muitos casos, observa-se o recurso ao experimentalismo do intermídia e, como iremos analisar, os trabalhos se destacam como olhares e ações politizantes e críticas em relação à paisagem em sua dimensão sociocultural. (ZONNO, 2014, P.35)*

Neste caminho, aponta-se para a importância do estudo sobre as derivas e corporeidades urbanas — assim como as suas forças e intensidades — como sugeriu Jacques (2006), em que a preocupação com o movimento errante e com a experiência do arquiteto nas cidades está acima do culto do desenho e da imagem (JACQUES, 2006, P.118).



## 2.3 NA PRAÇA XV

*No coração da cidade, espremida entre o mar e as torres de concreto, aço e vidro que caracterizam o centro da moderna cidade do Rio de Janeiro, descortina-se a Praça XV de Novembro. Berço de grandes acontecimentos históricos da cidade e do país, o logradouro carrega o emblemático nome de XV de Novembro como uma homenagem ao dia da Proclamação da República brasileira, embora tenha se convertido, nos últimos anos, num verdadeiro postal do Brasil Imperial. Palco da coroação de dois imperadores (Pedro I e Pedro II), paisagem cotidiana de milhares de cariocas, mas também palco da Revolta da Chibata, nos primeiros anos da República, a praça é um lugar pleno de significados e referências conflitantes. Lugar marcado, portanto, pela memória oficial que gera focos de luzes e sombras, mas também pelo imaginário social, onde a memória se projeta criando espaços de referências e identidade para a população. Os espaços iluminados são os símbolos da história oficial: o palácio, as igrejas as estátuas de figuras históricas. Os lugares de sombras são o antigo cais, a população de rua, os pobres, em suma, os olvidados da história oficial. (CIVALE, 2015, P.10)*

Escolhida para ser tomada como estudo de caso, a Praça XV carrega em sua espacialidade marcas deste passado, algumas visíveis, outras escondidas atrás de camadas históricas. Aponta-se, portanto, para a reconquista deste espaço urbano que poderá fazer ver e fazer falar não só novas relações e assim, novas marcas, mas também lançar luz ao que passou.

Este sítio específico foi escolhido para ser analisado, pois denuncia o funcionamento das linhas de força do dispositivo quando se mostra uma praça setorizada e com dois espaços completamente contrastantes. Torna-se possível, assim, mapear a potência do encontro de acordo com estruturas físicas, espacialidades, diferentes ambiências que se formam, além das cenas financiadas e incentivadas pelo capitalismo.

Reestruturada no projeto do Porto Maravilha, sedia, semanalmente, uma feira que marca a cena da praça. Para além disso, alguns eventos e festivais pontuais acontecem. O que se vê, hoje, quando não há arquitetura efêmera montada, é apenas fluxo e esvaziamento.

Pode ser separada em duas áreas — como mostra a figura 16 —, a sombreada, onde ocorre a feira, e sua esplanada, espaço de transição entre a área sombreada e as estações das barcas e do VLT. A esplanada também pode ser cruzada no sentido transversal, entre Praça Marechal Âncora e Esplanada da Candelária e representa sobretudo uma passagem, longa e exposta ao sol, de um lugar a outro. Antes de ser reestruturada pelo projeto do Porto Maravilha, havia uma sombra no que hoje é transição, promovida pelo Elevado da Perimetral (figuras 19 e 20).

Esta sombra comportava feirantes e camelô e aproximava as distâncias entre lá e cá. Removido o viaduto, abre-se campo visual para o performer, o transeunte. Remove-se também a sombra e nenhuma outra modificação é feita. Esta esplanada, que antes estava preparada em escala para receber automóveis de todos os tipos, mesmo que em projeção, agora se apresenta como um grande vazio a ser percorrido por quem caminha.

Para falar das duas áreas que se apresentam na praça, marca-se o limite em um elemento central: o chafariz do Mestre Valentim. De um lado do chafariz, nota-se uma grande área sombreada por antigas árvores e como plano de fundo, edificações de tempo colonial até épocas mais recentes, como o pós-moderno e o contemporâneo (figuras 20 a 27). É nesta área sombreada que ocorre a cena mais famosa da praça, a feira de antiguidades de sábado, em que, mesmo quando efervescente, não se expande para a área ensolarada. Aponta-



Figura 17: Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

se, nesse caminho, para a importância do sombreamento neste sítio, uma vez que é evidente nas cenas testemunhadas e capturadas, a importância desta força nas ruas do Rio de Janeiro, sobretudo quando falamos de cenas diurnas.

Do outro lado do chafariz está a esplanada (figuras 28 a 35) e se considerada como palco, pode-se dizer que é um palco sem fundo predominante: de um lado, a outra metade da praça, de outro, a estação das barcas que antecede o mar. Nos lados transversais, a esplanada é aberta e abre caminho ora para a Esplanada da Candelária, ora para a Praça Marechal Âncora. A intimidade, portanto, que é visível e enunciável no lado sombreado da praça, neste lado está ausente. É de se sentir, como transeunte, neste lado, um monumento, uma atração ou um ponto referencial, ao se percorrer o plano de piso quase infinito.

A segurança e a corporeidade aqui se conectam, uma vez que se entende que a ocupação urbana é fator essencial para a construção de um espaço público seguro para todos. Atualmente a Praça XV demonstra ser muito movimentada, mesmo que de corpos transitantes, e acredita-se que ao se potencializar neste dispositivo as linhas de permanência, se obterá resultados ainda melhores de ocupação urbana. Não será tratado aqui sobre segurança garantida por organizações de Estado. Outros fatores sobre segurança do indivíduo que podem ser adicionados aqui dizem sobre as diretrizes de instauração, que deverão seguir normas de segurança sanitária para o momento presente, além de segurança física de ocupação da escultura.

O que se busca, a partir do cruzamento destas forças, é fazer novas formas de ocupação emergirem, e assim o que é hoje transição poderá se transformar em lugar de encontro. Posteriormente, no capítulo três, será explicitado como estas forças encontradas na Praça XV são definidas como linhas do dispositivo.

O que se pode concluir sobre a Esplanada da Praça XV é

que atualmente ela representa um vazio, no entanto, um vazio potente (figuras 36 e 37). Entende-se que este espaço intersticial que comporta tantas conexões entre corpos — humanos e arquitetônicos — é desterritorializante, no momento em que evoca a teatralidade como um desafio: para atravessá-la, é necessário fazer parte da cena. Aqui faz-se referência ao cotidiano, como mostra a figura 17, em que tudo o que se vê na rua pode ser cena — pessoas que atravessam a rua, outras que decidem por não atravessar, moradores de rua que vagam sem rumo, vendedores de pipoca que aguardam o próximo cliente, turistas que se sentam sob as sombras e etc.

Em uma expedição feita a campo para produzir material para análise nota-se — a partir de percepção sensível do corpo da autora — que esta praça representa um respiro para as redondezas, onde a cidade vive a sua intensidade. Características como sua escala destoante da escala das ruas, sua área de sombreamento, seus monumentos, sua proximidade de comércio e de igrejas e sobretudo seu vazio são a tornam um grande espaço cênico.



Figura 18: Elevado da Perimetral, Rio de Janeiro  
Fonte: Arquivo Nacional, s.d.



Figura 19: Elevado da Perimetral sobre Mercado Municipal da Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: Arquivo Nacional, s.d.



**Figuras 20 a 27: Cenas enquadradas na seção sombreada e mais próxima da rua na Praça XV, Rio de Janeiro**  
Fonte: autora, 2020



**Figuras 28 a 35: Cenas enquadradas na seção não sombreada, chamada de esplanada, na Praça XV, Rio de Janeiro**  
Fonte: autora, 2020



Figura 36: Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020



Figura 37: Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

Coronavírus Confinamento  
 Álcool Gel Máscara Cloroquina  
 Wuhan Testar Positivo  
 Comunavírus Lockdown  
 Lavar as Mãos Isolamento Social  
 Home Office Zoom  
 Auxílio Emergencial Live EPI  
 Pandemia Monitoramento 24/7  
 Google Quarentena Mapa de Calor  
 Covid-19 Desemprego  
 Economia do Olhar

**Figura 38: Coronário, Giselle Beiguelman**  
 Fonte: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em 11/01/21

## 2.4 NA ATUALIDADE: A PANDEMIA DO NOVO CORONAVÍRUS

Quando se pretende ir rumo ao atual, isto é, à atualização do dispositivo, é preciso mencionar o momento em que se vive, ou seja, a pandemia do novo coronavírus, sobretudo porque a cena na rua que se conhece até então é potencializada por muitos atravessamentos que se encontram em suspensão. Com isso, resta a esta pesquisa analisar a cidade como funciona hoje: após aproximados dez meses de isolamento social e com ainda muitas restrições de fruição, seja pelo distanciamento, pelo uso contínuo de máscaras, ou até pelo cuidado com as superfícies que são uma ameaça se estiverem contaminadas. Qual cena, hoje, será possível fazer acontecer?

Obra de Giselle Beiguelman, o Coronário<sup>24</sup> (figura 38) apresenta palavras incorporadas ao léxico contemporâneo que surgiram ou efervesceram a partir da experiência da pandemia e representam as buscas mais recentes ao Google, maior site de pesquisa atual da internet. É apresentada na forma de mapa de calor, imagem também amplamente divulgada para monitorar os riscos da doença em diferentes áreas. Com esta obra, se percebe e se monitora as preocupações da sociedade atual, que dizem respeito ao distanciamento não só social, mas da vida urbana. Novas cenas são incorporadas ao cotidiano, mediadas por Zoom<sup>25</sup>, em Home Office<sup>26</sup>, onde uma nova economia do olhar<sup>27</sup> é estabelecida.

A obra de Beiguelman é incorporada ao trabalho,

pois demonstra as preocupações da sociedade atual, que apontam na direção contrária à produção de cena na rua. As cenas, por sua vez, se propagam com mais facilidade em ambientes virtuais, domésticos ou em espaços públicos onde é garantido o distanciamento social, como praias e parques. Portanto, o Coronário se faz atentar para estas preocupações e com isto, cuidar de uma manipulação rumo a atualização do dispositivo cena na rua.

Tais cuidados necessários para a cena atual acontecer se traduzem em duas diretrizes práticas neste trabalho. Em primeiro lugar, se faz necessário instaurar uma obra possível de ser experienciada sem aglomeração e assim conferir segurança para quem nela performa. Em segundo lugar e a partir da compreensão da existência de grupos de risco para o enfrentamento da pandemia de Covid-19, se toma como desafio a construção de uma cena híbrida e inclusiva, entre o real e o virtual, para que todos possam experienciar o espaço público.

Para pensar a inclusão na cena, se faz uma interface cena na rua X cena acessada em qualquer lugar, com isto, a escultura urbana ganhará força de encontro para além do que se propõe em matéria. No capítulo quatro, análises serão feitas evidenciando as referências utilizadas e apontando para as possibilidades de instauração de formas. Para transpor a pura visualidade do momento em que

<sup>24</sup>Ver BEIGUELMAN, Giselle. **Coronário**. Abril, 2020. Disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em 11/01/21.

<sup>25</sup> ZOOM: Software ícone da pandemia da Covid-19 [...]. Utilizado para videoconferências, bate-papos, aulas e reuniões, evidencia que a pandemia mudou a forma como “internetamos”, buscando novas maneiras de nos conectar, mais ao outro do que aos aparelhos.

<sup>26</sup> HOME OFFICE é o escritório em casa. Trabalha-se à distância, como funcionário de uma empresa, freelancer, ou empresário de “si mesmo”. Marco da flexibilização das leis do trabalho na sociedade pós-industrial, mostrou-se, com o isolamento social do coronavírus, um sistema que permite a manutenção de algumas atividades de forma remota. Mostrou também que Jonathan Crary estava certo quando preconizou que o futuro do capitalismo é o mundo do fim do sono. Almejando funcionar 24 horas por dia, 7 dias por semana, impõe desequilíbrios e a perda dos limites entre o público e o privado, que nos aproximam do mundo dos turkers da Amazon.

<sup>27</sup> ECONOMIA DO OLHAR: Em um mundo mediado por diferentes inputs e múltiplas telas, a atenção transformou-se em mercadoria. O economista estadunidense Herbert Simon, laureado com o prêmio Nobel em 1978, foi o primeiro a teorizar sobre o tema, defendendo que “a riqueza de informação cria pobreza de atenção”. [...] No contexto da Internet, essa disputa pela atenção deu corpo a uma nova economia do olhar.





Figura 39: Praça São Salvador, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

se vive, sugere-se retomar o conceito de vazio-pleno, de Lygia Clark, e assim desentorpecer o corpo do espectador: experiência alcançada a partir de uma crise, do afastamento da realidade até o momento que ela se torna o vazio-pleno, em devir, pronta para uma nova significação.<sup>28</sup> O apogeu da obra da artista e seu trabalho mais reconhecido, "Bichos", remove completamente a passividade do espectador, na medida em que permite que este manipule e modifique a obra.

A nova significação necessária para o momento aponta para a situação pandêmica que precisa ser atravessada. Isto é, o que se vive hoje não é mais o mundo da aglomeração, tampouco o da quarentena, pois nenhum dos dois é possível após um ano de pandemia no Brasil — como narra a figura 39. Assim, sugere-se o alcance do vazio-pleno através do que se propõe neste trabalho — ressignificando as possibilidades de encontro.

*Começa a desterritorializar-se, tanto a figura do espectador quanto o objeto de arte, que já não é redutível à sua visibilidade, nem passível de existir inerte, isolado de quem o realiza. (ROLNIK, 1999, p.13)*

A instauração que se busca propor pretende conversar com o corpo, este corpo que esteve por muito tempo entorpecido pelo isolamento social e pelo contato com dispositivos eletrônicos. A pandemia de Covid-19 faz a sociedade se confrontar com o vazio e a morte das cidades, mesmo que momentânea. Diante disso, pode-se esvaziar e mortificar as cidades, e assim as cenas, mas pode-se também, ver nesse vazio a possibilidade de novas formas de ocupação e de vivificação do espaço urbano e de experiências coletivas. A cidade está pronta, portanto, para uma nova significação, para o vazio-pleno ou rumo a atualização do dispositivo. Ainda há vida após um longo período de isolamento, entretanto, compreende-se que as relações mudaram, logo, a cena não será a mesma.

<sup>28</sup> Ver ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

### 3. A CENA COMO DISPOSITIVO

Para atuar no dispositivo a partir do campo da arquitetura e do urbanismo, entende-se que é possível trabalhar com diferentes escalas, da intervenção pontual ao projeto urbano. Portanto, a que se escolhe para colocar em prática e trazer ao trabalho uma proposição, se situa entre arte e arquitetura, de uma escala intermediária que não representa nem a efemeridade de uma intervenção pontual, nem a solidez de um projeto urbano. Nesse caminho, desdobra-se um dos objetivos específicos do trabalho, que é a forma que se pretende dar passagem ao final, para o qual utiliza-se o conceito de instauração<sup>29</sup>, de Nelson Goodman. Este conceito surge da compreensão entre implementar e ativar. Na figura 40, a instauração "True Rouge" (Vermelho Verdadeiro) de Tunga, artista brasileiro preocupado com as ações físicas sobre a arte, que escolhe este conceito de instauração para marcar o início de sua obra, após rituais performáticos de outros artistas.<sup>30</sup>

Ao centralizar o conceito foucaultiano de dispositivo (Foucault, 1984), outras referências são utilizadas como base, como Deleuze, na medida em que sua leitura sobre o que é um dispositivo contribui em especificar esse conceito foucaultiano no intuito em que é utilizado neste trabalho. Deleuze, em seus escritos, reforça a ideia de que este é composto por linhas, que formam a rede a que se chama de dispositivo. Estas linhas podem ser de sedimentação, de fissura, de fratura, de visibilidade, entre outras possibilidades, e operam entre si em devir, com um processo que o torna único e distinguível de qualquer outro dispositivo.

O conceito de dispositivo aponta para o jogo de relações

entre linhas que faz ser o que somos e aponta para a apreensão do novo, pois, em devir, o novo é aquilo que vamos nos tornando.<sup>31</sup> Portanto, qualquer organização pode ser um dispositivo e a que se escolhe pesquisar aqui — a cena na rua — é tensionada sob este conceito, uma vez que se entende que é multifatorial, composta por diversas linhas. Como uma rede, o dispositivo é uma maquinaria de fazer ver e fazer falar o mundo e são nessas relações de linhas que a experiência tanto se limita quanto produz novas possibilidades e o novo ganha passagem. As linhas, por sua vez, tornam cada cena única e possível de ser estudada como caso particular, e ao mesmo tempo conectável a outras cenas através de outras linhas.

Dois exemplos possíveis de serem citados são a proteção solar fornecida ora por árvores em uma determinada praça e ora por uma tensoestrutura em outra determinada praça. Estes exemplos se conectam por uma linha, que é a do sombreamento, destaca-se portanto o sombreamento como uma das múltiplas linhas que compõem o dispositivo cena na rua, linha essa que pode ter diversos efeitos. Um dos efeitos é o incentivo para a cena acontecer exatamente ali e não em outro lugar, desde a aglomeração de ambulantes, o fixar de uma feira livre e até a efemeridade de uma roda de samba. Ao se utilizar desse conceito, espera-se, portanto, compreender essa rede multifatorial que é a cena na rua. Isto é, evidenciando a atualização do dispositivo, o momento que a linha passa de potência ao ato.

<sup>29</sup> “Instauração” é palavra usada pelo artista plástico Tunga desde a década de 1990, inicialmente apresentada como conceito que poderia representar a indissociabilidade das qualidades temporais e espaciais em um mesmo processo-obra. A instauração deveria juntar dois outros conceitos preexistentes: a instalação que seria estática e espacial, e a performance, dinâmica e temporal. Deveria ainda indicar uma preocupação com a participação do espectador, a ser incluído no processo; as instalações seriam estruturas instaladas em um espaço determinado e temporariamente “usadas” pelas pessoas” (RAMME, 2007, p.94)

<sup>30</sup> TRUE ROUGE, Palmares, Pernambuco, 1952; Rio de Janeiro, RJ, 2016. True Rouge, 1997. Disponível em: [inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/true-rouge/](http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/true-rouge/). Acesso em 12/01/21.

<sup>31</sup> Ver DELEUZE, Gilles. O mistério de Ariana. Ed. Vega - Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio: Edmundo cordeiro.



Figura 40: Vermelho Verdadeiro, Tunga  
Fonte: Marco Amélio Prates, 2018

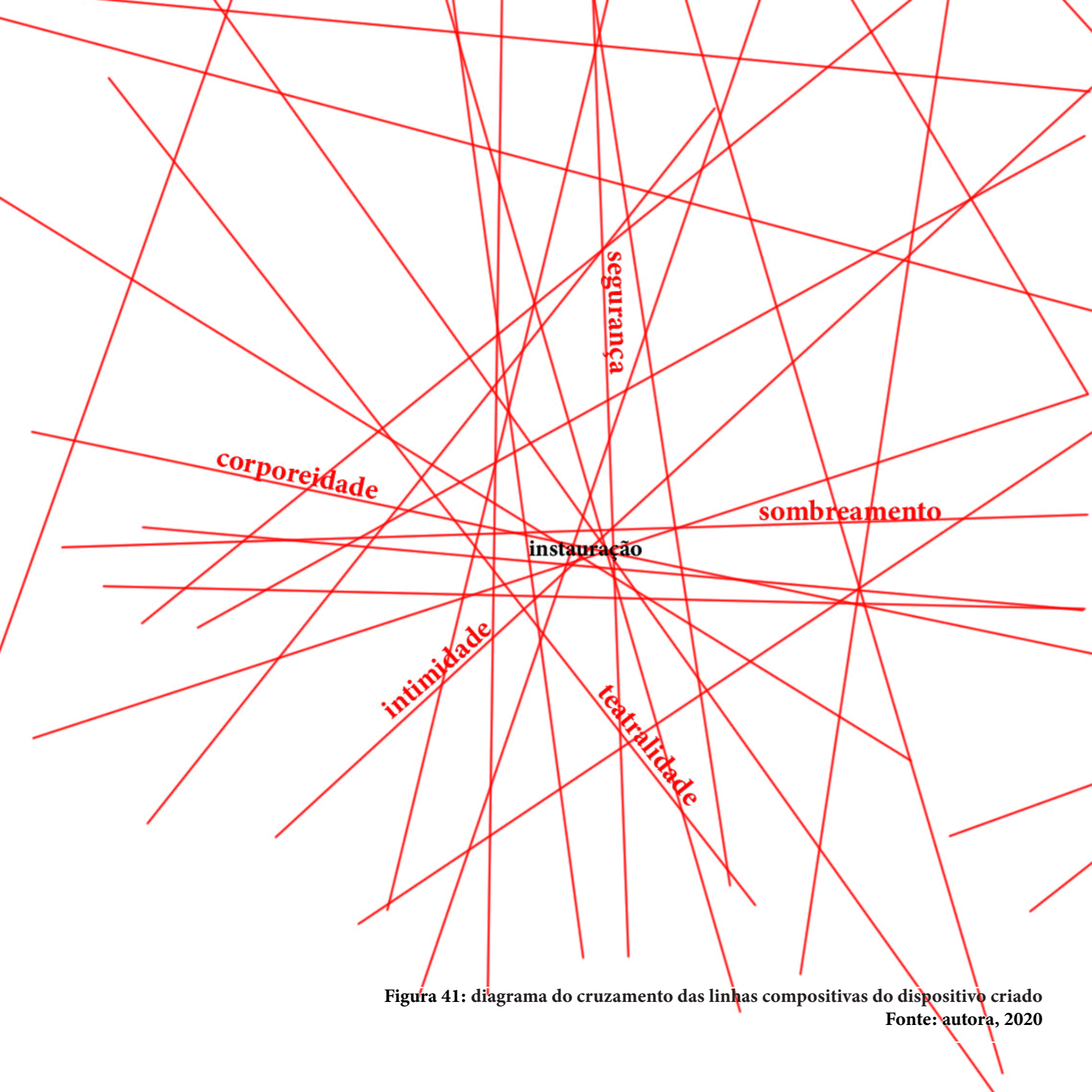


Figura 41: diagrama do cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado  
 Fonte: autora, 2020

### 3.1 AS LINHAS COMO DIREÇÃO

Deleuze, ao assimilar o funcionamento do dispositivo como a construção de uma rede cartografada e na medida que aponta para cinco principais linhas desta rede — visibilidade, enunciação, força, subjetivação, e ruptura — pretende distinguir as relações existentes dentro de um dispositivo.<sup>32</sup>

*Cada dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe. (DELEUZE, 1996, P.1)*

Entretanto, neste trabalho, optou-se por abreviar o conceito a linhas de força que se unem ou se separam e resultam ou deixam de resultar a cena. Estas, por sua vez, percorrem por todo o dispositivo, condicionando o que é visibilidade, enunciação, subjetivação e ruptura, pois se formam a partir do saber. Faz-se necessário, neste capítulo, justificar como as linhas foram descobertas, após análises das fotografias feitas das cenas anteriores. Antes disto, é preciso destacar que as linhas são imaginárias e dizem sobre uma força atuante no espaço. Esta força, por sua vez, pode ser materializada em uma forma ou não.

Em primeiro lugar, descobre-se a **linha de sombreamento**. Em se tratando da cidade do Rio de Janeiro o território de trabalho, se torna improvável permanecer ou até mesmo transitar por muito tempo, durante o dia, debaixo do sol, a não ser que o intuito seja se queimar. Portanto em todas as fotos analisadas, é possível ver dois elementos de sombreamento em comum: árvores densas e barracas ou guarda-sóis que protegem estes performers civis da exposição solar. Nas fotos

em que não se percebe estes elementos, a sensação visual é de aridez e a cena prova que não há atratividade para se permanecer nestes determinados locais onde o sol toca.

Em segundo lugar, descobre-se a **linha de teatralidade**, a partir de intuições que remetiam às construções mais antigas da cena.<sup>33</sup> Compreende-se que a teatralidade está presente nos costumes rotineiros da humanidade<sup>34</sup>, ao passo que ver e servisto é um movimento natural e procurado tanto ao se ocupar espaços naturais, quanto ao se construir e se ocupar espaços construídos.

*[...] acima de tudo nas grandes procissões religiosas que perpassavam pelas cidades e lugares antes de finalmente adentrarem a igreja ou a catedral para a grande cerimônia. Estas grandes procissões uniam, assim como as cerimônias nas igrejas, espectadores, comunicadores e participantes. Até os curvas tortuosas das ruas medievais contribuía para este efeito, permitindo àqueles que estavam na procissão, olhares sobre os outros participantes da cidade de tal forma que também se tornavam espectadores, visto que nunca poderiam estar em uma parada formal em uma rua reta (Munford, 1961 apud CARLSON, 1989, P.8).*

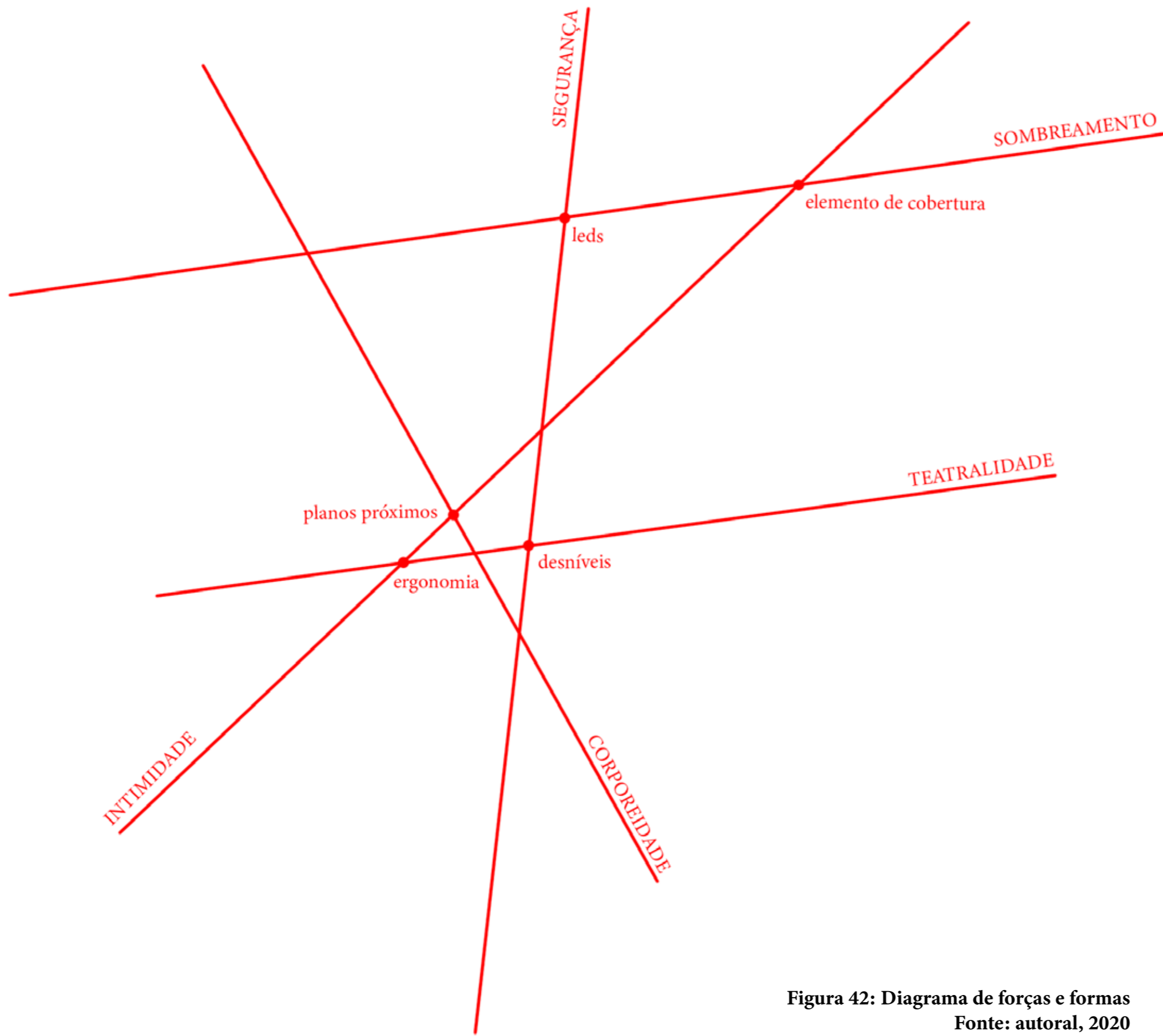
Portanto, formalmente, esta linha de teatralidade é justificada pelos aclives e declives, naturais ou não, presentes na vida urbana, pela sinuosidade das vias e pelas esplanadas.

A partir de observação participante na Praça XV, planos mais próximos são percebidos — tanto dos edifícios ao redor da praça, quanto de monumentos e árvores — na seção mais próxima à rua. Já na seção não arborizada, a esplanada, todos

<sup>32</sup> Ver DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Ed. Vega - Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio: Edmundo cordeiro.

<sup>33</sup> Ver CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. Tradução: Jacqueline Rodrigues e Evelyn F. W. Lima.

<sup>34</sup> Ver BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Prefácio: Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.



**Figura 42: Diagrama de forças e formas**  
**Fonte: autoral, 2020**

os planos citados anteriormente se localizam com muita distância, assim como o piso representa um plano de escala distoante aos corpos que circulam. Esta análise corrobora para o surgimento da **linha de intimidade**, onde os planos próximos representam intimidade e evocam os corpos para o encontro.

Já em quarto lugar, a enunciabilidade da **linha de segurança** pode ser dada a partir de diferentes formas, provindas tanto de organizações do Estado, organizações civis, até a partir de formas arquitetônicas que possibilitam a esta força. Como direção de trabalho, se buscará analisar esta força de maneira a dar passagem a respostas artísticas e arquitetônicas. Nas fotos analisadas onde a linha de segurança aparece, é possível destacar a presença de aclives e declives que privilegiam a ocupação do espaço público, a presença de árvores de copas altas, a proximidade de formas como comércio e transporte público.

A última linha a ser destacada, das múltiplas existentes neste dispositivo que é a cena na rua, é classificada também como linha de força a partir do momento que se compreende que ela é decisiva pois enuncia a presença de corpos circulantes — a **linha de corporeidade**, da qual as outras linhas de força são codependentes. Não obstante, se faz necessário manter próximo às vistas o apontamento de Deleuze para a descoberta de Foucault sobre linhas de subjetivação, onde elas seriam linhas de fuga do dispositivo, que escapam às forças e aos saberes estabelecidos.

*Finalmente Foucault descobre as linhas de subjectivação. Esta nova dimensão suscitou tantos mal-entendidos que é até aborrecido está a precisar as suas condições. Mais que qualquer outra, a sua descoberta nasce de uma crise no pensamento de Foucault, como se lhe fosse necessário alterar o mapa dos dispositivos, encontrar-lhes uma nova orientação possível, para não os deixar encerrarse simplesmente nas linhas de força intransponíveis que impõem contornos definitivos. Leibniz exprimia de maneira exemplar esse estado de crise que dá novo ímpeto ao pensamento, precisamente quando se crê está quase tudo resolvido: cuidávamos*

*estar perto do porto, mas somos lançados em pleno mar alto.*  
 (DELEUZE, 1996, P.2)

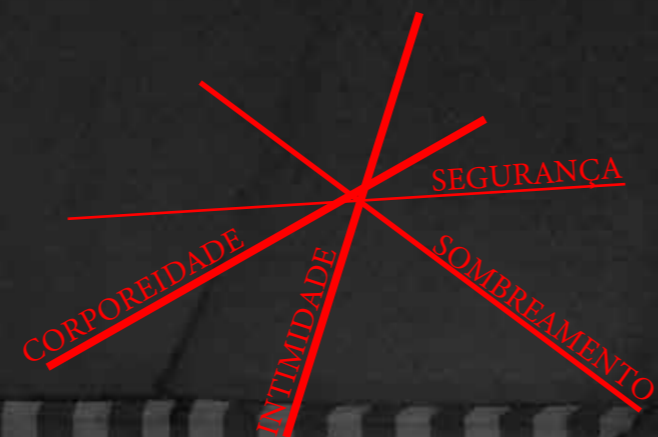
O que se conclui destas cinco linhas de forças nomeadas a partir das análises feitas após observação é que elas possibilitam potencialização para a cena na rua. Por isto, decide-se por unilas — como na figura 41 —, no intuito de abrir passagem para se pensar uma forma que enuncie e visibilize o dispositivo cena na rua de uma outra maneira, dando passagem a outras cenas, potencializando o acontecimento (figura 60). Entende-se que o dispositivo não é de fato concêntrico, mas antes rizomático. O que ali se quer destacar é tanto um recorte ou um fragmento do dispositivo cena na rua (figura 07), quanto a ilustração de que as linhas que aqui se elege para análise confluem para a proposição de uma instauração.

Para que fosse visível e enunciável uma forma ou várias formas possíveis de instaurar no território escolhido para pesquisa, a Praça XV, as linhas de força anteriormente nomeadas foram cruzadas e em seus nós, desveladas intenções formais (figura 42). Como exemplo disto tem-se a iluminação artificial que surge da soma de duas forças, o sombreamento e a segurança.

O que se conclui destes cruzamentos é que para instaurar tal escultura pretendida, é preciso cuidar do corpo que performa, assim, a cena se dará de forma espontânea. Quando se fala sobre cuidar do corpo, se menciona o conforto ambiental, as interações ergonômicas com o mobiliário e as interações sociais e políticas com o território.

A partir destas intenções formais, assim como do levantamento fotográfico e fotogramétrico da área de implantação, pôde-se ensaiar esculturas urbanas explicitadas no quarto capítulo.

sombreamento	árvores/barracas
teatralidade	desníveis/vazios
intimidade	planos próximos
segurança	ocupação/distanciamento
corporeidade	presença de corpos



sombreamento	árvores/barracas
teatralidade	desníveis/vazios
intimidade	planos próximos
segurança	ocupação/distanciamento
corporeidade	presença de corpos



Figura 47: Cinelândia, Rio de Janeiro

Fonte: autora, 2020

Figura 48 (acima): diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado

Fonte: autora, 2020



Figura 49: Cinelândia, Rio de Janeiro

Fonte: autora, 2020

Figura 50(acima): diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado

Fonte: autora, 2020

sombreamento	árvores/barracas
teatralidade	desníveis/vazios
intimidade	planos próximos
segurança	ocupação/distanciamento
corporeidade	presença de corpos



Figura 51: Praça São Salvador, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

Figura 52 (acima): diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado  
Fonte: autora, 2020



Figura 53: Praça São Salvador, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

Figura 54 (acima): diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado  
Fonte: autora, 2020

sombreamento	árvores/barracas
teatralidade	desníveis/vazios
intimidade	planos próximos
segurança	ocupação/distanciamento
corporeidade	presença de corpos



Figura 55: Praça XV, Rio de Janeiro  
 Fonte: autora, 2020  
 Figura 56 (acima): diagrama com o cruzamento das  
 linhas compositivas do dispositivo criado  
 Fonte: autora, 2020



Figura 57: Praça XV, Rio de Janeiro  
 Fonte: autora, 2020  
 Figura 58 (acima): diagrama com o cruzamento das  
 linhas compositivas do dispositivo criado  
 Fonte: autora, 2020





Figura 59: Diagrama de fluxos atuais na Praça XV, Rio de Janeiro  
 Fonte: autora sobre base do Google, 2020



Figura 60: Diagrama de fluxos após instauração proposta na Praça XV, Rio de Janeiro  
 Fonte: Google, 2020



Figura 61: Praça Santos Dummont, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

### 3.2 METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho foi a hipotético-dedutiva. Isto porque se faz necessário observar os acontecimentos atuais da cidade do Rio de Janeiro para que se possa responder todas as questões que aqui foram postas. Entretanto, antes da observação em campo e coleta de dados, que será feita através de registros fotográficos e fílmicos, opta-se pelo início do trabalho a partir de pesquisa e fundamentação teórica, feitas através da análise de referências bibliográficas. Faz-se necessário ressaltar a importância da fotografia para a captura da cena estudada no trabalho, ainda que esta seja um recorte de tempo e espaço, assume um papel importante de sensibilização do leitor e de chamada para a experiência real. Desta forma, a pesquisa acontece da seguinte maneira:

**1. Pesquisa e fundamentação teórica:** esta etapa inicial da pesquisa confere substância ao conceito central de dispositivo, de Foucault, em que se pretendeu tanto aprofundá-lo, quanto compreendê-lo a partir de outras referências, teóricas e práticas.

**2. Cruzamento de conceitos:** após a fundamentação teórica, foi necessário fazer o cruzamento de conceitos, de forma que estes estivessem de acordo com tema, objeto e tempo estudado, como por exemplo, dispositivo com lugar complexo, ou dispositivo com vazio-pleno, para que os objetivos sejam alcançados com clareza.

**3. Produção fotográfica e fílmica:** escolhidos os estudos de caso na cidade do Rio de Janeiro, pretendeu-se ir a campo fazer observação participante e a partir disso produzir fotografias e filmes que capturassem a cena experienciada e analisada pela pesquisadora.

**4. Análise dos dados colhidos:** a partir da produção fotográfica e fílmica, foi possível analisar os dados do estudo de caso em diferentes momentos do dia e da semana. Aqui se pretende entender a relação entre figura e fundo, no espaço cênico urbano, como também entender os impactos de uma pandemia sobre a cena na rua.

**5. Delimitação das linhas do dispositivo:** feitos os cruzamentos conceituais e observação participante, pretendeu-se analisar o estudo de caso no Rio de Janeiro onde há, mesmo que momentaneamente, cena na rua, para delimitar as linhas atuantes neste dispositivo. Aqui se esperou encontrar influência da iluminação natural e artificial, da teatralidade dos espaços, da sensação de intimidade promovida por diferentes escalas, da sensação de segurança promovida por diferentes fatores sociopolíticos, entre outros.

**6. Revisão bibliográfica:** foi importante, após pesquisa e fundamentação teórica inicial, continuar em contato com a pesquisa, isto é, foi proposta a revisão bibliográfica durante TFG2, para que fosse sempre possível a entrada ou saída de referências.

**7. Manipulação do dispositivo:** após delimitadas, dispostas e cruzadas as linhas, pretendeu-se finalmente manipular este dispositivo, a cena na rua. Isto é, posicionar as linhas que são linhas de força no estudo de caso.

**8. Definição de uma forma possível:** nesta fase e após manipuladas as linhas de força, foi exequível, finalmente, dar passagem a uma ou várias formas possíveis, isto é, demonstrar uma instauração em um espaço cênico urbano.

**9. Revisão e texto final:** finalmente, foi produzido o texto final do TFG, que aqui se apresenta, feitas as devidas revisões.



Figura 62: Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2019

Para avançar rumo à instauração, é preciso analisar como as linhas de força anteriormente definidas aparecem em cada cena enquadrada, para enfim transpô-las na Praça XV fazendo emergir uma forma. A primeira dupla de fotos é apresentada (figuras 39 e 41) uma vez que mesmo distantes geograficamente — uma em Botafogo e outra no Centro— representam muitas similaridades de cena. As mesmas linhas de força aparecem nas duas cenas com diferentes intensidades e a primeira que se destaca é a de sombreamento, pois se percebe elementos muito semelhantes para sombrear os comerciantes: barracas e guarda-sóis. O que as difere neste ponto é a presença, na primeira cena, de sombreamento por grandes árvores, o que permite a permanência de idosos na cena, enquanto na segunda o que se vê como sombreamento natural são apenas palmeiras espaçadas. A intimidade aparece em elementos próximos e de escala humana, como o beco que se forma ao fundo da segunda cena ou o “teto” de árvores na primeira cena. Estas duas forças contribuem para uma corporeidade potente, ao passo que esta corporeidade os torna locais em que há sensação de segurança.

A segunda dupla de fotos analisadas (figuras 43 e 45) dizem de um mesmo lugar, a praça da Cinelândia, no Centro. Apesar de dizerem de um mesmo lugar, expressam duas diferentes cenas — a primeira, o ponto de VLT, enquanto a segunda, a praça propriamente dita. O sombreamento, força tão cênica em outros lugares, não parece ser suficiente para juntar comerciantes, transeuntes, turistas, entre outros performers na segunda cena da Cinelândia. O que se vê, por sua vez, é uma ocupação de moradores de rua, o que escancara a desigualdade social do Rio de Janeiro, portanto, incomoda. O único lugar em que se pôde encontrar performers, que não fossem os moradores de rua, foi no ponto de fuga da praça, onde se toma o VLT, como mostra a primeira cena.

A terceira dupla de fotos (figuras 51 e 53) faz referência à Praça São Salvador, em Laranjeiras, e admite em ambas as cenas as mesmas forças. O que se vê na praça, além de muito sombreamento natural promovido por antigas árvores, são muitas possibilidades de encontro, promovidas por dispositivos como bancos, muretas, monumentos e escadarias. O resultado disto é uma cena corporeamente vívida.

A última dupla de fotos (figuras 55 e 57) diz respeito à esplanada da Praça XV, estudo de caso do trabalho e onde se pretende intervir. De um cinza mais claro que as outras cenas, aponta para a falta de sombreamento em toda sua área e por isto não permite permanência dos corpos que frequentemente nela transitam. Assume, em seu vazio, a teatralidade, uma vez que abre passagem para qualquer tipo de ocupação e acontecimento. É a partir deste vazio potente que começa a se pensar a instauração e para isto algumas referências são conectadas ao trabalho para que se possa rumar um caminho à uma forma, a um objeto que respondesse a todas as cinco forças aqui definidas. A primeira referência utilizada, a Galeria Transparente (figura 63), aponta para o virtual<sup>35</sup> e demonstra potência no vazio — enuncia forças mesmo sem produzir cena na rua.

*Uma imagem histórica, e que não estabelece hierarquia entre o real e o imaginário, entre o fotográfico e o imagético, entre o mínimo e o máximo. Uma imagem que de tão “clean” chega a ser expressionista, pois é como se as coisas gritassem por meio de seu silêncio, nos acenassem através de sua ausência (“conspicuous by their absence”) e se impusessem com seu recolhimento.*

*Estamos assim, neste 21 de abril de 2020, todos recolhidos. E as coisas ao redor da Galeria Transparente se solidarizam conosco. Mas onde seria “a casa” daquilo que antes supúnhamos tão bem instalado em seu desabrigo permanente nas ruas e calçadas?*



Figura 63: "Clean" em Galeria Transparente, Rio de Janeiro  
Fonte: Eduardo Machado

*Agora podemos crer que sempre haverá um refúgio para onde a materialidade pode escapar durante as catástrofes. Isto é animador.*

*Apenas a Galeria Transparente continua a exhibir a glória de seu vazio de antes. Este vazio sempre foi a marca da sua atemporalidade, a garantia de sua permanência, o fertilizante de sua eloquência. E neste trabalho de Eduardo Machado este vazio se propaga, deixando o entorno da Galeria Transparente e, espero, tudo o que está em volta da tela onde você está vendo esta imagem, ainda mais estimulante à imaginação. (Frederico Dalton, 2020)*

Como direção, abrir-se-á brechas para o ato, para a instauração material, sem perder de vista a virtualidade, isto é, o que é potência e não é ato. Aqui, se faz referência às inquietações levantadas no capítulo dois, tomando como partido uma instauração que permitiria a cena acontecer na rua e também em meios digitais, transmitida por mídias.

Outras importantes referências utilizadas neste trabalho são "Meu coração bate como o seu" de Guto Requena, e "Cidade Dormitório" de Guga Ferraz (figuras 64 e 65). Ambas, para além de ocuparem o vazio, se apresentam como esculturas urbanas que entram em relação próxima com o corpo humano, convidando e se complementando com uma atividade participativa, sendo, por isso, efetivas instaurações, uma vez que implementam o espaço e permitem o acontecimento da performance.

Referências formais também são consideradas, como "Seeing spheres", de Olafur Eliassom, e "Interactive Rhizomatic Grid", de Guto Requena. Nestas instalações, o corpo é lançado a um vazio demarcado, potencializado pelas

obras instauradas. Não somente porque as formas ocupam um espaço vazio, mas, antes, porque circunscrevem e, com isso, valorizam o vazio, potencializando a teatralidade em jogo — conforme se pode observar nas figuras 66 e 67.

A partir destas referências e das análises feitas anteriormente, retorna-se na hipótese que defende que **ao serem desveladas e organizadas as linhas de força deste dispositivo — a cena na rua — tal cena ganha potência. Organiza-se estas linhas, então, do ponto de vista artístico e arquitetônico para fazer surgir uma ou mais formas possíveis de instauração desta cena.** Logo, após serem desveladas e organizadas as linhas de intimidade, teatralidade, sombreamento, segurança e corporeidade, pode-se, a partir daqui, abrir espaço para outras formas possíveis.

<sup>35</sup>*Mas o que é a virtualização? Não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma "elevação à potência" da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado. (LEVY, PIERRE, 1996,P.7)*



Figura 64: Meu coração bate como o seu  
Fonte: Guto Requena, 2018



Figura 65: Parede Gentil N 05 Cidade Dormitório  
Fonte: Guga Ferraz, 2007



Figura 66: Seeing spheres, São Francisco  
Fonte: Olafur Eliasson  
Foto: Matthew Millman, 2019



Figura 67: Interactive Rhizomatic Grid  
Fonte: Guto Requena, 2018



**Figura 68: Rua Duvivier, Rio de Janeiro**  
Fonte: autora, 2019

#### 4.1 OS NÓS DÃO PASSAGEM ÀS FORMAS

Após análises das cenas através do conceito de dispositivo, linhas de força foram trazidas à luz e a partir do cruzamento dessas linhas, surgem os nós que dão passagem à formas possíveis. Isto é, enunciam objetos, instaurações que ativam a cena na rua. Chega-se, portanto, a uma solução possível, ao se entender que ela responde à algumas forças levantadas. Pretende-se, a partir daqui, analisar de que maneira esta forma responde às forças locais e que não só se instalaria bem ao espaço, levando em conta características físicas espaciais, mas que permitiria a performance espontânea nesta escultura urbana que se propõe instaurar.

O que se propõe como objetivo final do trabalho é uma instauração<sup>36</sup>, uma vez que se entende que para haver instauração, precisa haver cena, performance e rastro. Este conceito, como utilizado aqui, surge da compreensão entre implementar e ativar. Diferentemente de um projeto urbano como a Praça Marechal Âncora, onde há cena em determinado momento, mas quando ela não acontece, não se sabe sobre ela, ou na Praça XV, que atualmente recebe intervenções efêmeras para suscitar a cena em sua esplanada, a instauração mostrará que algo ali aconteceu e que é possível de acontecer novamente. Somando as hipóteses levantadas e cruzando as linhas evidenciadas — de sombreado, de teatralidade, de segurança, de intimidade e de corporeidade — acessa-se um partido formal.

A instauração proposta (figuras 70 e 72 — Suba-me/Upload-me) pretende responder ao sítio especificamente<sup>37</sup>, como sugere Miwon Kwon, uma vez

que se propôs olhar para o desenho de piso e saltar dali uma forma que seria passagem, estadia, sombreado, iluminação, possibilidade de brincadeira e performance.

*O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho.*  
(KWON, M. 1997, P.167)

O resultado deste desenho são cinco linhas, de doze metros cada, que se dobram, se conectam e projetam sombra no piso (figura 69), assim como possibilidade de ocupação da escultura tanto por baixo, quanto por cima, numa altura de oito metros. O material proposto para a estrutura é o aço, visto que conferiria durabilidade e possibilidade de performance com segurança, com brises que se aproximam até se tornarem uma superfície única, plana, que por sua vez desce até tocar o chão e as outras linhas. A montagem e fixação da estrutura se dão através de parafusos no piso e de soldas entre módulos de dois metros, para que se confira estabilidade e solidez, além de garantir a efemeridade da obra (figuras 73 e 74).

Ao se pensar a virtualidade desta instauração, e assim também respondendo à uma demanda em época de pandemia, se propõe transformar esta superfície plana em telões de LED que pudessem tanto transmitir cenas capturadas na Praça XV — fotografias estáticas que dão a sensação de transparência para a obra (figuras 70 e 72)—, quanto transmitir outras cenas de outras praças do Rio de Janeiro — estas ao vivo —, acessadas

<sup>36</sup>Ver RAMME, Noéli. *Instauração: Um conceito na filosofia de Goodman*. Revista Boneca 2. Rio de Janeiro, 2007.

<sup>37</sup>Ver KWON, Miwon. *Um lugar após o outro*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, primavera, 1997: 85-110. Tradução: Jorge Menna Barreto. Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim.

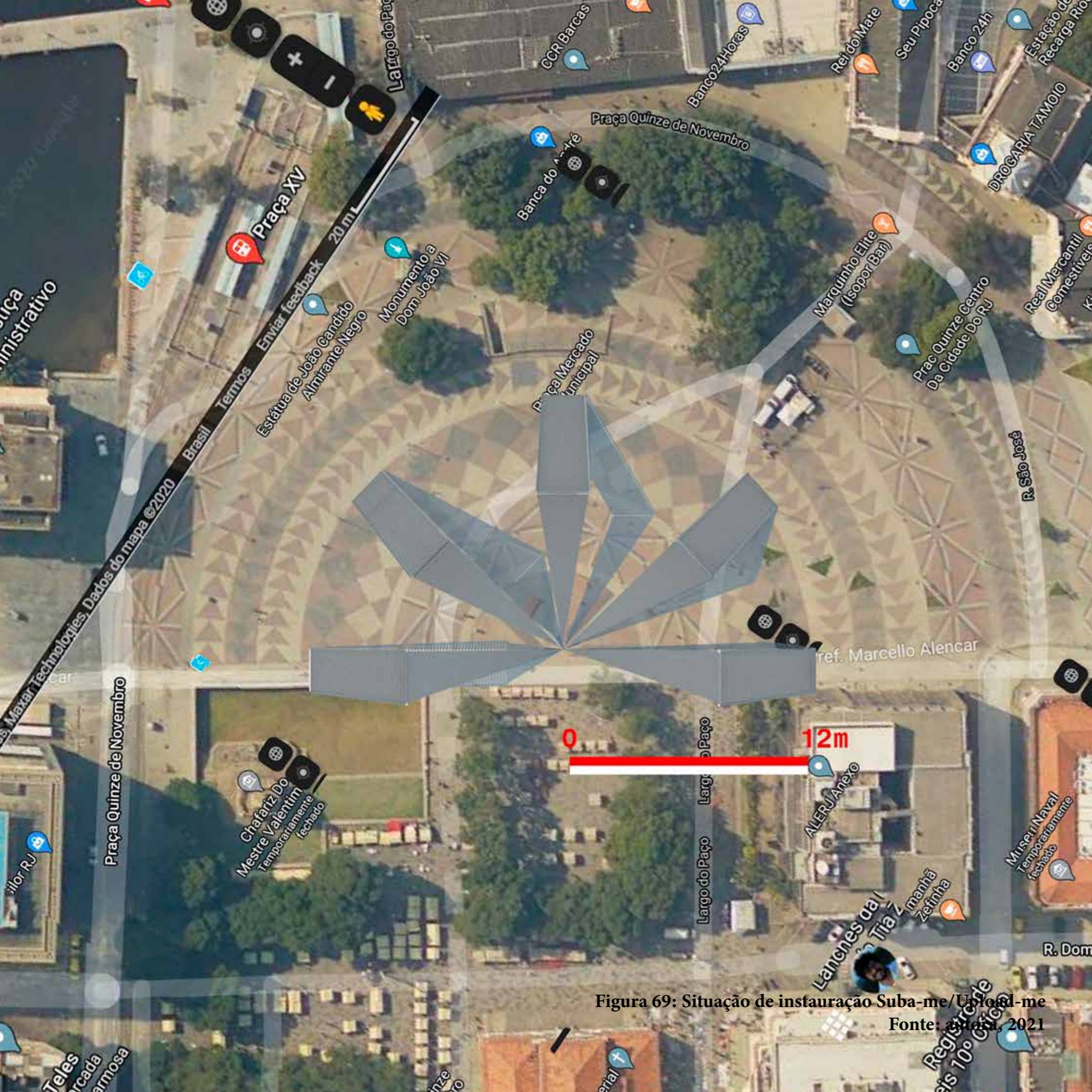


Figura 69: Situação de instauração Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021

também por totens espalhados pela cidade e dispositivos móveis (figuras 75 a 80). A captura da cena ao vivo da Praça XV é feita através de uma câmera instalada na tela diante da instauração — que se comporta, portanto, como um espelho — e é transmitida para outras telas igualmente instaladas em outros espaços públicos da cidade.

Para de fato instaurar esta escultura urbana que se propõe, levanta-se um paradoxo — para executar a obra e instalá-la in loco se faz necessário tecer negociações financeiras muitas vezes de ordem espetacular. Isto é, o custo envolvido para construção da obra exige patrocínio e concessões estatais, o que vem acompanhado de algum custo para o dispositivo em relação a sua direção à produção espontânea de cena na rua. Posto isto, é importante manter próximo o entendimento de que mesmo havendo grande investimento envolvido, este dispositivo não pretende gerar lucro — o principal objetivo da instauração é ceder lugar para a cena do cotidiano acontecer, ou seja, esta cena não pode estar vinculada a interesses outros senão o encontro.

A instauração Suba-me/Upload-me surge de uma vivência lúdica de cidade, em que o encontro entre corpos humanos e arquitetônicos se faz presente desde a formação do sujeito. Por isto, a forma que surge das forças do dispositivo instiga, chama para o jogo, se relaciona ativamente com o performer, — como também sugere Bichos, de Lygia Clark (1966) —, tirando-o de sua inércia atual de ser apenas um transeunte (figuras 75 a 78).

Seus brises que ora distam uns dos outros, ora se aproximam, sugerem que há uma subida possível nas linhas que se dobram, mas que esta subida se dificulta à medida em que se sobe. Suas passarelas, por sua vez, que ora se

conectam à altura de dois metros, ora estão sobre o piso, ora se conectam à altura de trinta centímetros sugerem diferentes passagens e ocupações por dentro da instauração.

A instauração buscou responder às linhas de força levantadas anteriormente no trabalho, uma vez que estas são constituintes do dispositivo cena na rua, são elas a teatralidade, a corporeidade, a intimidade, o sombreamento e a segurança. Ela é, portanto, teatral, na medida em que cria diversas possibilidades de ocupação, de ver e ser vista, de iluminar e ser iluminada, conectada com outros tempos e lugares. Sua corporeidade pode ser garantida no real ou no virtual, através da imagem, e a intimidade vivenciada pelos corpos performantes pode ser maior ou menor a depender da maneira que se ocupa a instauração. Garante certo sombreamento e certa iluminação filtrada entre brises com projeção em cima das passarelas ocupáveis. Sua segurança está tanto na possibilidade de experimentar a cena na rua virtualmente, a partir de dispositivos móveis, quanto na escala da instauração, o que assegura o distanciamento social.

Apesar das linhas de força terem sido descobertas a partir da análise de cenas em vários sítios distintos da cidade do Rio de Janeiro, a forma que surge responde a este sítio: a Praça XV. É portanto, uma obra de *site specific*<sup>38</sup>, uma vez que além das forças considera fluxos, escalas, desenho de piso e histórico do local para emergir.

<sup>38</sup> Ver KWON, Miwon. Um lugar após o outro. Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110. Tradução: Jorge Menna Barreto. Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim.



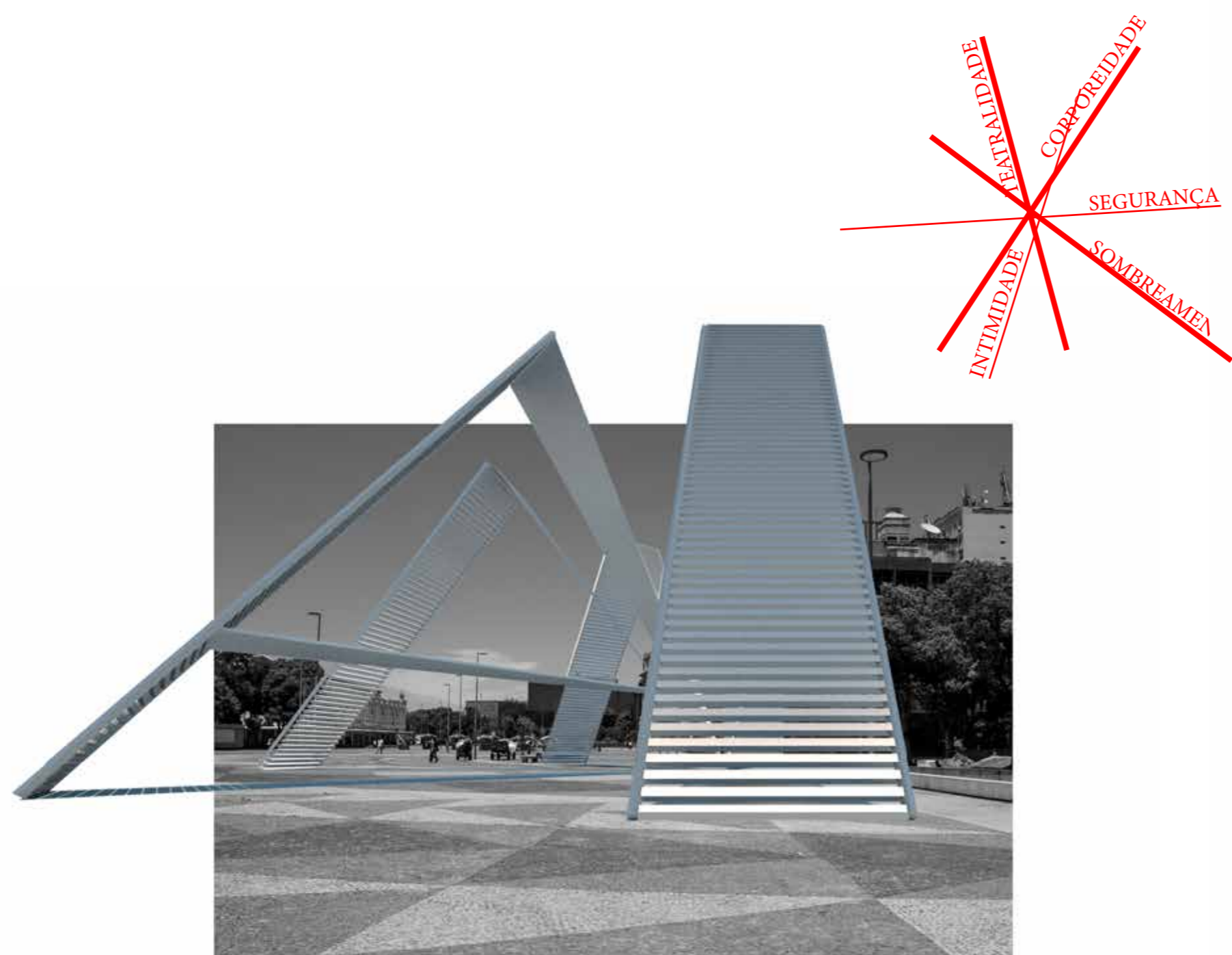


Figura 70: colagem de instauração Suba-me/Upload-me  
 Fonte: autora, 2021

Figura 71: (acima): diagrama com o cruzamento das linhas compositivas do dispositivo criado  
 Fonte: autora, 2021

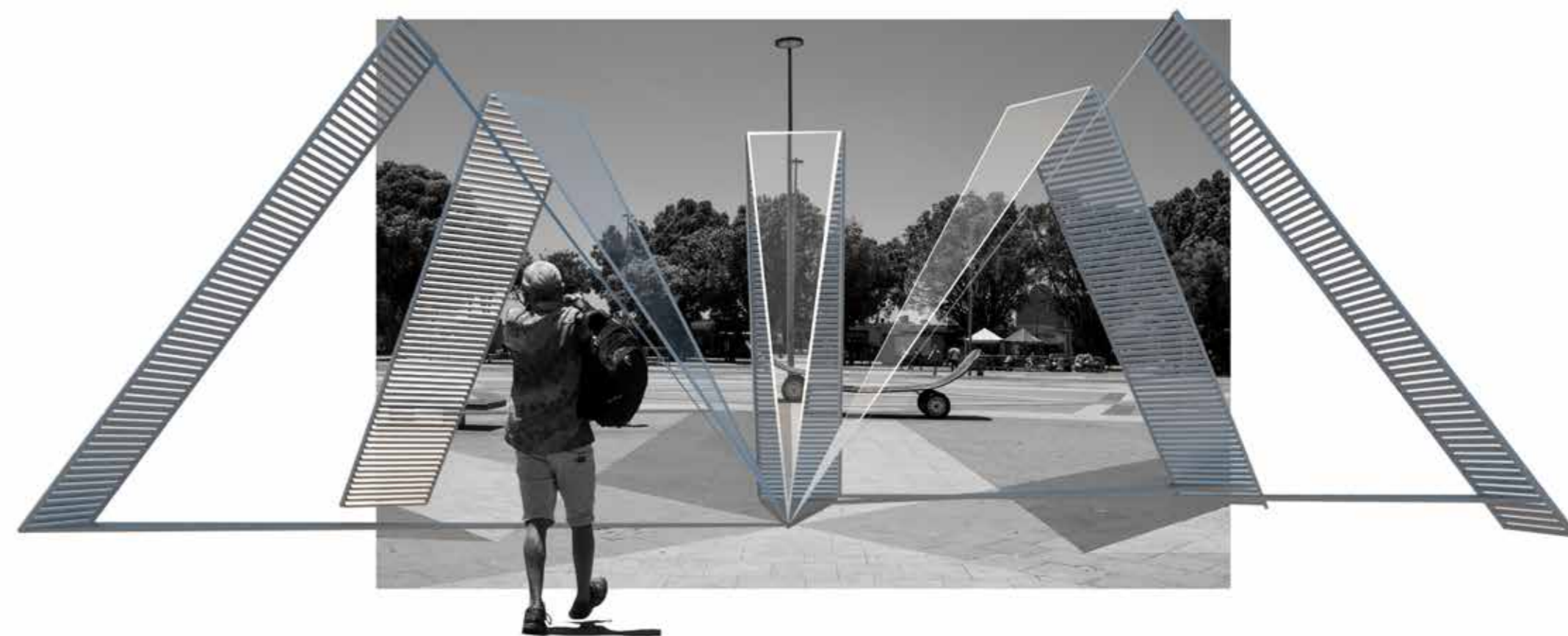


Figura 72: colagem de instauração Suba-me/Upload-me  
 Fonte: autora, 2021

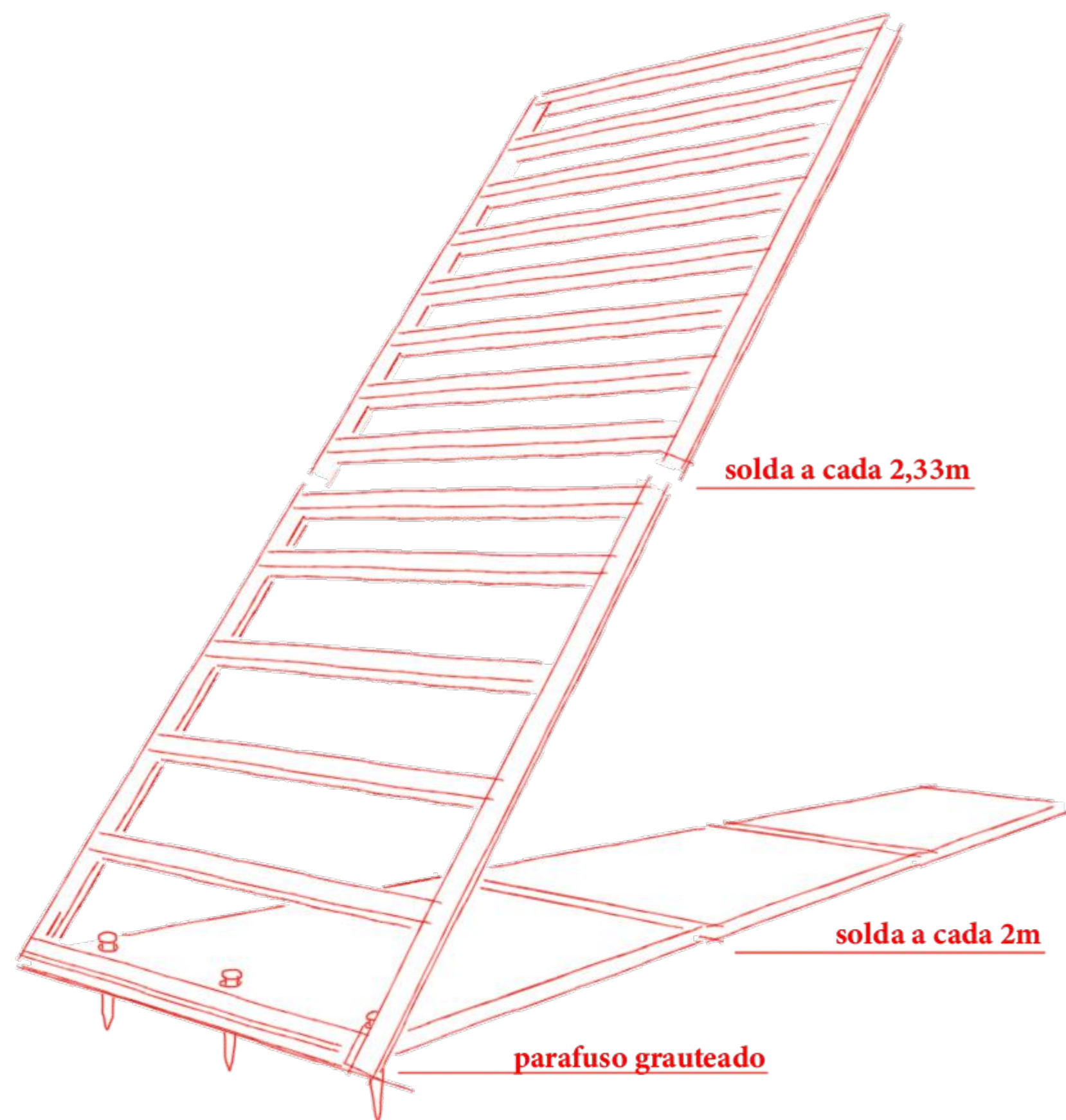


Figura 73: Croqui esquemático de executivo da Instalação Suba-me/ Upload-me  
Fonte: autora, 2021

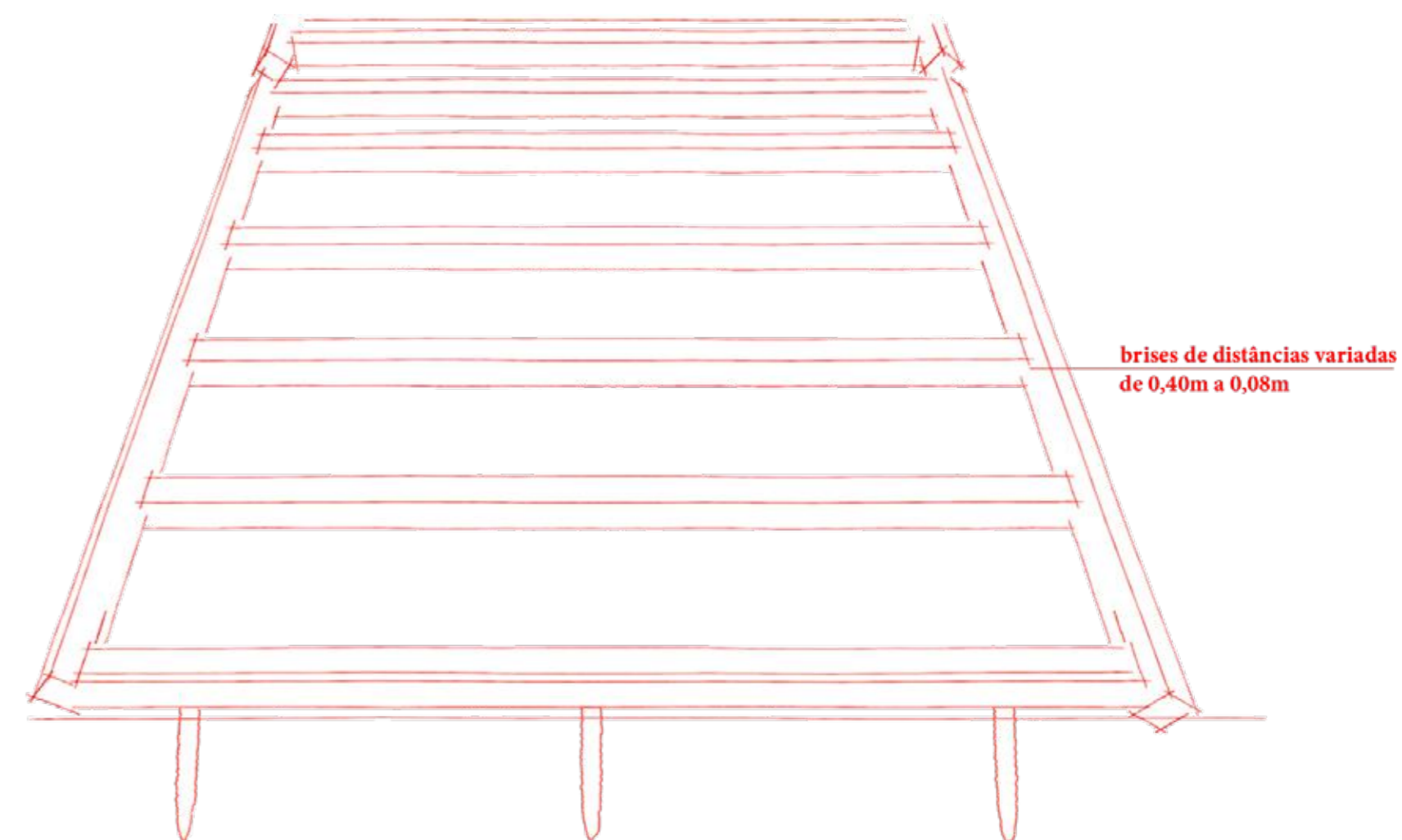


Figura 74: Croqui esquemático de executivo da Instalação Suba-me/ Upload-me  
Fonte: autora, 2021

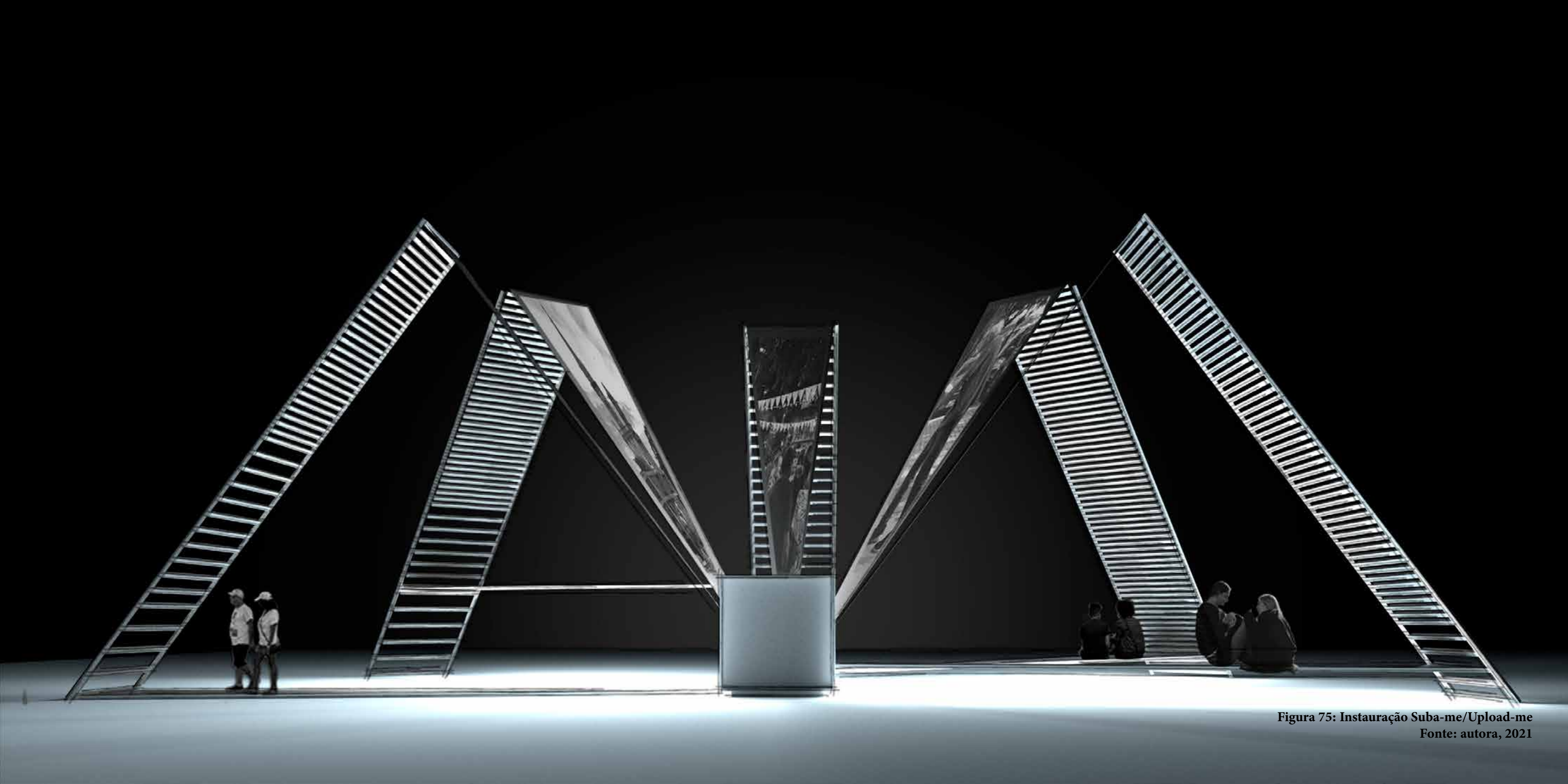


Figura 75: Instalação Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021



Figura 76: Instalação Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021

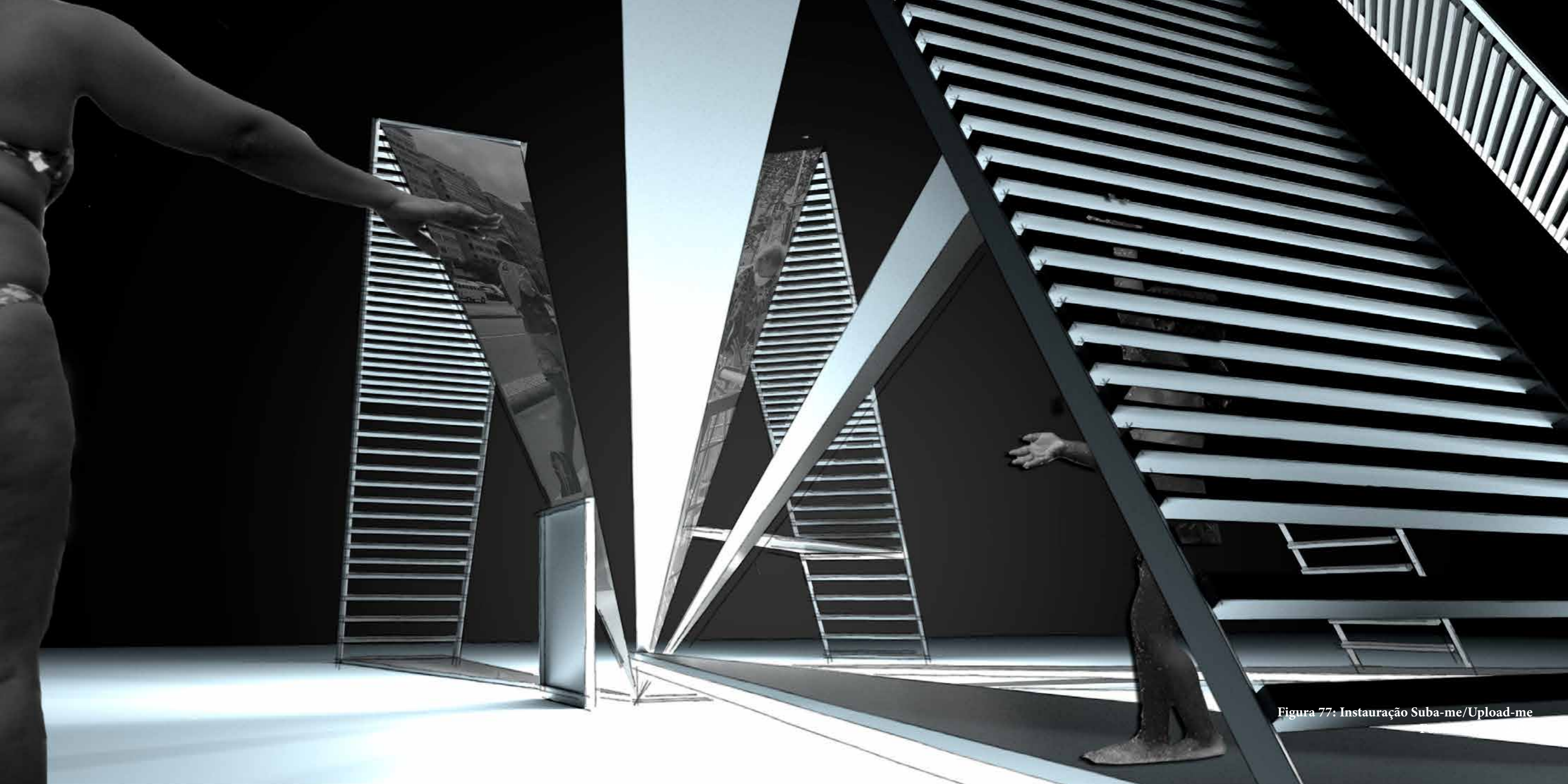


Figura 77: Instalação Suba-me/Upload-me

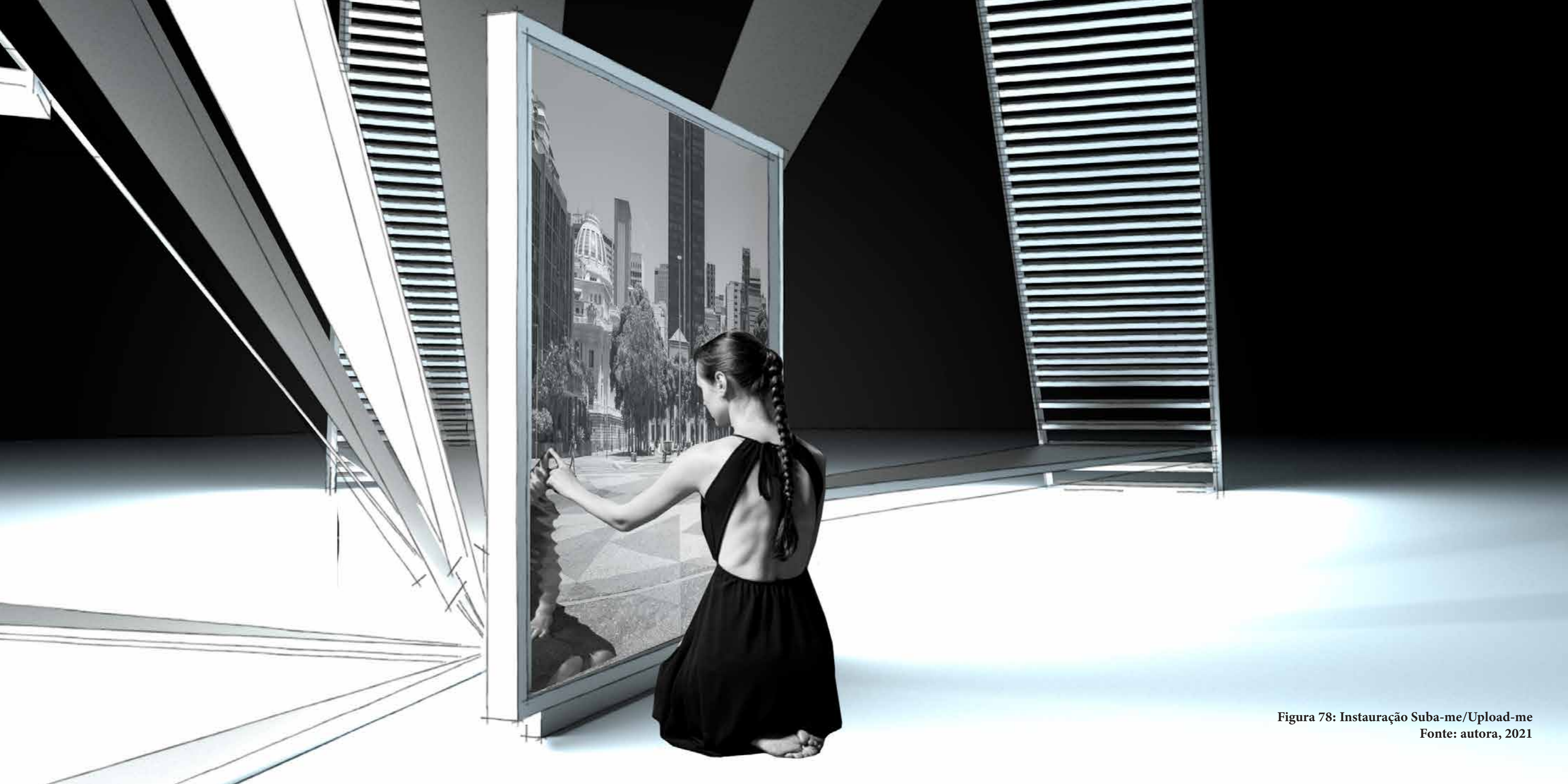


Figura 78: Instalação Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021



Figura 79: Tela conectiva à Instalação Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021



Figura 80: Tela conectiva à Instalação Suba-me/Upload-me  
Fonte: autora, 2021



Figura 81: Praça XV, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

## 4.2 COMO FAZER VER E FAZER FALAR A CENA NA RUA

O presente trabalho buscou estudar as cenas na rua do Rio de Janeiro contemporâneo, uma cidade em que cada bairro monta sua cena carregada da sua própria história e em constante atualização, assim como, num momento de pandemia, cada bairro vive a sua realidade para enfrentar esta crise. O dispositivo aqui analisado e a proposta de instauração feita se referem a uma parcela da cidade, que representou uma parcela da sociedade carioca e não teve em nenhum momento o intuito de ser generalista.

Entretanto, os caminhos metodológicos aqui traçados são entendidos como replicáveis para todo canto, não somente da cidade do Rio de Janeiro, mas para onde houver cena. Assim, seguindo o conceito de dispositivo e pretendendo encontrar estes limites e possibilidades de manipulação cênica, compreende-se ser possível fazer ver e fazer falar a cena na rua, isto é, torná-la visível e enunciável.

Esta cena que se vê e se fala sobre diz do cotidiano e da espontaneidade da vida humana, em que a arte está também intrinsecamente presente. Neste caminho, a forma que se sugere instaurar aponta para as experimentações que pressupõem a inseparabilidade entre arte e vida.

Tais experimentações do corpo não poderão ser feitas sem levar em consideração o contemporâneo, isto é, a crise que todos os corpos estão passando. Esta crise diz respeito ao luto coletivo, ao luto individual, às angústias, às somatizações corporais, entre outras marcas, e, por consequência, afeta a percepção e a experiência de quem

vive o espaço público. É momento de ressignificação, como sugeriu Lygia Clark, de se lançar ao vazio-pleno<sup>38</sup>.

*Tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises pois a primeira coisa que sinto é a falta de percepção dos planos e perco o equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos a partida do gato e do rato. Ele me persegue me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro do meu eu. Cada vez que, através do inconsciente, começa a aparecer algo novo, eu levo uma rasteira pois esse tempo-espaço novo adquirido já não serve mais. É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do "sentimento de perda" da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação. (CLARK apud ROLNIK, 1999, p. 6)*

<sup>38</sup> Ver ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.



O ano de 2020, regido por uma sinfonia pandêmica, fez com que as cenas na rua se transformassem por completo. Entretanto, passada a quarentena no Rio de Janeiro, que durou cerca de três meses, o que se viu foi uma cidade esvaziada, mas não vazia. Novos arranjos se configuraram, de encontro, de comércio, de circulação pela cidade e o Centro do Rio de Janeiro não é o mesmo de antes: está proibido de sediar eventos com aglomeração, portanto, rodas de samba, grandes shows e até museus de arte e cinemas estão suspensos até que o pico de contaminação passe.

Por outro lado, o encontro que antes podia ser feito em todo lugar, de toda maneira, agora é restrito a áreas abertas, bem ventiladas, com devido espaçamento entre as pessoas — ainda que isto não seja respeitado por todos. Assim, torna-se possível e necessário pensar uma nova maneira de “fazer cena”, de forma segura, tanto para os que hoje já transitam na rua, quanto para os que ainda se mantêm em isolamento. Os dois grupos, que hoje não experienciam a esplanada da Praça XV, poderão acessar uma nova experiência a partir da escultura urbana que se propõe no trabalho.

A partir da análise das linhas de força de um dispositivo, se pode intervir neste dispositivo, fazendo emergir uma outra configuração de forças, uma outra cena na rua, com outras formas em jogo. E isso se torna possível, nesse trabalho, a partir de uma proposta de instauração — esta escultura urbana a que se refere — que se pode traduzir como uma via de transformar o dispositivo a partir das forças que constituem o próprio dispositivo, dando passagem ao acontecimento.



Figura 82: Estação da Carioca, Rio de Janeiro  
Fonte: autora, 2020

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Coronário**. Abril, 2020. Disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em 11/01/21.

BENJAMIN, Walter, 1892-1940. **Estética e sociologia da arte**. Edição e tradução: João Barrento. 1. ed; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Prefácio: Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CARLSON, Marvin. **Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture**. Ithaca: Cornell University Press, 1989. Tradução: Jacqueline Rodrigues e Evelyn F. W. Lima.

CIVALE, Leonardo. **Sobre Luzes e Sombras: A revitalização da Praça XV de Novembro no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro e o papel da paisagem urbana como patrimônio cultural (1982-2012)**. Caderno de Geografia, v.25, n.44, 2015.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega - Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio: Edmundo cordeiro.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Editora Hucitec, São. Paulo, 1985. 92p.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a História da Sexualidade**. In: Roberto Machado (org.). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal (1982).

GUATTARRI, Félix. **Caosmose. Um novo paradigma estético**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Ed. 34, 1992. 208 p. (Coleção TRANS)

JEAUDY, Henri-Pierre. JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Tradução: Rejane Janowitz; revisão técnica: Lílian Fesslez Vaz. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**. Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110. Tradução: Jorge Menna Barreto. Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim.

LÉVY, Pierre. **O que é Virtual**. Tradução: Paulo Neves, São Paulo, 1996.

RAMME, Noéli. **Instauração: Um conceito na filosofia de Goodman**. Revista Boneca 2. Rio de Janeiro, 2007.

MARZLIAK, Natasha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro; BESO, Marcelo. **A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade** (André Parente e Kátia Maciel).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J.Guinsburg - São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

PAVIS, Patrice, 1947 - **Dicionário de teatro**. Tradução: J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo : Perspectiva. 2008.

RAMME, Noéli. **Instauração: Um conceito na filosofia de Goodman**. Revista Boneca 2. Rio de Janeiro, 2007.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

SANTANA, Ethel Pinheiro. **Cidades 'ENTRE'. Dimensões do sensível em arquitetura ou A memória do futuro na construção de uma cidade**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2010.

ZONNO, Fabiolado Valle. **Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem**. Rio de Janeiro: Editora FGV (2014).

