UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - Campus Bauru

Júlia Fujishima



Bauru

2026

A Cidade Bordada:
ironias, derivas e costuras do olhar

Trabalho Final de Graduação apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Autora: Júlia Fujishima

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Benincasa

Bauru

2026

F961c

Fujishima, Júlia
A cidade bordada : ironias, derivas e costuras do olhar / Júlia Fujishima. -- Bauru, 2026
136 p. : il., fotos, mapas

Trabalho de conclusão de curso (-) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Vladimir Benincasa
Coorientador: Paulo Roberto Masseran

1. ironia. 2. cidade. 3. percepção. 4. deriva. 5. fotografia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).



NÓS



AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, por abordar e transbordar seus conhecimentos durante a graduação.

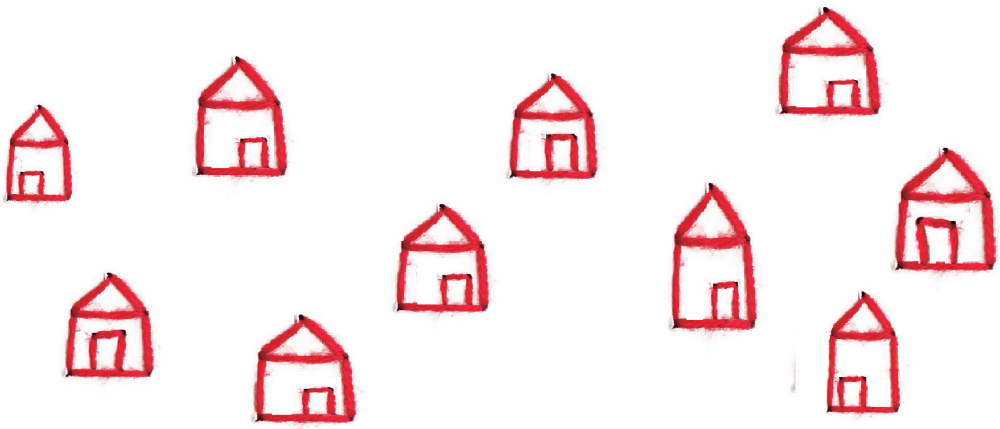
À minha mãe, que guarda cada foto em álbuns cheios de memórias nas estantes de casa.

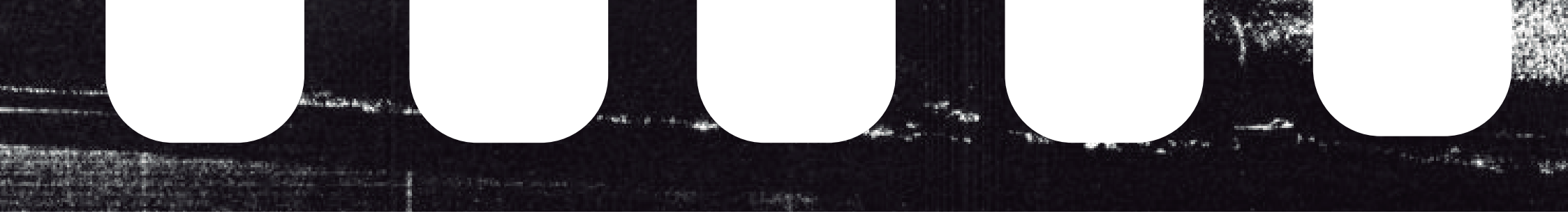
Ao meu pai, que me ensinou abraçar as imperfeições da fotografia analógica.

Ao meu irmão, que me encoraja a ler e costurar com as palavras.

Aos meus amigos, que continuam a aturar minhas ironias e a flanar comigo onde quer que eu esteja.

À todos, que encaram as ironias urbanas cotidianamente, mas continuam me ensinando a vivenciar a cidade pelos olhos da gentileza.





RESUMO

A partir da abordagem que entrelaça arquitetura, urbanismo e arte, busca-se questionar o espaço urbano, evidenciando potenciais e limites do olhar sobre a ironia cotidiana no ambiente construído. O estudo parte da revisão teórica de autores que discutem conceitos de ironia, percepção urbana e leitura semiótica para compor a base da etapa prática, preparando o olhar para identificar as ironias do ambiente urbano, capturá-las através da fotografia e, por último, realizar técnicas de bordado em cima das imagens registradas. Através das intervenções têxteis sobre as fotografias, busca-se evidenciar as ironias que compõem a cidade e propor uma nova forma de bordar e abordar o espaço urbano, ou seja, de analisar o projeto arquitetônico que o compõem e a vida na cidade.

Palavras-chave: ironia; cidade; percepção; deriva; fotografia, bordado.


AX

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

01 A PRIMEIRA CAMADA: A IRONIA COMO DIALÉTICA ENTRE AS PESSOAS E O ESPAÇO

1.1 / *Ironia como ponto de partida* 15

1.2 / *A construção do diálogo irônico*

1.3 / *Ironia em todo lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum* 22

1.4 / *Lendo a cidade como um organismo irônico* 30

1.5 / *O espaço em equilíbrio e movimento* 32

1.6 / *Ironia: a acompanhante fixa da cidade* 34

02 A SEGUNDA CAMADA: APRENDENDO A ENXERGAR AS IRONIAS ATRAVÉS DA SEMIÓTICA

2.1 / *Aprendendo a escutar a ironia urbana* 48

2.2 / *Estratégias de aproximação e reconexão com o espaço* 52

2.3 / *Como, quando e onde flanar* 56

2.4 / *São Paulo: Uma hipérbole irônica* 62

2.5 / *O potencial da imagem: rever para reinterpretar* 64

03 A TERCEIRA CAMADA: INTERVENÇÕES MATERIAIS NA ARQUITETURA DO COTIDIANO ATRAVÉS DO BORDADO

3.1 / *Contexto com têxtil* 71

3.2 / *Os registros irônicos* 72

3.3 / *Alinhando os pontos* 120

REFERÊNCIAS 134



INTRODUÇÃO

A IRONIA é uma forma de criação, expressão e interpretação presente na linguagem, nos discursos políticos, em ditados populares, na filosofia de Sócrates, na literatura de Machado de Assis ou, mesmo, nas tirinhas da Mafalda. Ela é uma manifestação humana, o que torna a *cidade*, espaço construído de forma coletiva, um grande *palco de ironias.*

Antes mesmo de iniciar a graduação, a ironia já estava presente na minha percepção sobre a cidade. Ela estava de forma literal, sendo um exemplo disso, a palavra "IRONIA" pichada dos dois lados de uma passarela localizada na rodovia Imigrantes, vista na ida para a grande *São Paulo* e na volta para minha cidade, *Peruíbe (Figura 01)*.

Nessas viagens motivadas pela busca do que faltava em Peruíbe - shoppings, cinema, museus, consultórios médicos - a ironia também estava no sentido simbólico ao me questionar:

Não parece contraditório que... São Paulo com tantas ruas, possui tanto congestionamento?

Não parece contraditório que... atravessar um bairro em São Paulo demora mais tempo do que chegar em outro município?

Por que tantos paulistanos anseiam pela praia em todos os feriados sendo que São Paulo tem tudo que falta em Peruíbe?

Assim, o ATO DE QUESTIONAR tornou-se o ponto de partida para uma leitura irônica da cidade, desencadeada pela comparação, pelos contrastes entre dois núcleos urbanos distintos. E mais tarde, esses questionamentos ganharam protagonismo durante a graduação em Arquitetura.

Já em *Bauru*, as aulas incluíam desde caminhadas pelos bairros da cidade, e até elaboração de maquetes, cujas as árvores eram, *não ironicamente*, feitas de papel. As IRONIAS também transbordaram nos estudos teóricos.

A exemplo da leitura do texto *As mediações da paisagem* (2012), quando a autora Lucrécia D ´Alessio Ferrara (2012, p. 48) desenvolve uma torrente de questionamentos:

Que cidade é essa que vive das contradições que a fazem destruir, para reconstruir-se, sem jamais saber-se completa?

(...)

Que cidade é essa de múltiplas centralidades e descentrada, histórica e geograficamente?

(...)

Que cidade é essa, onde a imagem que a registra, pode esconder a paisagem que nos poderia levar a redescobri-la?

Essas provocações apontavam a necessidade de *questionar a cidade através de suas contradições.*

No contexto bauruense não foi diferente. Andanças curiosas para aprender mais sobre esse núcleo urbano construíram reflexões como:

Por que Bauru, conhecida como cidade sem limites, possui sim limites territoriais?

Por que Bauru possui tantas praças com fontes de água, mas todas estão secas?

Por que Bauru, que foi um importante entroncamento ferroviário, possui suas estações abandonadas?

E essas ANDANÇAS se uniram ao meu interesse pessoal por FOTOGRAFIA Os registros fotográficos não serviam apenas para guardar memórias, mas também como material de estudo, revisitar espaços sem sair do lugar, e permitir interpretar como as pessoas o habitam. Dessa forma, *a fotografia toma um importante papel: viabilizar a existência da arquitetura fora do espaço e tempo que foi construída.*

Portanto, o interesse em registrar a cidade articula-se com a busca pelas contradições apontadas por Ferrara e pelo próprio espaço vivenciado. Com isso, o objetivo deste trabalho é treinar o olhar, conhecer a cidade, perceber suas contradições e, por fim, interpretar suas ironias.

Figura 01: A palavra "ironia" pichada em passarela da Rodovia Imigrantes.



Fonte: Autoria própria (2026)

A escolha por estudar SÃO PAULO, cidade catalisadora das reflexões iniciais, ocorre por sua complexidade, por sua hipérbole. Essa metrópole composta por várias camadas sociais e históricas, anseia por uma investigação também em CAMADAS. Por isso, esse trabalho está dividido da seguinte forma: A PRIMEIRA CAMADA, baseia-se na revisão teórica, a fim de desenvolver um aprofundamento sobre os conceitos de ironia e cidade e a articulação entre esses dois elementos.

Já a SEGUNDA CAMADA, aponta para outras ferramentas que se mostraram aliadas no processo de interpretação da cidade. Entre elas está, primeiramente, a deriva semiótica, motivada pelas andanças realizadas durante a graduação, e em segundo lugar, a fotografia, como forma de registrar e permitir a identificação das ironias urbanas e, principalmente, uma releitura desse espaço.

Já a TERCEIRA CAMADA tem o objetivo de interpretar os registros fotográficos, compreender os elementos que se contradizem e as ironias que se repetem. Por fim, através de técnicas de bordado, busca-se destacar esses elementos, possibilitando também instaurar uma nova camada, a minha, sobre o espaço urbano.

A PRIMEIRA CAMADA

IRONIA COMO DIALÉTICA ENTRE AS PESSOAS E O ESPAÇO



1.1 IRONIA COMO PONTO DE PARTIDA

Seja na literatura erudita, seja em frases cotidianas, a ironia se faz presente. Expressa como jogo de ideias contraditórias, ela pode causar confusão, ser mal interpretada, insultar ou até causar riso. Pois é justamente a abrangência de possibilidades de usos e reações que tornam a ironia objeto de estudo em diversas áreas como filosofia, linguagem, psicologia ou; mesmo; *Arquitetura*.

Vale apontar que a ironia não pertence apenas à contemporaneidade. Ela tem acompanhado a humanidade há muito tempo. Um dos precursores da reflexão acerca da ironia foi Sócrates, pensador considerado "pai da Filosofia Ocidental" que *(ironicamente)* não deixou nenhum registro escrito. No entanto, há estudos sobre o seu método, como o livro *O conceito de ironia* (1841) do filósofo dinamarquês Kierkegaard. Segundo o autor (Kierkegaard, 1841, p.51):

> *A filosofia de Sócrates inicia com o pressuposto de que ele nada sabia, assim ela terminava no resultado de que os homens em geral nada sabiam.*

Essa filosofia define o termo "*ironia*" como a arte de interrogar. Sócrates a utilizava como um método de provocação, ao perceber que, diante de questionamentos, as respostas tornam-se uma reação em busca de satisfação ou conclusão, não de acesso a uma suposta verdade. Essa busca ocorre de forma automática e superficial, portanto, o conhecimento adquirido é ilusório.

O filósofo também aponta a ironia como *negatividade infinita e absoluta* (Kierkegaard, 1841, p. 262). Isso significa que a ironia é negativa, uma vez que um sujeito irônico nega qualquer certeza; ela é infinita, porque se trata de um processo sem conclusão; e finalmente, absoluta, pois ela pode ser aplicada a tudo. Dessa forma, a ironia torna-se uma forma de *interpretação da realidade.*

Sobre a *realidade*, Kierkegaard (1841, p. 260) aponta:

> *A realidade dada a uma certa época é válida para a geração e os indivíduos na geração, e contudo, se não quisermos dizer que o desenvolvimento acabou, é preciso que esta realidade seja desalojada por um outra realidade.*

Diante do exposto, o filósofo destaca o potencial do pensamento irônico em "desalojar a realidade", ou seja, provocar mudança. Assim, sendo a realidade uma construção coletiva, através de gerações, a ironia torna-se uma importante ferramenta de metamorfose coletiva. *Isso se reflete no espaço, moldado por linhas invisíveis que atravessam gerações no tempo.* (Figura 02) Nesse sentido, ao provocar essas transformações, a ironia, para além de ferramenta de reflexão, também torna-se ferramenta de manifestação.

Figura 02: O espaço moldado pelo tempo.
Foto de Ouro Preto com bordado livre.



Fonte: Autoria própria (2022)

O destaque para essa filosofia é a utilização da *ironia como posicionamento questionador diante do mundo*. E é nessa trajetória que a ironia socrática atua como desencadeador desse trabalho de conclusão de curso. Ela atua como catalisadora para apurar os sentidos e questionar o espaço cotidianamente vivido. *O processo irônico se viabiliza a partir do sujeito que habita esse espaço, e o próprio espaço ironiza, e é ironizado.* Essa alternância revela uma fluidez de papéis adquiridos na qual, semelhante à ironia socrática, não se busca uma solução, mas construir um diálogo.

1.2 ~~A CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO IRÔNICO~~

Para entender como esse diálogo é estabelecido e como a leitura do mundo é realizada, vale um aprofundamento sobre a ironia como ferramenta de linguagem. Em *"Ironia em Perspectiva Polifônica"* (1996), a autora Beth Brait tem como foco as dimensões discursivas da ironia. Brait (1996, p. 29) aponta que a ironia se dá quando ocorre:

> *o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso.*

Nesse sentido, a autora revela os três elementos fundamentais no processo irônico: o enunciador, receptor e a mensagem entre eles. Ademais, esse processo só se completa a partir do momento que o receptor entende o distanciamento entre a intenção e a fala do enunciador. Ou seja, a ironia se manifesta como um fingimento, cuja intenção não é confundir ou enganar, como acontece na mentira, mas sim evidenciar esse distanciamento. Na verdade, *a comunicação só se efetiva quando tanto quem produz como quem recebe a ironia está consciente dessa contradição.* Nesse processo, *a mensagem carrega a contradição* transformando, estrategicamente, um sentido explícito em um sentido implícito.

A figura 03 representa como essa lógica se aplica na cidade: *aqueles que participam da construção do espaço assumem o papel de* produtor*, aqueles que habitam esse espaço desempenham o papel de* receptor*, e o próprio espaço exerce o papel da* mensagem*, o elemento essencial responsável por articular o produtor e receptor.* Esses três elementos juntos tornam o processo comunicativo completo.

Em vista disso, o filósofo espanhol Sánchez Vázquez, no livro *Um convite à estética* (1999), aponta, além da ironia, outros formatos de mensagem como produtos dessa interação: a sátira, o humor e a tragédia. No entanto, ao contrário destes, a ironia não provoca necessariamente o riso nem a condenação.

A flexibilidade da ironia garante um leque de possibilidades expressivas, portanto, uma propriedade apontada pelo autor - que articula tanto a ironia socrática quanto a ironia linguística - é o fato de que o pensamento irônico não existe na natureza, ou seja, ele pertence exclusivamente à realidade humana. (Vázquez, 1999, p. 273)

A ironia é expressa e compreendida através da *interação entre pessoas*; é um fenômeno social que possibilita notar expressões humanas, incluindo aquelas compostas por duplo sentidos, como contradições, ambiguidades e paradoxos.

Figura 03: fotografia de Brasília com bordado livre.



Fonte: Autoria própria (2023)

Diante do exposto, torna-se evidente que a multiplicidade de papéis da ironia também mostra o poder que ela carrega. Assim, pergunta-se, *quem se apropria dessa ferramenta tão poderosa?*

Vázquez assinala a ironia como "arma crítica" (Vázquez, 1999, p. 273) usada majoritariamente pela cultura popular, presente, por exemplo, em charges, piadas ou mesmo na pichação. Vázquez também enfatiza que

> *"a ironia é uma crítica oculta que é preciso ler nas entrelinhas" (Vázquez, 1999, p. 273)*

ou seja, ela se expressa *mimetizando* a própria autoridade alvo da denúncia. Essa *dissimulação* é uma característica que lhe permite estar presente em espaços informais, abarcando o âmbito público, tornando-se cúmplice dessa expressão.

A ironia está nas manifestações urbanas, a exemplo da figura 04, na qual a pichação, uma expressão frequentemente marginalizada, torna-se habitante dos muros de instituições eruditas.

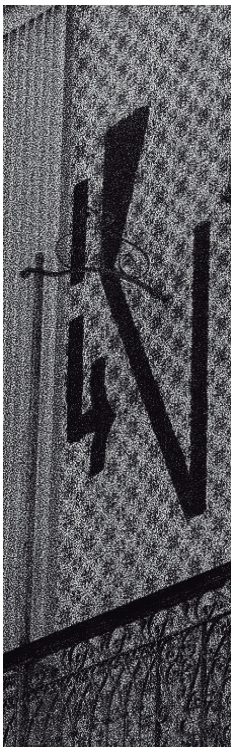
Figura 04: Manifestações urbanas.
Museu da Imagem e do Som, Campinas.



Fonte: Autoria própria (2025)



Já Kierkegaard, ao contrário de Vázquez, defendia que a ironia era usada principalmente como ferramenta de exclusão. A denominada "vaidade irônica" (Kierkegaard, 1841, p. 248) era utilizada principalmente pelas classes socioeconômicas mais privilegiadas, a fim de enfatizar relações de dominância e criar uma linguagem própria. Nesse caso, *a ironia só seria considerada expressão legítima por um grupo de pessoas detentoras de repertório cultural/intelectual favorecido para compreender o sentido oculto, por trás do que é dito.*



1.3 ~~IRONIA EM TODO LUGAR E, AO MESMO TEMPO, EM LUGAR NENHUM~~

Os posicionamentos de Vázquez e Kierkegaard complementam-se, contemplando a pluralidade de formas que a ironia assume no decorrer da história e as que continua assumindo, ao ser instrumentalizada na *contemporaneidade*.

Posição semelhante tem a teórica canadense Linda Hutcheon, no livro *Teoria e Política da Ironia* (2000), em que afirma que

> *"a ironia acontece em todos os tipos de discursos (verbal, visual, auditiva), na fala comum assim como de forma estética altamente elaborada, na dita arte superior assim como na cultura popular" (Hutcheon, 2000, p.20)*

Primeiramente, essas reflexões evidenciam uma característica fundamental da ironia: sua natureza trans ideológica (Hutcheon, 2000, p.57), capaz de adotar uma postura tanto autoritária quanto subversiva, tanto agressiva quanto passiva. A ironia pode participar em posicionamentos distintos. Tratam-se de *posturas que não se excluem e, mais ainda, dependem umas das outras para existir.* Essa dependência mostra que a compreensão desses posicionamentos só se legitima a partir da *comparação e tensão* entre eles.

Vale destacar que outras ferramentas de linguagem também realizam a mesma função comparativa, como paradoxos, ambiguidades, analogias, metáforas. Estas até podem servir como táticas irônicas, no entanto, Hutcheon destaca que a ironia se difere por sua segunda característica marcante: suas arestas.

Tais arestas correspondem à *tendência à exclusão* do fenômeno da ironia. Elas revelam que:

> *"a ironia cria hierarquias: aqueles que a usam, depois aqueles que a "pegam" e, no fundo, aqueles que não a "pegam" (Hutcheon, 2000, p.37).*

Elas estão implícitas, mascaradas através de uma mimese do grupo que busca realizar a crítica. Nota-se que essas arestas da ironia têm efeitos sobre ambos os coletivos: *os que não a compreendem e os que a compreendem*. Assim, ressalta-se uma terceira característica da ironia: sua natureza coletiva. (Figuras 05 e 06)

Figura 05: A natureza coletiva da ironia em cartaz - Manifestação de alunos da UNESP sobre falta de moradia estudantil, auxílio socioeconômico e funcionamento do Restaurante Universitário.



Fonte: Autoria própria (2023)

Figura 06: ironia em cartaz como expressão de movimento coletivo



Fonte: Autoria própria (2023)

A *ironia*, tratando de percepção coletiva, remete a *signos expressos ou compreendidos de forma compartilhada*. A cena irônica acontece em um contexto partilhado, e concomitantemente, processado de forma subjetiva. Esses fatores impedem que haja um método técnico para medir uma expressão irônica, o que significa que não se pode negar que uma cena é irônica ou não. No entanto, seu valor se desvela na medida que aponta para um fenômeno coletivo.

Portanto, Hutcheon, destaca que, essa "cena" da ironia, permite o desenvolvimento de uma linguagem exclusiva cuja tendência é, também, *criar relações de ordem, poder e hierarquias.*

Isto posto, *a ironia, inevitavelmente, envolve tópicos sensíveis, tais como, exclusão e inclusão, intervenção e evasão* (Hutcheon, 2000, p.10).



A construção de uma linguagem coletiva dialoga com a referência de Brait sobre os elementos fundamentais da comunicação *(produtor, mensagem e receptor)* ao salientar que aquele grupo que produz a mensagem irônica e aquele que a recebe e compreende, compartilham da mesma linguagem. Isso também dialoga com o posicionamento de Hutcheon, ao apontar que a ironia é sempre intencional (Hutcheon, 2000, p.171).

Ela representa, destarte, uma atividade tanto daquele que produz quanto daquele que a recebe.

Sua natureza coletiva aponta para uma escala mais ampla, na qual produtores e receptores muitas vezes pertencem a várias comunidades, tendo em vista que a ideia de comunidade se constrói pelo *compartilhamento de raça, gênero, profissão, religião, classe vizinhança* (Hutcheon, 2000, p.38). Portanto, é através da similaridade de valores, contextos, identidades e do senso de cumplicidade que se estabelece o corpo coletivo.

Sobre a noção de comunidade, Hutcheon (2000, p. 138) enfatiza:

> *Todos nós pertencemos a muitas comunidades ou coletividades que se sobrepõem (e às vezes entram em conflito). Essa sobreposição é a condição que torna a ironia possível, ainda que o compartilhar seja sempre parcial, incompleto e fragmentário, contudo algo consegue ser compartilhado suficiente, isto é para fazer a ironia acontecer.*

Um mesmo indivíduo é formado por comunidades diversas que, por vezes, se sobrepõem, por outras, entram em conflito. *As comunidades se atravessam em pontos de encontro e desacordo e,* quando se trata da cidade, onde diversas comunidades partilham o mesmo espaço, a ironia encontra seu grande palco. (Figura 07)

Figura 07: comunidades que se atravessam no espaço urbano.



Fonte: Autoria própria (2024)

Em suma, Hutcheon caracteriza a ironia por suas arestas, sua natureza trans ideológica e sua manifestação coletiva. Hutcheon ainda destaca uma quarta característica compartilhada e desenvolvida por David Muecke no livro *"Ironia e Irônico"* (1995). Nessa obra, a ironia atua como o sistema cuja função é manter o equilíbrio. Muecke faz a seguinte comparação:

> *"É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante" (Muecke, 1995, p. 19).*

Muecke salienta o processo de interpretação da ironia no qual, voltando aos elementos base da linguagem; *produtor, mensagem e observador*, este último representa um *papel mais ativo e criativo* do que sugere a palavra "observador".

Outro ponto é que

> *"embora possamos questionar legitimamente se alguma coisa foi ou não dita ou feita com intenção irônica, não podemos questionar o direito de alguém ver alguma coisa ironica" (Muecke, 1995, p. 63).*

Esse *papel subjetivo do interpretante*, adicionando as sobreposições de comunidades às quais ele pertence, flexibiliza a interpretação da ironia, permitindo que tudo, ou até mesmo, nada seja considerado irônico. Assim, o autor evidencia que

> *"podemos considerar o irônico e o não irônico, em parte, como opostos complementares como o são a razão e a emoção, cada um desejável e necessário mas nenhuma suficiente para todas as nossas necessidades" (Muecke, 1995, p. 21).*

A ironia não é um elemento essencial para compreensão do mundo, mas uma alternativa, com uma *lente que possibilita enxergar tanto o dito, quanto o não dito* (Figura 08), criando o terceiro significado (Hutcheon, 2000, p.93) (Figura 09).

Figura 08: Foto com bordado como representação do dito e do não dito.



Fonte: Autoria própria (2024)

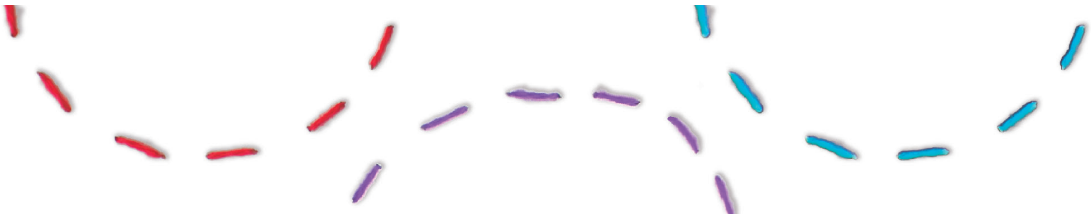


Figura 09: foto com bordado como representação do "terceiro significado", característica da ironia.



Fonte: Autoria própria (2024)

Vale lembrar a característica assimétrica da ironia citada por Hutcheon, para compreender que esse terceiro significado não é o meio-termo entre o dito e o não dito ou, mesmo, entre pensamentos opostos. Este terceiro significado revela um *movimento perceptual* sobre uma mesma cena.

Este *terceiro significado*, ademais, descortina a camada complexa que existe dentro de uma visão polarizada, onde a realidade só se interpreta em seus extremos. Esse pensamento dicotômico aparece em diversas discussões sobre a cidade, como nos debates entre a preservação do antigo ou da construção do novo, entre a defesa dos espaços públicos ou extensão dos espaços privados, entre a tranquilidade da vida no campo ou a agitação da vida na cidade. *Essa lógica representa uma interpretação reduzida sobre o espaço urbano* e, para entender a limitação dessa lógica, vale frisar que ela também está presente de forma prática, com a qual é possível fazer analogia à seguinte forma de leitura do espaço: *o mapa figura fundo.* (Figura 10)

Trata-se de uma técnica de estudo da morfologia da cidade, onde o solo ocupado por construções é sinalizado por massas sólidas, enquanto áreas abertas são representadas por vazios. Esse mapa em *preto e branco* sem dúvida tem sua utilidade, auxiliando na compreensão da estrutura, densidade e padrões urbanos. O alto contraste entre as cores certamente facilita a leitura da morfologia urbana. No entanto, esse mapa possui suas limitações. Não é possível saber sobre a qualidade desses espaços vazios, a verticalidade e uso de cada cheio, entre outros pontos. *O reducionismo de analisar esse espaço a partir das cores preta ou branca atua como obstáculo para o estudo da complexidade do espaço.*

Figura 10: exemplo de mapa figura-fundo do Centro de Campinas.



Fonte: Autoria própria (2026)

É necessário complementar esse mapa com outras formas de leitura urbana, a exemplo da ferramenta irônica. Como já mencionado, a ironia implica num movimento perceptivo no qual

> *"ela sempre será vista tanto por uma perspectiva negativa quanto por uma positiva" (Hutcheon, 2000, p.53).*

Nesse sentido, a ironia, aliada ao método da deriva, permite a leitura ao nível da rua e enxergar a cidade a partir de seus *tons de cinza*: luz e sombra compondo sua profundidade, tornando possível também ouvi-la em toda sua polifonia. (Figura 11)

Figura 11: Foto do MIS localizado no Centro de Campinas, como representação da complexidade do espaço em todos seus tons de cinza.



Fonte: Autoria própria (2025)

1.4 ~~LENDO A CIDADE COMO UM ORGANISMO IRÔNICO~~

A articulação entre cidade e ironia não é rígida. Ela também se estabelece de forma oscilante, na qual o espaço construído é ora produtor, ora mensagem, ora receptor. Ora *a cidade ironiza, ora a ironia está na cidade, ora a cidade é ironia*. Seu protagonismo como elemento comunicante e também vivo já foi reproduzido através de termos como *"metabolismo urbano"*, de Abel Wolman, divulgado em 1965, no artigo "O metabolismo das cidades". Através desse termo, *a* cidade *é análoga a um* organismo vivo, *cujo consumo de recursos e produção de resíduos correspondem ao funcionamento urbano.*

Vale citar também diversos termos cotidianos como *"coração da cidade"*, para se referir ao centro urbano; *"vias arteriais"*, para falar sobre as avenidas principais, ou mesmo, expressões como *"as paredes têm ouvidos"*, para ter cuidado ao compartilhar confidencialidades. Elas descrevem *a cidade não apenas como objeto passivo mas também como sujeito.* (Figura 12)

Figura 12: Escultura da Pedreira do Chapadão em Campinas como representação da cidade como sujeito.



Fonte: Autoria própria (2025)

Outros exemplos são termos usados no meio acadêmico ao descrever análises urbanas, como *"diagnósticos"* de uma cidade *"doente"*, ou mesmo, para descrever grandes intervenções, as *"cirurgias urbanas"*.

Ao ressaltar que a cidade é um organismo vivo, questiona-se:

sua liberdade como sujeito falante está garantida?

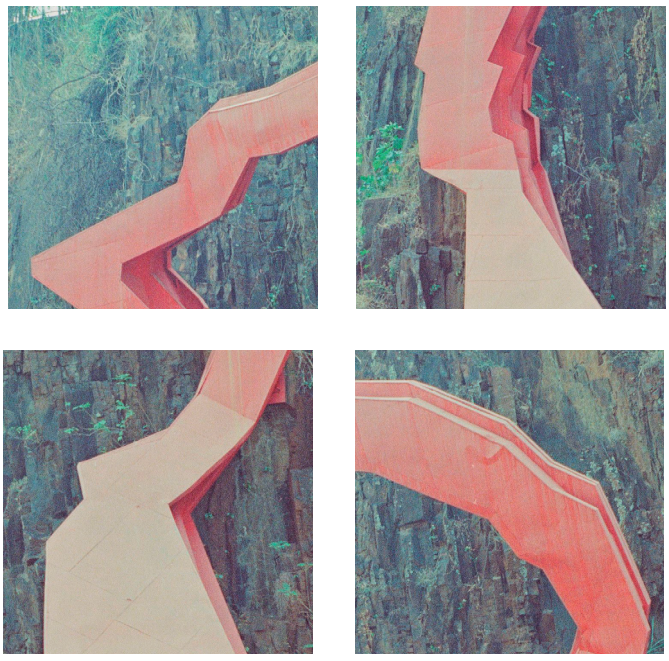
e como sujeito falante, seus habitantes estão o ouvindo?

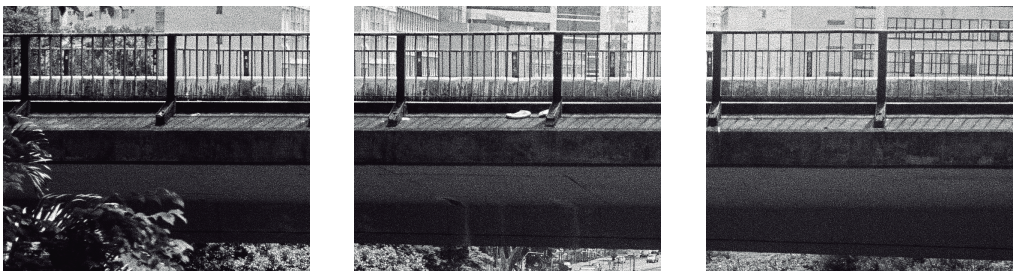
O desenvolvimento teórico apresenta que, se é possível notar a ironia nas cidades, a resposta é que nem todos estão ouvindo, tendo em vista que a ironia implica em

> *"haver uma platéia excluída que não compreende a intenção do ironista" (Hutcheon, 2000, p.71).*

Contudo, é imprescindível entender quais são os obstáculos e quem faz parte da "plateia excluída" de interpretar as ironias urbanas.

Tendo o *"espaço falante"* como protagonista dessas reflexões, é essencial conceituar o termo "espaço" para compreender sua relevância no processo de manifestação da ironia.





1.5 ~~O ESPAÇO EM EQUILÍBRIO E MOVIMENTO~~

O geógrafo Milton Santos (1926-2001) define "espaço" como um conjunto de fixos e fluxos, sendo que

> *"Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam" (Santos, 1996, p. 38).*

Portanto, é imprescindível estudar as dinâmicas entre os fixos e fluxos, ou seja, a interação entre as mudanças e permanências, como definidores do espaço. Principalmente o espaço urbano, onde esses fixos e fluxos são múltiplos, em estado intenso e constante de interações, conflitos e remodelações.

Para ilustrar a teoria de Santos sobre os fixos e fluxos no espaço urbano, utiliza-se o seguinte exemplo: a construção de uma ponte, como representação de um fixo, tem por objetivo ligar dois pontos e permitir que o fluxo aconteça entre eles. A ponte provoca aumento de fluxos, seja de pessoas, carros e mercadorias. Estes incentivam a instalação de novos fixos, como novos edifícios comerciais e residenciais. Em vista disso, esse aumento de fluxo pode provocar uma supersaturação dos fixos, na qual a ponte torna-se mais um símbolo de congestionamento do que de fluidez. *O resultado disso é uma inversão de papéis e um retorno do problema inicial* (Santos, 1996, p.161).

Nesse cenário, a partir de uma análise teórica, percebe-se que o fixo toma como função permitir o fluxo. Isso significa que *a relação entre fluxos e fixos é tanto de* interdependência *como de* contradição. Já a partir de uma análise urbana, nota–se como a instauração dos fluxos tem influência na construção de novos fixos. Tanto que um possível desdobramento disso seria a incapacidade dos fixos de atenderem à intensidade dos fluxos, reinstalando, novamente, o obstáculo inicial.

Outro desdobramento é que se essa mesma ponte se transformar em parque linear, uma nova dinâmica se estabelece. Os objetivos e escalas de fluxos mudam de circulação de veículos para lazer de pedestres. E vale ressaltar que esse cenário de ressignificação de um fixo tem o impacto sobre o entorno, o qual também é composto por fixos e fluxos. (Figura 13)

Figura 13: Avenidas, passarelas e outros fixos que se cruzam e permitem os fluxos. Foto do Mirante Nove de Julho, São Paulo.



Fonte: autoria própria (2026)

Essas interações entre fixos e fluxos são responsáveis pela configuração e reconfiguração do espaço. Convém salientar que o exemplo aborda apenas alguns dos desdobramentos possíveis da relação entre esses dois elementos.

Tratando do espaço urbano, há uma multiplicidade de fixos e fluxos em movimentos contraditórios que também encontram múltiplos olhares para interpretá-los de diversas maneiras. Nota-se que essas interações também acontecem através de desdobramentos e proporções variáveis com o decorrer do tempo.

Ademais, é importante ressaltar que

> *"Os movimentos da sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento" (Santos, 1996, p. 70).*

Portanto, *entre equilíbrio e movimento, o* espaço urbano *se manifesta como um* fenômeno em contradição. Assim, se a ironia significa estar consciente dessas contradições, vale utilizá-la como *ferramenta para enxergar o que se passa bem à frente dos nossos olhos.*

1.6 ~~IRONIA: A ACOMPANHANTE FIXA DA CIDADE~~





A ironia estava presente nas cidades desde suas origens. Segundo Lewis Mumford em *Cidade na História* (2004, p.13):

> *A cidade dos mortos antecede a cidade dos vivos. Num sentido, aliás, a cidade dos mortos é a precursora, quase o núcleo, de todas as cidades vivas. A vida urbana cobre o espaço histórico entre o mais remoto campo sepulcral da aurora do homem e o cemitério final, a Necrópolis em que uma após outra civilização tem encontrado o seu fim.*

O autor apresenta as *contradições desde as origens da cidade*. Uma contradição que, na verdade, sustenta um processo de sucessão e dependência entre a cidade dos mortos e a cidade dos vivos. De forma complementar, se Hutcheon afirma que toda ironia é intencional, a produção da ironia representa um movimento da sociedade que escolhe utilizá-la, como no caso da construção das cidades dos mortos antes da cidade dos vivos.

A ironia também marca presença em outros escritos, como *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (1966) de Robert Venturi. O ponto de vista do autor mostra que uma obra arquitetônica deve estar articulada com o todo, de forma a integrar até elementos contrastantes e ambíguos. Os elementos que o compõem, em concordância ou contraste, seus múltiplos significados, possibilitam uma relação profunda com seu contexto. Assim, *o autor defende essas contradições como sendo responsáveis pela riqueza do espaço*.

Venturi clama pela construção complexa, com objetivo de criar tensões e ambiguidades, fundamentos alinhados com a expressão irônica. Ele cita estratégias para transferir essas complexidades no ambiente, como através do contraste entre o interior e o exterior de um edifício, a quebra de ritmo de elementos em sequência ou mesmo a combinação entre o antigo e o novo. *Venturi procura salientar os* contrastes intencionalmente projetados. Nesse sentido,

> *"O papel do arquiteto é a organização de um ato único através de partes convencionais e a judiciosa introdução de novas partes quando as antigas não bastarem" (Venturi, 1966, p. 48).*

A/O arquiteta/o tem o dever de adaptar seus projetos sob um olhar atento ao tempo, de forma a reconhecer e valorizar tudo que atravessa e molda determinado espaço.

Venturi critica o modernismo denunciando a rigidez formal do movimento como limitante da expressão do espaço construído. O discurso modernista preza pela estrutura prática e funcional, valorizando uma linguagem arquitetônica e urbana clara e racional, a partir de construções cuja forma deveria seguir a função. O autor interpreta essa *simplificação da forma como negação a elementos ambíguos polissêmicos, portanto, também da própria expressão irônica*.

A frase emblemática do arquiteto Mies van der Rohe "menos é mais" tornou-se marca do modernismo. *Uma frase semanticamente contraditória que resume um movimento contra a contradição.*

A fim de estabelecer seu posicionamento quanto às formas de projetar arquitetura, Venturi (1966, p. 2) diz:

> *Uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação espacial em relação ao todo: sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações de totalidade. Deve consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos.*

O autor defende a expressão da ironia na prática arquitetônica e a utiliza como ferramenta argumentativa, colocando os posicionamentos distintos em conflito. E nesse jogo de linguagem, está de um lado a frase "menos é mais" e do outro, "menos é uma chatice". (Figura 14 e 15)

Figura 14: cidade colonial onde "Menos é uma chatice" dita a riqueza do espaço. Foto de Ouro Preto.



Fonte: autoria própria (2022)

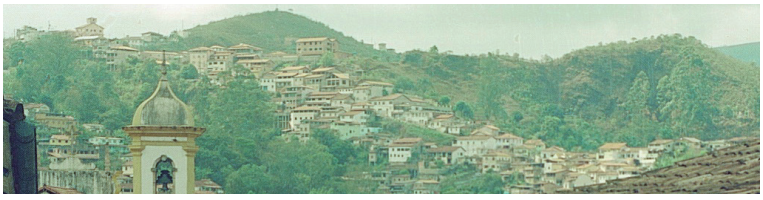


Figura 15: cidade modernista onde "menos é mais" dita a sobriedade do espaço. Foto de Brasília.



Fonte: autoria própria (2023)



De forma complementar, em *Aprendendo com Las Vegas* (1972), Venturi, Scott Brown e Izenour defendem que

> *"a ironia pode ser ferramenta para confrontar e combinar valores divergentes na arquitetura para uma sociedade pluralista" (Venturi, Scott Brown e Izenour, 1972, p. 201).*

Em suma, ambas as obras mostram o potencial da ironia participante no processo de teoria e prática arquitetônica baseadas na defesa pela variedade possível através da expressão da pluralidade de formas, símbolos e tempos urbanos na mesma paisagem.

Em referência à intencionalidade descrita por Hutcheon, o deslocamento entre aceitação e negação da ironia também pauta as escolhas que moldam a estrutura urbana com o passar do tempo, *tanto de forma física quanto de forma simbólica*. Como evidência física, os edifícios de uma cidade envelhecem, sofrem reformas, mudam de tamanho e função. Ao mesmo tempo, sobre a forma simbólica, a leitura de um edifício também muda, uma vez que os olhos que o intepretam também mudam. E diante dessa transformação, torna-se impossível prever o encaminhamento do espaço urbano. E nesse sentido, a ironia se apresenta como força potencial para acompanhar esses processos.

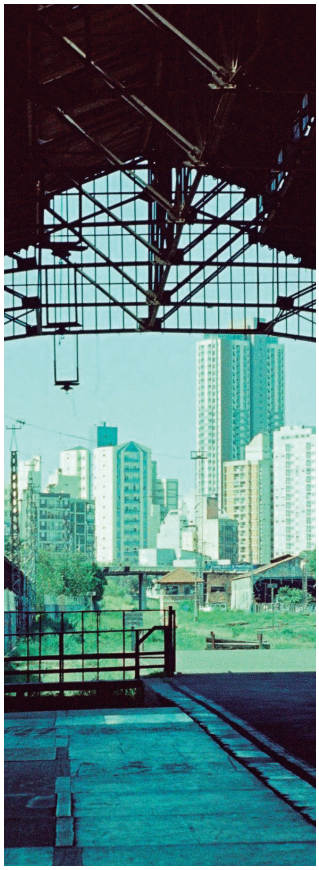
Sobre esas mudanças urbanas, a ironia também assume o papel de *máquina do tempo* ao permitir notar elementos ou situações que aparentam estar "fora do lugar". A exemplo da Figura 16, essas formas estranhas podem parecer ultrapassadas, ou até aprisionadas na falta de sentido ou coerência com o entorno.

Essas coisas "fora do lugar" não representam, necessariamente, somente um resultado ou defeito do acaso, mas sim, *um recorte do processo de construção do espaço urbano*.

Figura 16: estação ferroviária sem trilhos: aquilo que parece "fora do lugar". Foto da Estação Cultura, Campinas.



Fonte: autoria própria (2025)



É importante salientar a expressão irônica como elemento constante na trajetória humana, seja no pensamento moderno na procura de *"deixar o eterno e o imutável sobre o caótico e o efêmero"* (Harvey, 1992, p. 26), seja na teoria pós-moderna *"em sua total aceitação do efêmero e do fragmentário"* (Harvey, 1992, p. 49).

A Teoria pós-moderna expressa sua tentativa de aceitar a imprevisibilidade, na qual o espaço deveria estar livre para manifestar suas contradições. No entanto, na prática, *surgem novos obstáculos que impedem a interpretação da ironia.*

Em suma, Harvey aponta duas perspectivas sobre o cenário pós-moderno. De uma lado, revela-se o incentivo à pluralidade da linguagem, permitindo manifestações mais diversas. E como consequência, também ocorre um aumento do acesso do público geral a essas manifestações, uma vez que o desenvolvimento de novas tecnologias e meios de comunicação possibilitaram uma aproximação da cultura popular e dos produtores de cultura. Nesse sentido, segundo Harvey (1992, p. 62):

> *há inúmeros pontos de contato entre produtores, artefatos culturais e o público geral: arquitetura, propaganda, moda, filmes, promoção de eventos multimídia, espetáculos grandiosos, campanhas publicitárias e a onipresente televisão.*

Esses veículos provocam uma *aproximação dessa cultura na vida cotidiana do público geral,* tornando-se importantes ferramentas de comunicação. Ao mesmo tempo, essa pluralidade de veículos tem como foco a rápida propagação, principalmente através de representações visuais, as quais tornaram-se tão efetivas que permanecem proeminentes na cidade contemporânea. (Figura 17)

Figura 17: os vários meios de comunicação na
cidade criam contradições contextuais.
A ironia na foto do mercado Dia à noite, na cidade de Campinas.



Fonte: autoria própria (2025)

Por outro lado, Harvey destaca que os mesmos potencializadores tornaram-se os obstáculos da manifestação irônica. O autor ainda salienta:

> *"A perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo é uma perda paralela de profundidade"(Harvey, 1992, p. 59).*

Nesse sentido, a produção massiva e plural que encontra veículos capazes de se propagar, situa-se em conflito com a fragmentação, base do pensamento pós-moderno. Este novo cenário pouco promove um sentido de continuidade, muito menos de pertencimento histórico. A "perda da temporalidade" referente à velocidade das mensagens que circulam no espaço impede o pensamento reflexivo em relação às condições precedentes e procedentes que o moldam.

Em suma, esse fenômeno manifesta uma perda de profundidade, na qual a atenção às superfícies determina o espaço urbano não na concepção de paisagem de Besse, considerada como *experiência social* (Besse, 2014, p. 46), mas através da concepção da geografia, ou seja, limitada a *"representação do campo visual"* (Bueno, 2001, p. 411). Nesse sentido, a ideia de espaço foi reduzida à ideia de imagem.

Vale ressaltar que a valorização da imagem não representa uma lógica exclusiva do pensamento pós-moderno. Ela também estava presente no movimento moderno, sendo prova disso a máxima do importante arquiteto moderno Le Corbusier *"É preciso ver claramente para entender"* (Le Corbusier apud Pallasmaa, 2005, p.26). Dessa forma, a semelhança entre as duas correntes está no fato de que ambas utilizam a imagem como fulcro comunicativo. Já a diferença se explica na própria frase de Le Corbusier: *enquanto o moderno busca clareza, como forma de tentar impor uma unidade da linguagem, o pós-moderno busca pluralidade da linguagem.*

É importante destacar que *pluralidade não é sinônimo de democratização da linguagem,* principalmente quando reconhecemos que a imagem em si não é uma expressão neutra. Nesse sentido, Harvey *"reconhece como a realização diferenciada de jogos de linguagem cria linguagens e poderes institucionais em primeiro lugar"* (Harvey, 1992, p. 51).

Portanto, esse incentivo à pluralidade e fragmentação não foi apenas uma forma de traduzir o espaço em imagem, mas de reduzi-lo em imagem. Ou seja, *o objetivo dessa produção é impor padrões de consumo de massa a fim de facilitar o estabelecimento de poder.*

Essa lógica é evidente ao se analisar os veículos de comunicação citados por Harvey na cidade contemporânea. Eles continuam presentes de forma múltipla e simultânea, seja em outdoors, empenas de prédios e nos pontos de ônibus. Nota-se uma tendência de cobrir toda e qualquer superfície, o que expressa bem o que Jenks denomina de "falta de profundidade planejada". O resultado disso é uma inundação de imagens que pouco propiciam reflexão acerca de espaço e tempo. O que significa que *a ironia não encontra nem tempo nem espaço para se manifestar.* Outro impacto dessas produção de superfícies está na efemeridade.

Harvey (1992, p. 69) caracteriza:

> *O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um palimpsesto de formas passadas superpostas umas às outras e uma colagem de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmero.*

Essas colagens e simultaneidades em constante substituição provocam mais distanciamento com aqueles que vivenciam esse espaço. Esse distanciamento denominado "perda da alma do mundo" por Hillman ou "sujeito blasé" por Simmel, traduz a *falta de reconhecimento das pessoas sobre seu entorno cotidianamente vivido*. (Figura 18)

Figura 18: Foto de Campinas com bordado como representação do sujeito blasé substraído de seu entorno.



Fonte: autoria própria (2025)

Diante desse cenário de superficialidades, notar as contradições que configuram a imagem urbana pode ser o primeiro passo em direção à ironia, que equivale a um posicionamento de resistência, como instrumento contra o *"embotamento diante das coisas"* (Simmel, 1903, p. 9).

E esse processo inclui justamente utilizar a própria ferramenta da imagem para possibilitar a reflexão. Até porque *não há nada mais irônico do que utilizar a própria ferramenta de poder como ferramenta de resistência.*

Em suma, pode-se afirmar que a imagem possui muito mais profundidade do que sua representação física e bidimensional. Por isso, é preciso entender um pouco mais sobre *a imagem, tanto como manifestação quanto como percepção*, ou seja, a imagem como símbolo. Nesse contexto, vale destacar a importância dos estudos da Semiótica.

A SEGUNDA CAMADA

APRENDENDO A ENXERGAR AS IRONIAS ATRAVÉS DA SEMIÓTICA

Segundo Santaella (2002, p. 2), a Semiótica é

> *uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece na mente.*

Na imagem urbana, composta por uma diversidade de símbolos, gera interpretações diferentes em contextos diferentes. Essa variação está relacionada ao modo como elas são interpretadas, *incluindo, além do repertório sociocultural de cada indivíduo, a velocidade, frequência e atenção que as pessoas têm em relação ao seu entorno.*

Destaca-se, principalmente, o espaço de uso público, sejam ruas, calçadas, praças, ou seja, o espaço habitado, vivenciado e construído por todos, no qual há uma diversidade de intenções, usos e interpretações. *Trata-se de um cenário deformado, traduzido e modificado pelo tempo e uso, e pelo simples fato de existir.*

Dessa forma, a semiótica classifica a experiência de quem vivencia esses espaços, denominado pelo presente estudo de *"interpretantes"*, a fim de entender como ocorre o processo de interpretação da imagem urbana como expressão irônica. Segundo Santaella, o processo interpretativo opera em três níveis: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

Inicia-se com a primeiridade, que significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos.

"Desautomatizar"
(Santaella, 2002, p.29).

A primeiridade vai de encontro com a proposta inicial da ironia desenvolvida por Sócrates. Nesse nível, o observador é denominado *"interpretante imediato".* Ele está relacionado ao primeiro encontro e à tomada de consciência das pessoas em referência ao seu entorno.

Já o termo secundidade significa:

"saber discriminar os limites que o diferencial do contexto ao qual pertence, conseguir distinguir partes e o todo"
(Santaella, 2002, p.30).

Esse nível se aproxima do processo de identificação das contradições, sendo o observador denominado *"interpretante dinâmico".* As considerações situacionais tornam-se relevantes, permitindo fazer comparações, perceber conflitos e ambiguidades.

Por fim, a terceiridade significa

"extrair o geral do particular"
(Santaella, 2002, p.31)

Esse nível representa o processo de identificação do padrão nas exceções, ou seja, detectar essas contradições que se apresentam na imagem urbana e interpretá-las como uma ironia que se repete e permanece nessa imagem. Por exemplo, uma construção, cuja intenção primeira era de acolhimento, pode adquirir novas intenções, provocando, contraditoriamente, afastamento. *Portanto, a ironia se fortalece na medida que essa situação se repete.*

Nesse sentido, o que define a ironia é o fato de que uma situação não representa uma regra, mas uma evidência de que essa contradição não se trata apenas de um caso isolado. *A ironia faz questionar se essas situações são projetos do acaso ou se representam um movimento coletivo.*

Portanto, a ironia torna-se um jogo social, não apenas individual, mas também coletivo. *Ela se limita a um recorte da realidade, a qual se vivencia de forma coletiva.* Por isso, é imprescindível adotar estratégias semióticas a fim de facilitar sua interpretação.

2.1 ~~APRENDENDO A ESCUTAR A IRONIA URBANA~~

Seguindo essa lógica, Elias (1989) propõe algumas dessas estratégias para enxergar e ler o espaço.

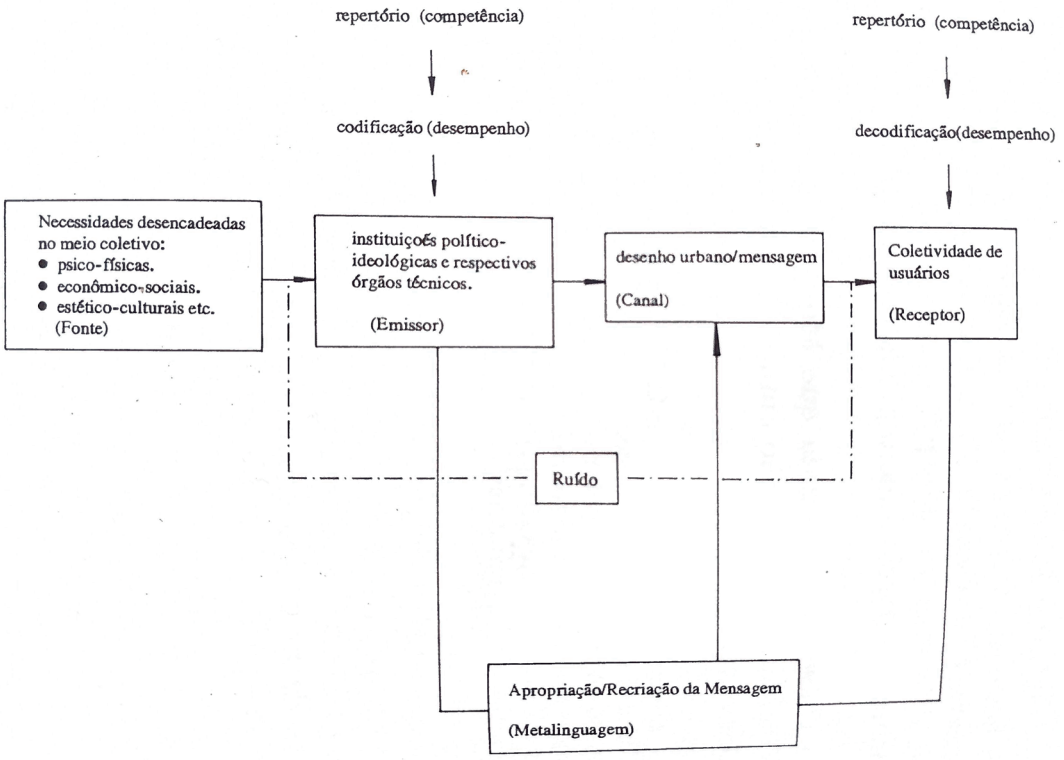
O autor propõe considerar que o espaço vai além de sua forma física. Segundo Elias (1989, p. 28)

> *A imagem urbana é leitura-tradução do interpretante urbano que, mediante processos perceptivos e remissivos, circunscreve-a gradualmente num mosaico mnemônico. Aqui a memória - sintagma saturado- é redescobrimento em profundidade dos percursos diários que decupa e monta essa imagem.*

O autor aponta para o conceito de imagem urbana para além de uma manifestação externa, composta por aspectos físicos concretos e independentes. A imagem também é formada pela manifestação interna, ou seja, por signos e códigos que também participam de um processo de construção e remodelação do espaço. Elias destaca que a manifestação interna é formada e transformada pela *memória*, ou seja, pelas vivências desenvolvidas pelos interpretantes. Em tal caso, a multiplicidade de interpretantes urbanos corresponde à multiplicidade de manifestações urbanas. *O diálogo entre essas manifestações também contribui para a complexidade do espaço onde elas ocorrem.*

Logo, ao destacar o processo comunicativo envolvendo a imagem urbana combinado ao conceito de ironia, vale compreender o papel de influências de cada elemento do processo comunicacional, ou seja, entre o *produtor, interpretante e a mensagem.* Nesse sentido, o seguinte esquema da figura 19, produzido por Elias, ilustra essa interação:

Figura 19: a imagem urbana e o processo comunicacional
Segundo o livro *Escritura Urbana* (1989)



Fonte: ELIAS (1989, p. 30)

O esquema indica que o ponto de partida da comunicação urbana são necessidades desencadeadas de forma coletiva. Instituições político-ideológicas e seus órgãos técnicos atuam como produtores da mensagem.

Ainda vale mencionar o pensamento de Harvey (1992, p. 65), *o qual integra o grupo de produtores de cultura e consumo a esse grupo de produtores de mensagem*. O desenho urbano, portanto, atua com canal, sendo a imagem urbana uma representação desse canal; já os habitantes desse desenho atuam como coletividade de usuários e, por fim, as distorções na comunicação - interferências causadas pelo produtor, canal ou receptor - atuam como o ruído. *Essas distorções entre produtor e receptor ainda adicionam mais complexidade à interação entre os elementos.*

Analisando esse fluxo, apesar da influência de tanto produtores (instituições) como receptores (usuários do espaço) sobre o canal (imagem urbana), apenas as instituições citadas possuem uma relação direta com a produção da imagem urbana. Essa atuação proporciona uma relação de dominância na produção a imagem. Nesse sentido, o papel das coletividades, apesar de limitado, representa um *potencial de apropriação e recriação da mensagem.* Assim, *recriar e ressignificar* mostram-se como atos de resistência, atribuindo novos significados e valores sobre a imagem urbana.

Assim, essa imagem constitui uma *dinâmica de imposição e deslocamento*, ou seja, de ressignificação, de forma múltipla e simultânea no espaço urbano. Pontes, por exemplo, cujo objetivo inicial é permitir a travessia, ganham novos contornos à medida que os vivenciadores desse espaço (os receptores) realizam outras atividades, como se abrigar, fazer feiras, estacionar carros. (Figura 20)

Figura 20: o espaço urbano em ressignificação - a rua transformada em feira. Foto com bordado da feira de Bauru.



Fonte: autoria própria (2023)

Nesse contexto, nota-se que multifuncionalidade urbana não é apenas característica técnica da cidade, mas também expressão de sua complexidade social e simbólica. Elias (1989, p. 28) também aponta:

> *A multifuncionalidade urbana é finalidade e significação. Seu horizonte contextual – desdobramento de possibilidades de uso – evidência não apenas a luta pela hegemonia entre faixas funcionais bem como as relações estruturais que as vinculam e potencializam.*

Desdobramentos das diferentes formas de apropriação do espaço evidenciam o leque de possibilidades interpretativas que o espaço adquire. *Todos esses deslocamentos constroem uma imagem urbana saturada de códigos e símbolos que se sobrepõem com o tempo.* A ironia surge como interpretação desses deslocamentos, sinônimos de desvios, de quebras de expectativas, ou seja, desses elementos que parecem "fora do lugar".

Convém enfatizar que a quantidade de mensagens simultâneas no cotidiano pode provocar confusão na prática da leitura urbana ou mesmo desencorajar a reflexão sobre a cidade a partir de uma visão de dentro da cidade. Essa saturação se manifesta principalmente de forma visual no espaço urbano contemporâneo. Dessa forma, utilizar a *ironia como instrumento de leitura da cidade* significa entender que a imagem urbana não se limita às suas superfícies físicas. *A imagem é uma composição lida em um contexto urbano que sofre deformações e traduções composta por símbolos que expressam muito mais do que olhos distraídos conseguem enxergar.*

É importante entender também o conceito de "enxergar" como tomada de conhecimento pela visão. Não apenas o ato físico e instintivo, no qual o observador absorve as imagens de forma passiva. É sobre "enxergar" como um processo constituinte da interpretação dessa imagem. Portanto, este envolvimento torna o observador tanto consciente como participante de seu contexto.

2.2 ~~ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO E RECONEXÃO COM O ESPAÇO~~

Diante do exposto, Pallasmaa em *Os Olhos da Pele* (2005) faz referência à predominância do olhar passivo na cidade contemporânea. Pallasmaa (2005, p. 37) evidencia:

> *O problema advém do isolamento dos olhos, de sua interação com as demais modalidades sensoriais e da eliminação e da supressão dos demais sentidos, o que cada vez mais reduz e restringe a experiência do mundo a esfera exclusiva da visao. Essa separação e redução fragmentam a complexidade, a abrangência e a plasticidade antes do sistema sensorial, reforçando uma sensação de isolamento e alienação.*

Portanto, *o problema não é a imagem em si, mas a forma como ela é manipulada*. Ao permitir tanto fácil substituição como eternização, a imagem ganha centralidade na lógica de produção desse espaço. O autor aponta como exemplo que

> *"os prédios de nossa era tecnológica visam de maneira deliberada a perfeição atemporal e incorporaram a dimensão do tempo" (Pallasmaa, 2005, p. 30).*

Os impactos estão presentes na escolha de materiais e formas que pouco representam a passagem do tempo, ou seja, que pouco fazem referência a valores de uma determinada época. Essa lógica ignora o fato de que

> *"É essa possibilidade de ação que separa a arquitetura das outras formas de arte" (Pallasmaa, 2005, p. 59).*

Assim, a experiência do usuário se reduz à observação estática e passiva de seu entorno. No entanto, Pallasmaa evidencia que

> *"embora as novas tecnologias tenham reforçado a hegemonia do olho, elas também podem ajudar a reequilibrar as esferas do sentido" (Pallasmaa, 2005, p. 36).*

Parece contraditório utilizar as mesmas tecnologias de reforço da hegemonia visual para desconstruir essa dominância. Porém, a ironia é necessária para *treinar o olhar* e torná-lo disposto a enxergar para além de ver passivo. A ideia não é deslocar e substituir a centralidade da imagem, mas ressignificar e utilizar seu potencial para auxiliar o processo de aproximação e comunicação entre espaço e pessoas.

Outros exemplos de ferramentas que acrescem a essa aproximação e que também podem contribuir para treinar o olhar estão presentes no livro *Cidade e Alma* (1993) de James Hillman. Na obra, o autor (Hillman, 1993, p. 14) destaca que:

> *O mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem.*

Assim, Hillman incentiva a adoção de algumas práticas contribuintes para essa aproximação. Elas incluem o ato de olhar para cima e o caminhar.

Em primeiro lugar, Hillman aponta para o ato de olhar para cima. O autor detecta uma tendência urbana iniciada pela disseminação de arranha-céus, priorizando o ato de olhar de cima em detrimento do olhar para cima. Nesse sentido, Hillman (1993, p. 39) aponta:

> *Há sempre um perigo para a alma se estamos indo apenas para cima, ou seja enfatizamos vistas panorâmicas, arranha-céus e não mantemos as alturas em relação às profundidades.*

O olhar de cima (Figura 21) impõe uma distância tanto física quanto emocional das pessoas com o espaço. Portanto, observa-se de forma superficial, isolada em vez de integrada ao espaço de encontro, conflito e multiplicidade. (Figura 22)

Figura 21: A vista panorâmica, o olhar de cima, distante e geral. Foto da vista do Monte Serrat em Santos.



Fonte: autoria própria (2023)

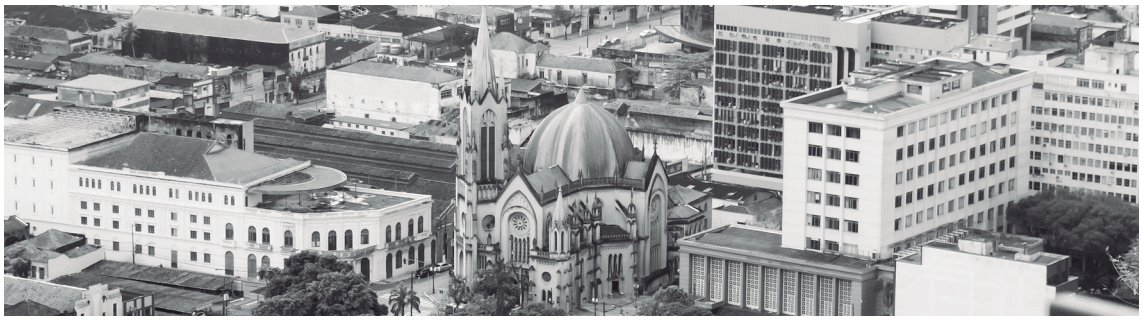


Figura 22: o olhar para cima, a vista ao nível da rua, um olhar integrado entre volumes e escalas. Foto do Centro Histórico de Santos.



Fonte: autoria própria (2023)

Em segundo lugar, o ato de caminhar representa uma prática de aproximação porque

> *"a cidade, então, é uma história que se conta para nós à medida que caminhamos por ela" (Hillman, p.39, 1993)*

Assim, o andar proporciona consciência e tempo para dimensionar espaço. Esse ato ainda propicia apurar os outros sentidos além do olhar, como cheiro vindo da esquina, o calor sentido na calçada, ou mesmo as buzinas ouvidas da rua. Também possibilita dimensionar a si mesmo e entender suas relações de escala, como a altura dos edifícios e sua relação com os demais edifícios, além de evidenciar quais sensações o espaço provoca, seja de convite ou afastamento. *Em suma, o autor incentiva o ato de caminhar sem o objetivo predeterminado de chegar a um destino, mas de se permitir estar na cidade.*

2.3 ~~COMO, QUANDO E ONDE FLANAR~~

Nesse sentido, Francesco Careri, no livro *Caminhar e parar* (2017), oferece o termo "deriva" como o andar norteado pelo espaço ao invés de pelo sujeito.

Segundo Careri (2017, p. 28):

> *A deriva é ainda hoje, quem sabe, o instrumento mais eficaz para enfrentar as contradições do mundo, entrando nelas sem opor resistência e perder energia, mas se valendo da energia potencial que oferecem os fenômenos em curso para sulcar novos territórios, para entrar neles desimpedidos, sem preconceitos, prontos a acolher o que sucede, prontos a mudar de direção quando o vento muda.*

Portanto, o caminhar, como ferramenta de leitura urbana aliada a Semiótica, equivalente à segunda camada desse trabalho, não se refere a seguir placas de direção ou rotas guiadas, muito menos a uma atividade envolvendo regras e planejamento. *É sobre se deixar levar pelas sensações que o próprio espaço proporciona, perder-se para encontrar lugares desconhecidos e utilizados de maneiras inesperadas* (Figura 23). Careri ainda ressalta que

> *"Saber perder-se carrega consigo uma grande dissipação de energias e, sobretudo, de tempo. Mas é só perdendo tempo que se ganham espaços outros".(Careri, 2017, p. 90)*

Essa forma de caminhar não exige conhecimento técnico específico, avaliações quantitativas e muito menos mecanismos engenhosos, o que poderia representar uma prática democrática. *Nota-se que milhares de pessoas andam pelas metrópoles, no entanto, poucas "flanam".* A estranheza suscitada por tal modalidade de deslocamento se justifica pela velocidade do cotidiano contemporâneo, mas também se fortalece quando se evidencia que esse tipo de *caminhar é historicamente considerado um privilégio.*

Em termos populares, flanar como sinônimo de *"perambular"*, *"vagar"*, vem do termo francês *"flâneur"* desenvolvido na literatura por Charles Baudelaire no século XIX definida como *"vagar a esmo"*. A palavra *"flâneur"* equivale a um substantivo do gênero masculino, e isso não é por acaso. O termo aponta para um perfil exclusivo de praticantes.

Esse andar despreocupado entre os moradores da cidade, em meio à multidão urbana, configurou uma atividade detida exclusivamente pelo homem burguês habitante das ruas de Paris do século XIX, segundo Baudelaire. Esse perfil perdura na contemporaneidade e pouco se limita às ruas de Paris. No livro *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres* (2022), Lauren Elkin (2022, p. 14) define o "flâneur" como:

> *Um homem sociável e mundano, com posses suficientes para ter tempo de vadiar a vontade, permanecer nos cafés, observar os vários moradores da cidade enquanto trabalham.*



Figura 23: o flanar e o privilégio de sentir a cidade. Foto de feira de artesanato na cidade de Mongaguá, encontrada através do método do "flanar".

Fonte: autoria própria (2022)

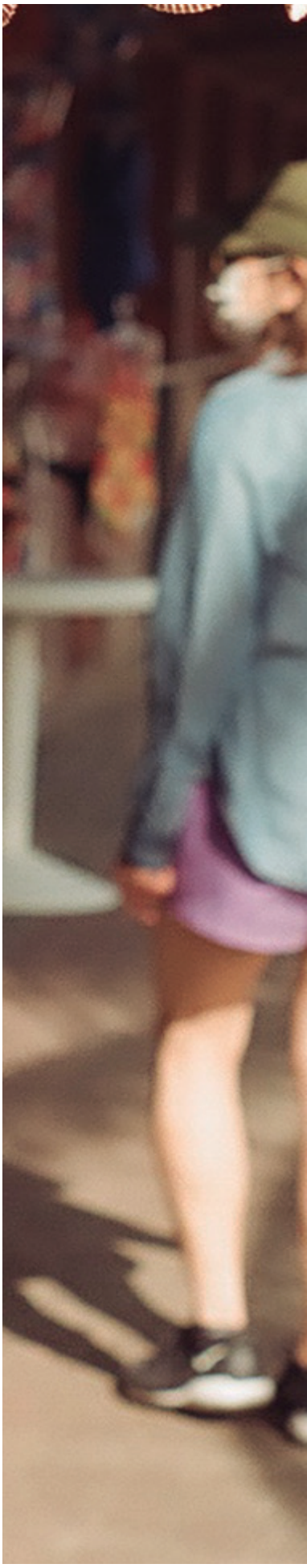
A autora destaca que a escolha de caminhar requer, primeiramente, estar em uma condição financeira que possibilita *"gastar" tempo na deriva*, em segundo lugar, de *ter acesso e comodidade de "permanecer em cafés, observar moradores"* e em terceiro lugar, representar um perfil que lhe permite estar visível o suficiente para circular por esses espaços sem desestabilizar a atenção da multidão e, ao mesmo tempo, sem ser excluída dela, ou seja, *permitir-se pertencer a essa multidão.*

Portanto, "derivar" representa uma atividade pouco acessível no âmbito da cidade contemporânea. A hegemonia visual e o ritmo urbano acelerado têm seus papéis, no entanto é imprescindível considerar que *todas as experiências urbanas estão subordinadas às questões de gênero, cor e situação social e econômica.*

O "flanar" não é uma experiência homogênea, principalmente nas cidades contemporâneas onde *o chão sobre o qual se caminha permanece como cenário nem um pouco neutro.*

Como aponta Joice Berth em Se a cidade fosse nossa (2023),

> *"As cidades são o chão onde todas as ideologias segregacionistas e negacionistas se sustentam, se materializam e ganham forma". (Berth, 2023, p.72)*





A autora evidencia como a cidade se expressa de forma convidativa ou não através de seus símbolos, impondo comportamentos por meio de valores hegemônicos sobre diferentes grupos sociais.

Fica claro que comparar o flanar em cidades distintas como *Ouro Preto, Brasília, Rio de Janeiro e Peruíbe* (Figuras 24, 25, 26 e 27) a experiência da deriva em cada cidade está condicionada por diversas variáveis tanto individuais como coletivas, por questões objetivas e subjetivas - como posição geográfica, escala urbana, condições de acesso e facilidade de mobilidade ativa, condições temporais.

São esses fatores em conjunto que constroem mapas e rotas invisíveis significativos para o processo da deriva.

A *deriva* auxilia na prática de leitura da cidade, de seus habitantes e das ironias urbanas, escancarando a articulação desses elementos como uma dinâmica de espelhos. *Cada elemento reflete suas assimetrias sobre o outro, constantemente moldando e sendo moldados.*

Para a elaboração do trabalho, a deriva se desenvolveu na cidade de São Paulo. Vale mencionar que, diante dos desafios de aplicação da deriva na grande metrópole, foram utilizadas outras ferramentas facilitadoras. A exemplo das caminhadas guiadas oferecidas pelo projeto *SP Free Walking Tour*, empresa brasileira fundada em 2011 que disponibiliza passeios a pé gratuitos de forma guiada no centro histórico de São Paulo. Outra ferramenta usada foi o coletivo feminino chamado *Rata del Centro* que, através do projeto "mulheres apagadas", proporciona encontros mensais no centro de São Paulo, cujo objetivo é caminhar e trocar experiências entre as participantes.

Ambos os projetos representam grande incentivo à experiência urbana por intermédio da mobilidade ativa de maneira inclusiva, fato que também *fomenta a ressignificância do conceito de "flanar" apenas como privilégio.*

Figura 24: Ouro Preto



Fonte: autoria própria (2022)

Figura 25: Brasília



Fonte: Autoria própria (2023)

Figura 26: Rio de Janeiro



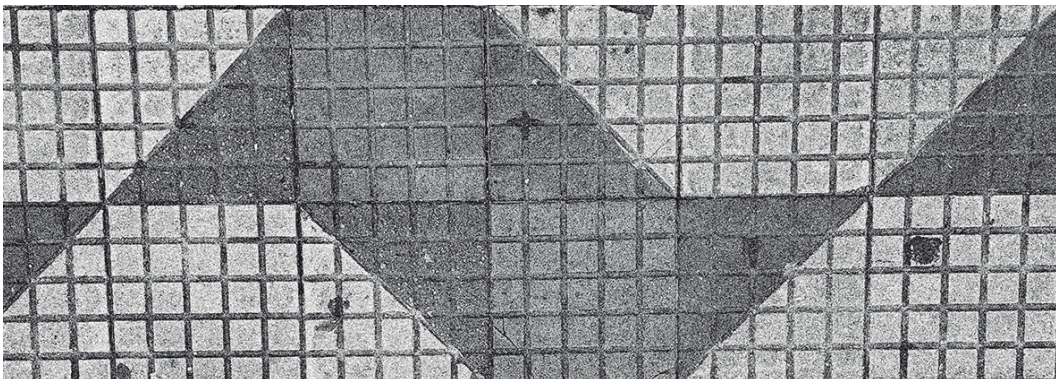
Fonte: autoria própria (2024)

Figura 27: Peruíbe



Fonte: autoria própria (2025)

2.4 ~~SÃO PAULO: UMA HIPÉRBOLE IRÔNICA~~



A experiência de caminhar em São Paulo tem suas particularidades. A obra *A Cidade Polifônica* (1997) de Canevacci inicia descrevendo os primeiros contatos de um estrangeiro italiano na metrópole brasileira durante a década de 80. Mesmo a 40 anos atrás, o autor já descreve:

> *"Perder-se em qualquer cidade é fácil, perder-se em São Paulo é vertiginoso" (Canevacci, 1997, p. 10).*

A alta densidade urbana, o ritmo acelerado e acumulação de imagens constantemente reinventadas caracteriza a São Paulo atual com seus aproximados 11 milhões de habitantes, segundo censo demográfico de 2022.

O suprassumo da metrópole evidencia características que não se replicam em todas as cidades brasileiras. Isso pouco impede uma leitura irônica sobre São Paulo, uma vez que *sua proporção garante uma diversidade de particularidades e semelhanças com outras cidades*, possibilitando uma interpretação comparativa mais ampla. (Figura 28)

Vale reforçar que essa leitura não é imparcial, muito menos homogênea. Baseada na memória urbana, a leitura irônica tem por objetivo *costurar as vivências, percebendo o entorno através do familiar e do desconhecido, compreendendo aquilo que se repete e aquilo que se transforma.*

Essas costuras realizadas na cidade encontram desafios e potencialidades. Assim como Canevacci (1997, p. 43) apontou:

> *A cidade contribuiu e multiplicou no tempo estes. E pelo que comunicam as suas várias escolhas urbanísticas, as tuas invenções arquitetónicas, os seus gigantismo futuristas e uma extrema fragmentação de ruas, a estilização de seus signos. É o coração pulsante de São Paulo que nos interessa, a sua animação maior, ou melhor, sua mente, com o objetivo de delinear sua "confusa" imagem dialética.*

Diante do exposto, *esse trabalho torna-se também um convite para os leitores interpretarem seu espaço urbano cotidianamente vivido*. Com destaque para aqueles que se mudaram (inevitavelmente) para São Paulo por sua particularidade concentração em níveis econômicos e políticos em busca de melhores oportunidades. Nesse cenário, seus habitantes encontram o *desafio e a potencialidade* de interpretar as ironias urbanas sem apagar ou esquecer as experiências contidas na memória e, essencialmente, a partir delas, *impedir que o excesso de familiaridade leve à indiferença.*

Figura 28: fixos e fluxos e o suprassumo paulista.
Foto da Avenida 23 de Maio e Avenida Prestes Maia.



Fonte: autoria própria (2026)

2.5 ~~O POTENCIAL DA IMAGEM: REVER PARA REINTERPRETAR~~

Retomando o tema da imagem, utilizar uma estratégia de registro visual torna-se uma forma de eternizar e, ao mesmo tempo, compartilhar as ironias urbanas. Nesse sentido, a fotografia atua como grande aliada.

A autora Lucrécia Ferrara (2012, p.46) cita:

> *Graças às possibilidades tecnológicas de registro, a paisagem é manifestação da cultura urbana; nasce e se desenvolve com a cidade e, hoje, é sua extensão ou sua dimensão ampliada, na dinâmica dos registros flagrados nos deslocamentos ou fruição dos espaços públicos e privados.*

Assim como Pallasmaa, Ferrara nota a valorização da *imagem como uma condição potencial de facilitar a leitura urbana.* Ela aponta o poder da imagem de flagrar o espaço em uma temporalidade estática. A fotografia é um exemplo de aparato tecnológico o qual permite capturar cenas dinâmicas, facilitando um aprofundamento interpretativo.

Ferrara (2012, p.46) também aponta:

> *É a dimensão semiótica da paisagem que encontra, na cidade, um laboratório científico notável, não só, pela diversidade das manifestações registradas, como sobretudo, pela possibilidade de estimular a investigação que, através da paisagem, chega ao objeto que a concretiza e instiga a curiosidade.*



Assim, uma perspectiva semiótica sobre esses registros possibilita aproximação e participação por parte dos observadores. A intenção é apresentar a imagem imobilizada no tempo cujo produto, a fotografia, fornece o tempo e atenção necessários ao processo reflexivo e interpretativo. Nessa mesma lógica, retomando a teoria de Muecke, destaca-se que

> *"A ironia não está apenas em ver um significado real por baixo de um falso, mas em ver uma dupla exposição…numa chapa-fotográfica" (Roadway, 1962, apud Muecke, 1995, p. 61).*

Essa analogia do autor mostra que a imagem gera tempo para que os significados implícitos, o dito e o não dito, se revelem como parte da composição.

Uma outra analogia se constrói ao colocar a ironia justaposta a uma máquina do tempo a partir de uma articulação com a memória. Enquanto a fotografia se equipara a uma máquina de teletransporte, uma vez que viabiliza deslocamentos e acesso a espaços que, muitas vezes, a fisicalidade individual nem se prova capaz de alcançar. (Figura 29)

Figura 29: a fotografia e a ironia de se observar uma cidade sem sair do lugar; cidade que pode nem existir mais no momento que sua foto é observada. Foto da 36ª Bienal de Arte, São Paulo.



Fonte: autoria própria (2026)

Um exemplo de como a arte de fotografia tem a capacidade de aproximação é o trabalho de Tuca Vieira, de 2004, intitulado "Paraisópolis" (Figura 30). A foto mostra do lado esquerdo, a favela de Paraisópolis e, à direita, o empreendimento de luxo Penthouse, do bairro Morumbi. Uma publicação da Revista Zum (MAMMÍ, 2019) destaca:

> *As duas metades são igualmente desordenadas. Mas as duas desordens não combinam: à esquerda, um aglomerado denso de casas, sem nenhuma planificação; à direita, construções igualmente caprichosas, que não parecem muito preocupadas com uma articulação racional. E muito menos com uma integração com o território. Acumulação de um lado, desperdício de outro. Até as cores não batem: cinza do asfalto e bege amarelado dos tijolos à esquerda; verde da grama, azul das piscinas e ocre das quadras à direita. Realmente, parecem duas fotos diferentes recortadas e coladas. Mas a colagem não está na foto, está no lugar.*

Figura 30: Paraisópolis.



Fonte: Tuca Vieira (2004)

A fotografia aponta a ironia engendrada em duas realidades econômica e socialmente afastadas porém, localizadas de forma tão próxima. A imagem reflete importantes tópicos como: segregação socioespacial, acesso a recursos, materiais, estratégias construtivas, qualidade de vida e acesso a lazer, e diversos outros contrastes. A fotografia como arte aproxima a possibilidade da tomada de consciência desses contrastes sociais, sendo *"Paraisópolis"* um exemplo disso.

Importante frisar as estratégias fotográficas como os elementos em destaque, o enquadramento, a delimitação de todo um contexto em um quadro, o destaque da segregação, sendo possível identificar os contrastes de forma, tamanho, cor e escala. Em suma, *o isolamento da visão permite o foco na imagem sem a polifonia dos sentidos dentro da cidade*, ao nível do pedestre, sob olhar cotidiano, onde a sobreposição e a materialidade são evidentes.

Assim, a foto atua como uma repetição da cena irônica.

> *"A repetição age, nesse caso, como um marcador, uma pista para um enquadramento irônico" (Hutcheon, 2000, p.21).*

Portanto, a fotografia é uma escolha de enquadramento da ironia, configurando-se, ao mesmo tempo, como *estratégia de recorte e destaque*.

Possuir uma câmera requer o privilégio de possuir essa escolha, a qual proporciona capturar um grande número de cenas irônicas até que o limite de memória do dispositivo exceda. Essa liberdade de escolha, e quase irrestrita, produção e reprodução da imagem podem levar também a uma automatização e desvalorização do momento de captura.

Portanto, uma alternativa é a fotografia analógica, *a qual permite uma aproximação e respeito à singularidade da cena irônica*. O processo de construção da imagem é diferente de uma câmera digital. Nesse tipo de fotografia, a luz entra na câmera e queima filme fotográfico, um negativo, o qual passa por processos químicos onde as cores negativas são invertidas, levando à revelação do positivo.

Em suma, trata-se esse processo de *combinação de contrastes entre* positivos e negativos, concepção que faz analogia à interpretação da ironia, a qual, como já citado, acontece também através da combinação de contrastes. Outro ponto relevante desse processo, é o fato de que apenas com o uso do filme fotográfico inteiro, ou seja, após a captura de aproximadamente 35 fotos, é possível ver o resultado das imagens para, assim, iniciar o processo de interpretação. Dessa forma, *a fotografia analógica torna-se um convite para desautomatizar o olhar, ação característica da primeiridade semiótica, e operação relevante diante do imediatismo da grande São Paulo.*

A área de estudo escolhida se delimita da região da Paulista até a Sé. As regiões possuem perfis distintos, porém ambas abrigam imagens fortemente ligadas a cartões postais da cidade de São Paulo.

De um lado está a Avenida Paulista, cujo perfil moderno e cosmopolita se revela nos prédios do MASP, Sesc e IMS. Nela se desenvolve uma *diversidade de apropriações*, além de ser palco de diversas manifestações culturais e grandes eventos anuais como a festa da Virada do Ano e Parada do Orgulho.

Enquanto isso, da Avenida ao Centro está a Rua Augusta com seus bares, boates e hotéis, e as ruas adjacentes como a Rua Frei Caneca e Rua Bela Cintra, com seus edifícios residenciais, padarias, hospitais e shoppings. Além da Rua Consolação, com cinemas, universidades e grafites.

Essas ruas afluem em direção à *República e Sé*, mudando de nomes e proporções. Essa região abriga prédios históricos como Teatro Municipal, Catedral da Sé, além dos arranha-céus emblemáticos como Copan e Edifício Itália.

Em suma, o recorte escolhido também representa a passagem do tempo no espaço, partindo dos usos, materialidades e escalas distintas. Assim, a captura e revelação das ironias pelos trajetos percorridos durantes as andanças se desenvolve através da comparação sobre aquilo que se replica e o que se transforma entre esses dois núcleos. (Figura 31)



Figura 31: sobre São Paulo.
Foto da calçada registrada durante as derivas.



Fonte: autoria própria (2026)



A TERCEIRA CAMADA

INTERVENÇÕES MATERIAIS NA ARQUITETURA DO COTIDIANO ATRAVÉS DO BORDADO

3.1 ~~CONTEXTO COM TEXTO TÊXTIL~~

Uma mesma fotografia interpretada por gerações, perfis e repertórios distintos produz uma pluralidade correspondente à complexidade do espaço socialmente construído.

A segunda camada desse estudo não se trata apenas de captar, reter um grande banco de fotografias, mas sim de *guardar, relembrar e repensar cada elemento que configura a imagem urbana.* Neste sentido, uma releitura dessas imagens através de intervenções têxteis permite que a ironia se revele e atinja também seu potencial de ressignificação do espaço. Assim, utilizar a técnica do bordado *consiste na terceira camada da pesquisa.*

Em primeiro lugar, o trabalho manual atua como ferramenta de reconstrução da imagem e possibilita desenvolver a memória da deriva praticada durante os registros fotográficos. Em segundo lugar, o bordado demanda tempo, sendo o ato de desacelerar uma forma também de aproximação da imagem e de resistência contra o modo de vida acelerado da contemporaneidade. *A manipulação da fotografia materializa tempo em forma.*

Em terceiro lugar, a ação de tocar e perfurar a fotografia mostra que o ato de bordar também envolve todo o corpo, para além do sentido da visão isolado. Nesse contexto, Pallasmaa destaca que

> *"o mundo é refletido no corpo, e o corpo de projetos no mundo" (Pallasmaa, 1972, p. 43).*

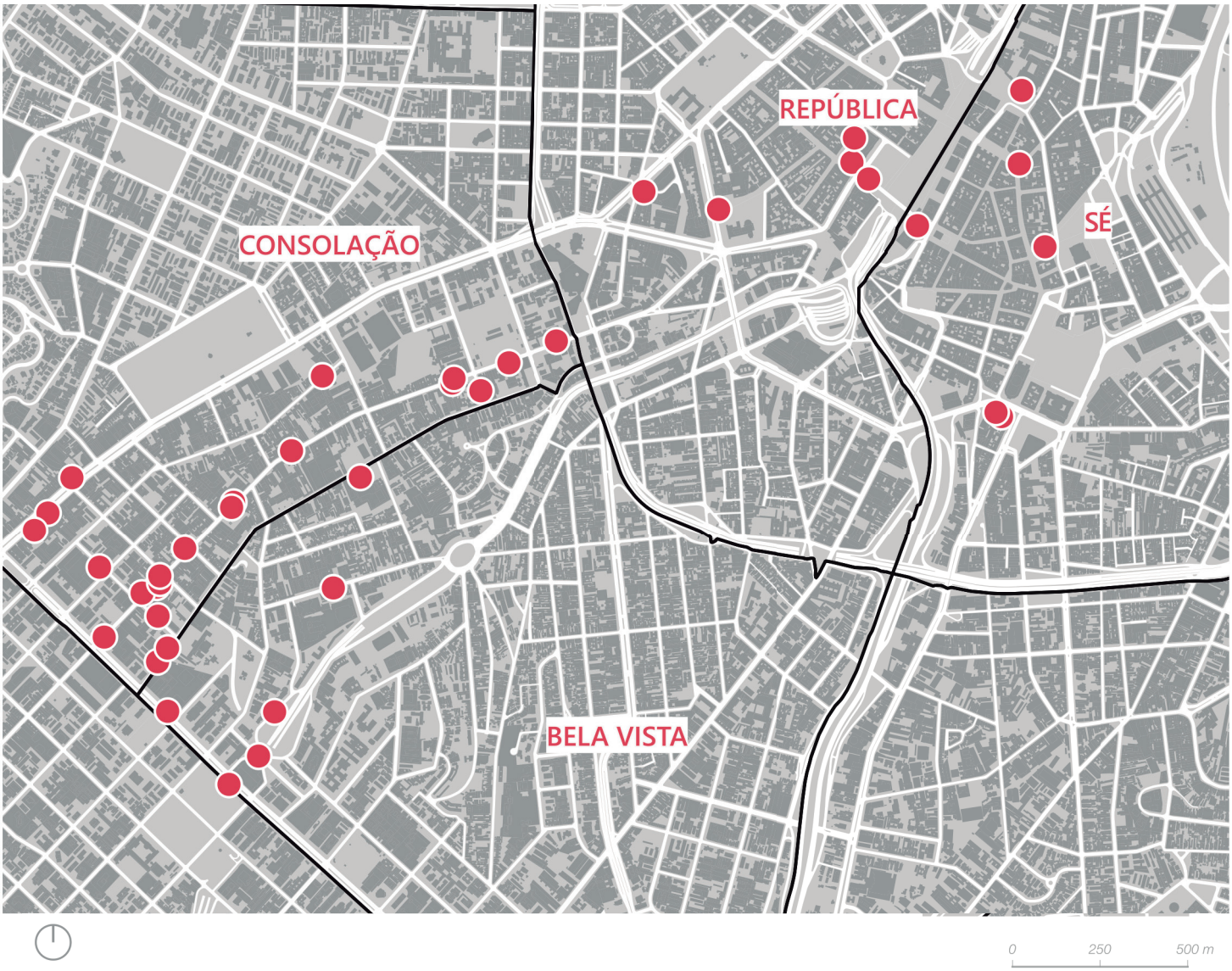
Em suma, o resultado das linhas sobre a fotografia coloca tanto as ironias em destaque visual como também representa uma adição às camadas constituintes da imagem urbana. Portanto, *o trabalho manual também sinaliza uma forma de intervenção.*

A busca pelas ironias tem o objetivo de enxergar o espaço urbano em constante tensão e sobreposição entre funções, formas e símbolos, como *linhas que se sobrepõem, se desfazem e se recompõem* pela ação das pessoas que o percorrem cotidianamente. Assim, capturar as ironias da cidade - *um verdadeiro palimpsesto habitado* - equivale a uma via de *leitura* e *releitura* das entrelinhas urbanas.

3.2 ~~OS REGISTROS IRÔNICOS~~

Nesse processo de leitura e releitura, a cidade se expressa através de seus padrões, *ironias que se repetem* na mesma cidade, no mesmo bairro e até na mesma rua. Portanto, as fotografias registradas durante as andanças foram divididas por temas, a fim de *identificar e costurar as ironias como fenômenos que extravasam os limites de uma situação particular.*

Figura 32: Mapa das localizações dos registros irônicos



Fonte: autoria própria (2026)

Entre para cidade museu
todos e todas
cidade futurista
acessível e amigável

01

Arquitetura
moradia do casa
desabrigo
lar doce lar

02

Aprisionamento
fuga das perigo
caos coisas medo

03



04 Espelho tecnológico cena não virtual sujeito reflexivo

05 Ventilação caixa de ferro fachada

06 Entre natureza degradante sujeira lazer preservação e natureza domesticada

07 As vozes poluidoras urbanas: arte pelas paredes que falam crime estética verdade



01

Entre ~~para~~ cidade museu
~~todos~~ e ~~todas~~
cidade futurista
~~acessível~~ e ~~amigável~~

Figura 33: Mapa tema 01



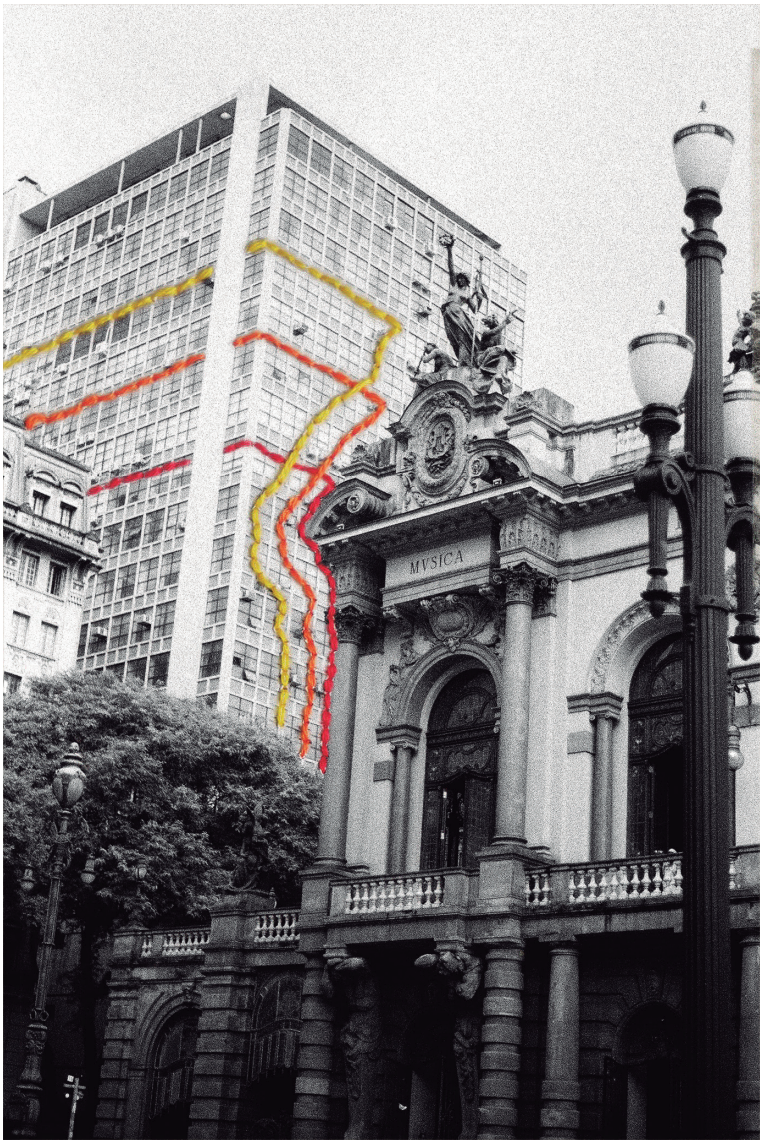
Fonte: autoria própria (2026)

1. Largo Pátio do Colégio



Fonte: autoria própria (2026)

2. Theatro Municipal de São Paulo



Fonte: autoria própria (2026)

3. Viaduto Santa Efigênia



Fonte: autoria própria (2026)

A partir do momento que

> *"O significado irônico se forma quando se juntam dois ou mais conceitos diferentes" (Hutcheon, 2000, p.98),*

as cenas irônicas se constroem na medida que o antigo e o novo formam uma *relação de* dependência (Figura 34). O contraste se estabelece pela coexistência de ambos. As diferenças sobre as formas são visualmente evidentes, principalmente no centro histórico de São Paulo.

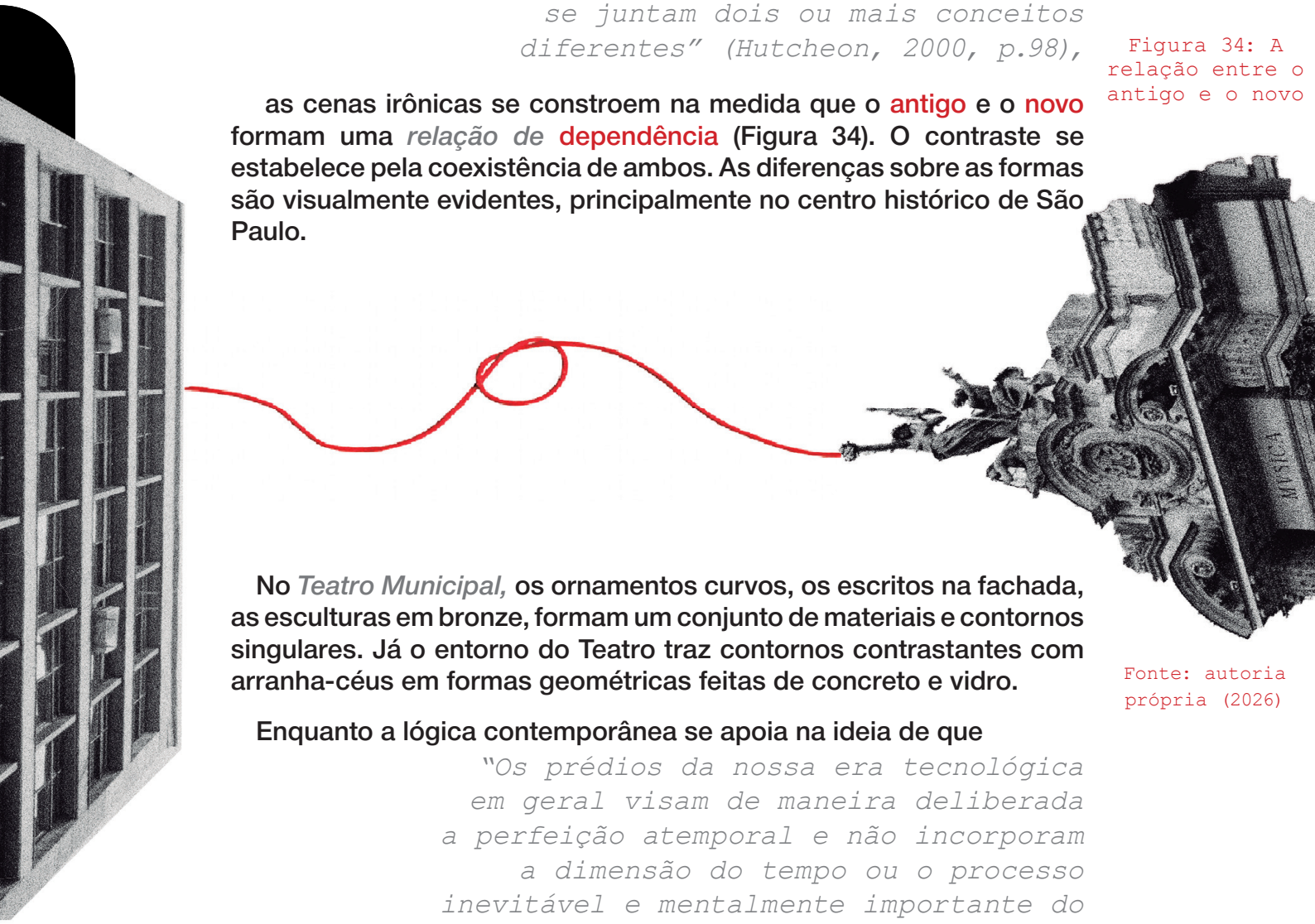


Figura 34: A relação entre o antigo e o novo

Fonte: autoria própria (2026)

No *Teatro Municipal,* os ornamentos curvos, os escritos na fachada, as esculturas em bronze, formam um conjunto de materiais e contornos singulares. Já o entorno do Teatro traz contornos contrastantes com arranha-céus em formas geométricas feitas de concreto e vidro.

Enquanto a lógica contemporânea se apoia na ideia de que

> *"Os prédios da nossa era tecnológica em geral visam de maneira deliberada a perfeição atemporal e não incorporam a dimensão do tempo ou o processo inevitável e mentalmente importante do envelhecimento" (Pallasmaa, 2011, p. 32)*

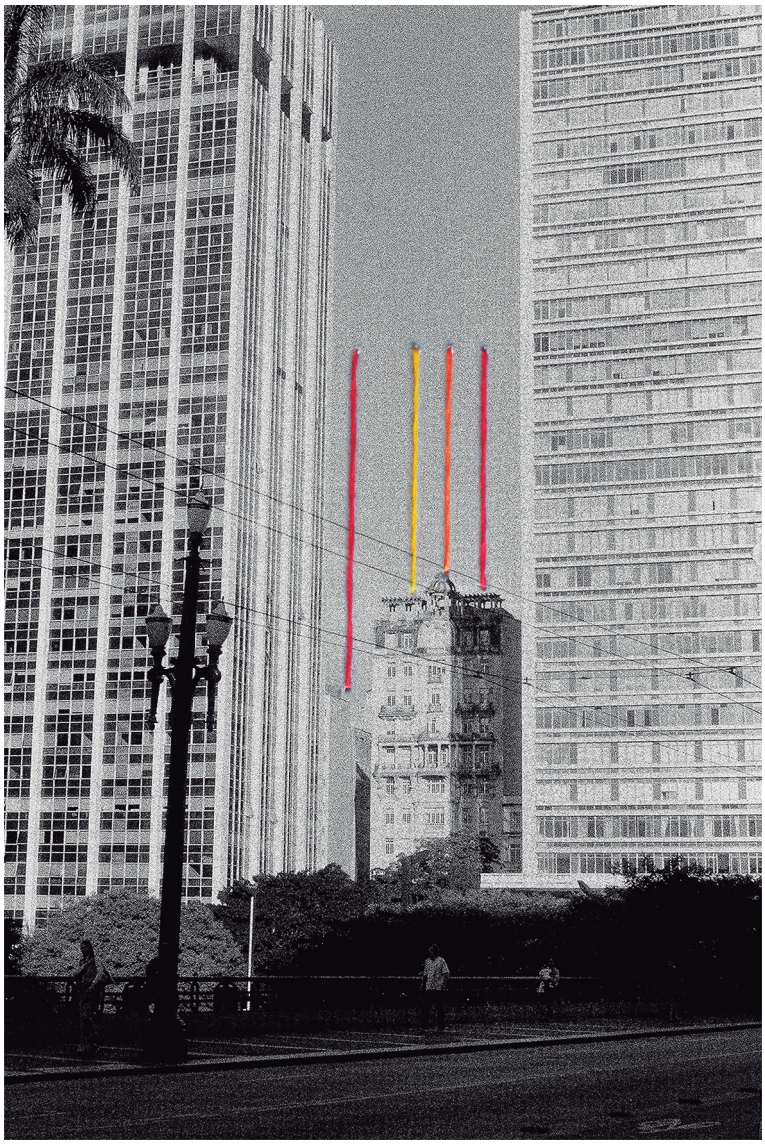
O antigo se destaca pela *maturidade histórica*, a exemplo do Teatro Municipal (foto 2) e do edifício Sampaio Moreira (foto 4), sendo ambas edifícações parte do patrimônio histórico da cidade.

É importante salientar uma coexistência em desequilíbrio. Antigo e novo evidenciam as relações de conflito entre a preservação de alguns edifícios históricos e a renovação de outros, estes subordinados a imposição do padrão estético contemporâneo.

Esses contrastes apontam para as assimetrias que ditam a forma urbana, como mostra a Praça Pátio do Colégio (foto 1). A praça está rodeada por edifícios de repartição pública compostos por elementos da arquitetura historicista que contrastam com as fachadas dos edifícios geométricos e espelhados dos escritórios e comércios do entorno.

O mesmo acontece na Basílica Nossa Senhora da Conceição, cuja torre é notável mesmo do outro lado do Viaduto Santa Ifigênia (foto 3).

4. Viaduto do Chá.



Fonte: autoria própria (2026)

A *imagem urbana* do Centro conta uma história que excede um centenário através das construções resistentes ao tempo. As assimetrias, características fundamentais da ironia como já citado, são *visualmente perceptíveis* nas fotos ao ressaltar os edifícios antigos como exceções em relação aos edifícios do entorno.

As assimetrias também são *simbólicas e intencionais*. Ao apontar que a preservação do antigo apoia-se na tentativa de valorizar o processo histórico como memória construída. Já a preferência pelo tombamento de alguns edifícios e pela demolição de outros é, também, uma escolha de perpetuação e, ao mesmo tempo, de apagamento de narrativas da memória urbana.

Nesse sentido, na leitura urbana de São Paulo realizada por Canevacci (1997, p. 202) aponta:

> *Talvez seja verdade que nem todas as lembranças do nosso passado devam sobreviver, pois acabaríamos por viver numa paradoxal condição permanente passado-presente. O esquecimento desempenha também a função salutar de selecionar as coisas sobre as quais devem ser dirigidos nossos valores afetivos. Ou nossos rancores. Manter intacto e imutável todo patrimônio das casas da avenida teria significado museificar a cidade, torná-la estática, insensível ao sentido de mutação que caracteriza nossa cultura. Seria um grave erro promover todas as referências do passado.*

Em linhas gerais, a lógica de configuração da imagem da cidade estabelece contrastes visuais e principalmente simbólicos, representando uma ironia urbana estrategicamente projetada.

02

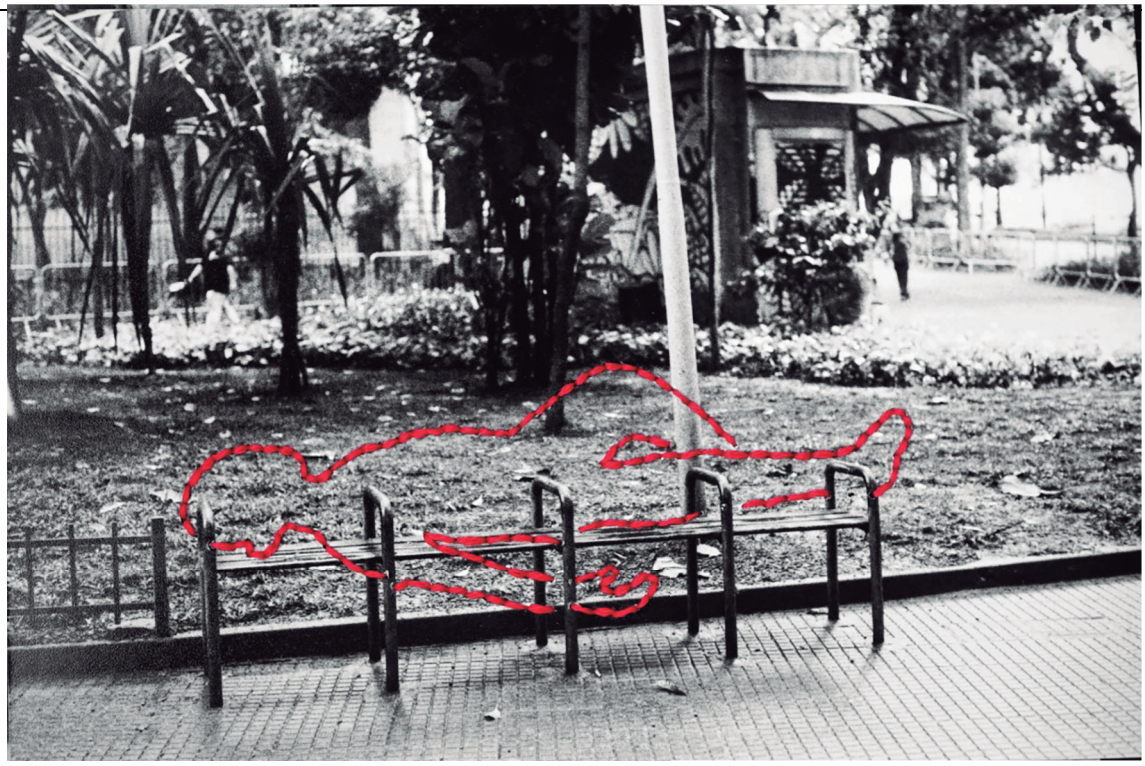
Arquitetura ~~nômade~~ do ~~casa~~ desabrigo ~~lar doce lar~~

Figura 35: Mapa tema 02



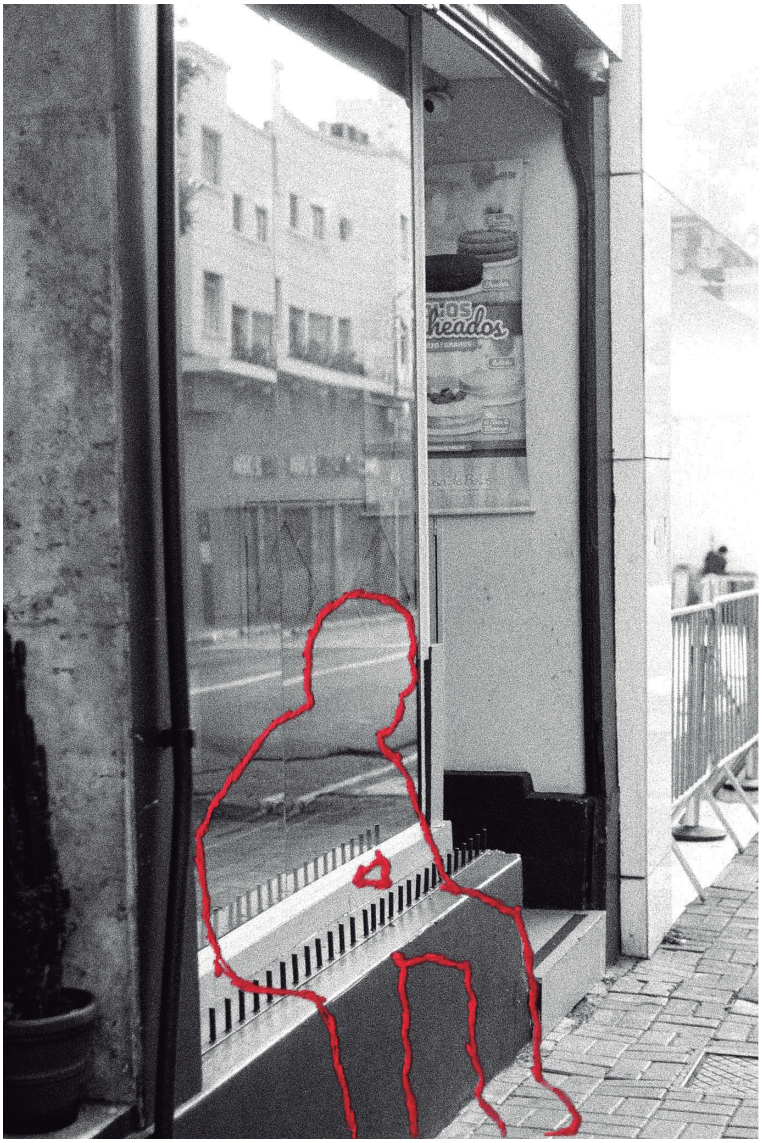
Fonte: autoria própria (2026)

1. Banco da Praça Dom José Gaspar



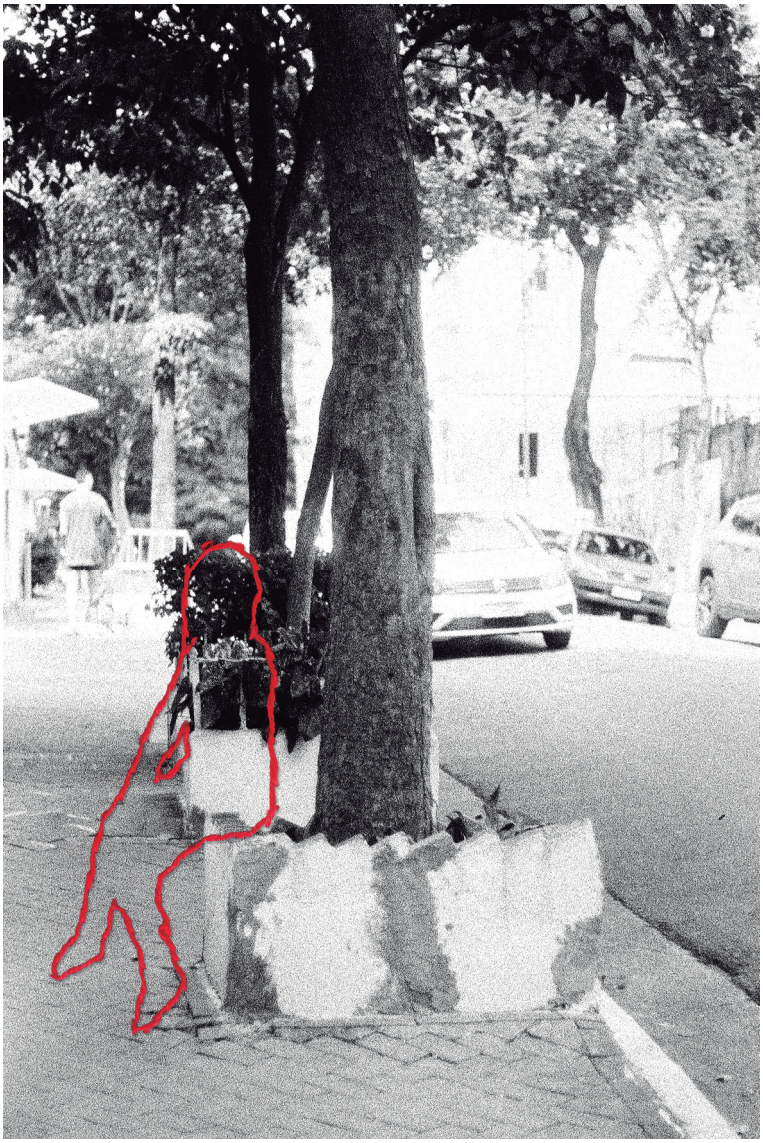
Fonte: autoria própria (2026)

2. Pinos metálicos na Casa de Bolos da R. Augusta



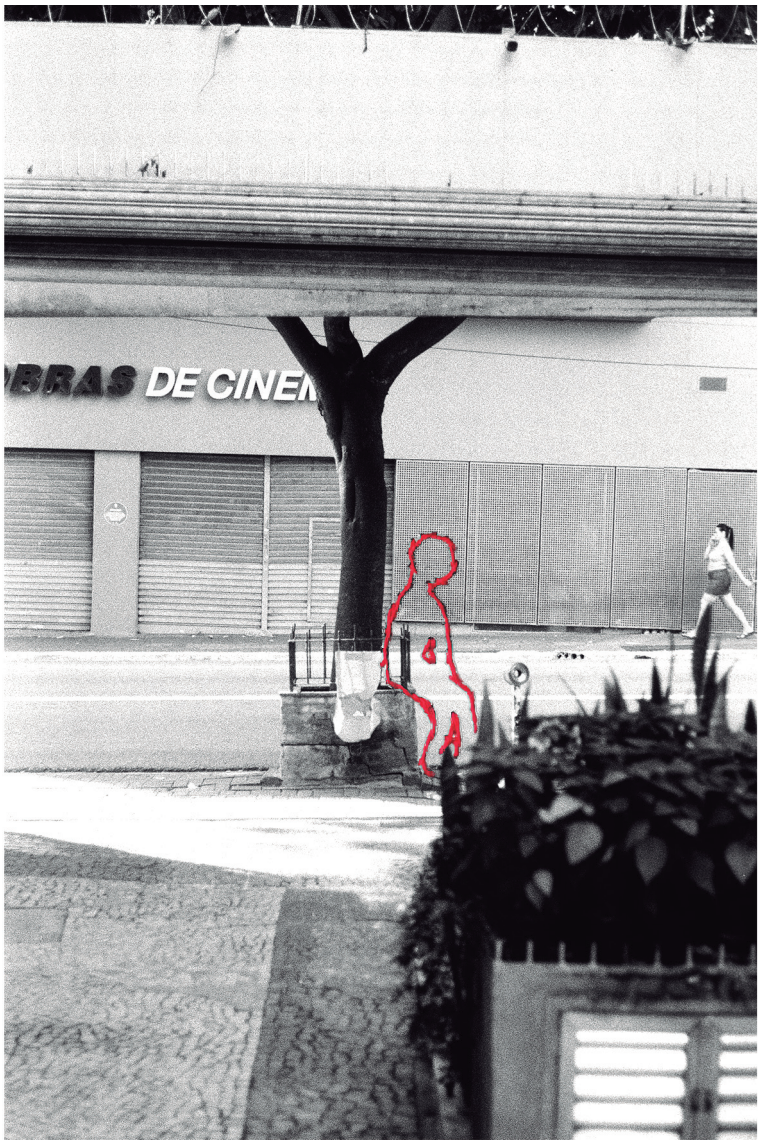
Fonte: autoria própria (2026)

3. Mureta na Rua Bela Cintra



Fonte: autoria própria (2026)

4. Mureta na Rua Augusta, Galleria le Village



Fonte: autoria própria (2026)

Às vezes de forma gritante, através de pinos metálicos (foto 2) e grades (foto 4), e às vezes, como um sussurro, através de um simples apoio de braços de um banco de praça pública, os elementos de exclusão descrevem uma lógica irônica na qual

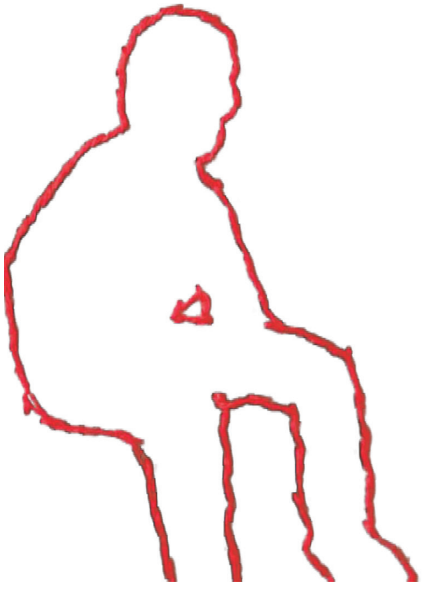


"combatemos a violência usando elementos extremamente violentos" (Berth, 2022, p. 68).



A arquitetura hostil dispõe de muitos meios de representação. A foto 1 do banco da Praça Dom José Gaspar é um símbolo disso. Nesse banco, o apoio de braço tem funções tanto estéticas como funcionais, no entanto, é importante apontar para o terceiro significado, contido nas entrelinhas do objeto, responsável por traduzir sua ironia.

Os apoios de braço, para além de suas utilidades óbvias e inofensivas, também foram projetados, intencionalmente, para expulsar um público específico. Pessoas em situação de vulnerabilidade social encontram na rua uma arquitetura do desabrigo. Assim, a arquitetura hostil é *sutilmente violenta*, uma vez que o banco permanece com sua função de descanso, porém limitada à posição específica adotada por uma comunidade específica. Sua função de abrigo, sua função de cama improvisada, foi sutilmente mutilada por um discurso, às vezes, estético e de conforto, que descartam a utilização desses mobiliários urbanos como abrigo. Em outros termos, *essa arquitetura excludente traduz as arestas da ironia, citada por Hutcheon, decidindo qual público deverá enfrentá-la.*



E nesse sentido, também se aplica a ideia de plateia referenciada pela autora por

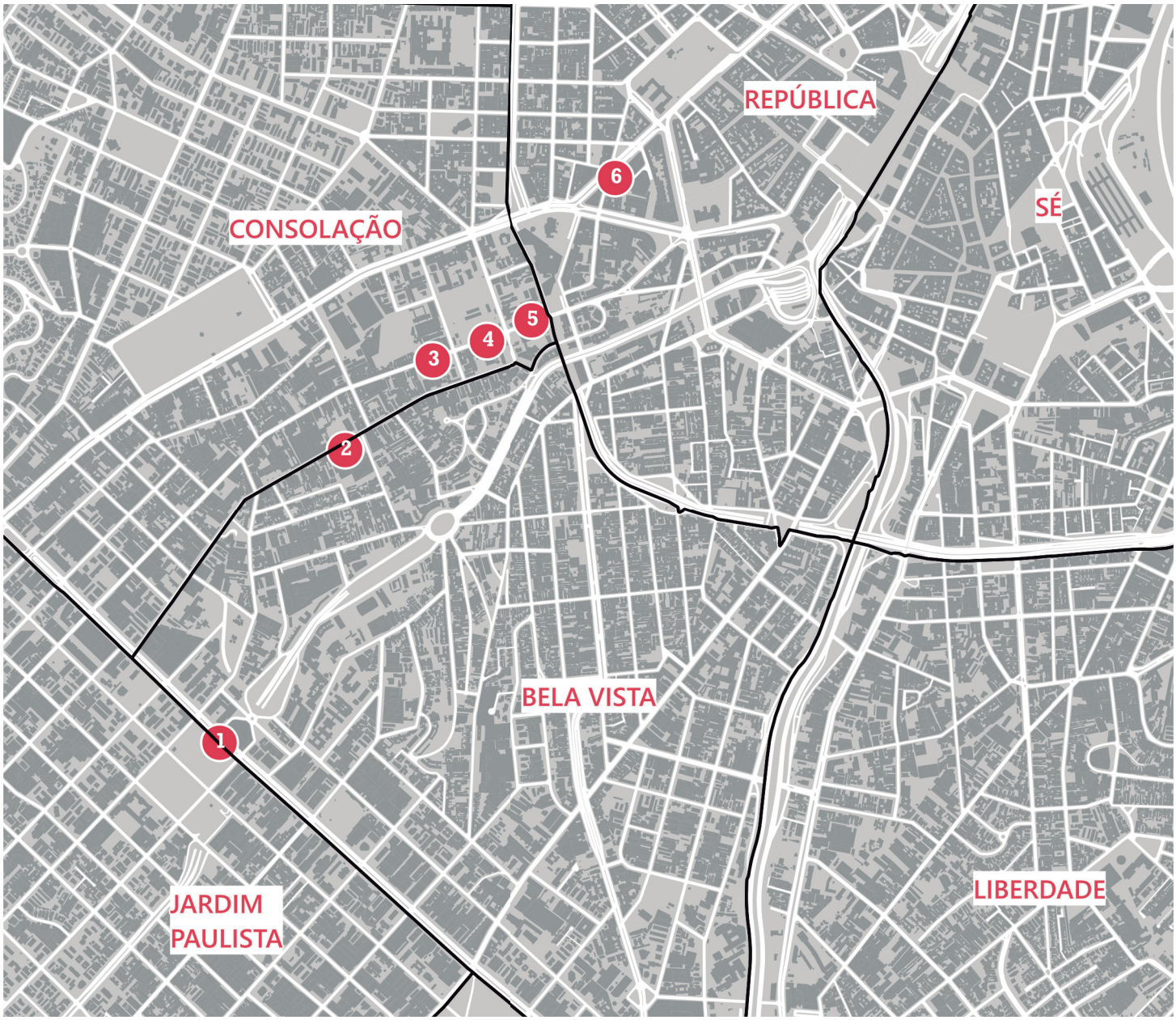
"haver uma platéia excluída que não compreende a intenção do ironista" (Hutcheon, 2000, p.71).

A plateia representante daqueles que compreendem a ironia não interpreta o banco como local de permanência, não entende os apoios como componente de conforto ou estética. Essa plateia encontra o terceiro significado do banco: um projeto do desabrigo, da exclusão e do desconforto, atribuições que tornam a arquitetura hostil, também irônica.

03

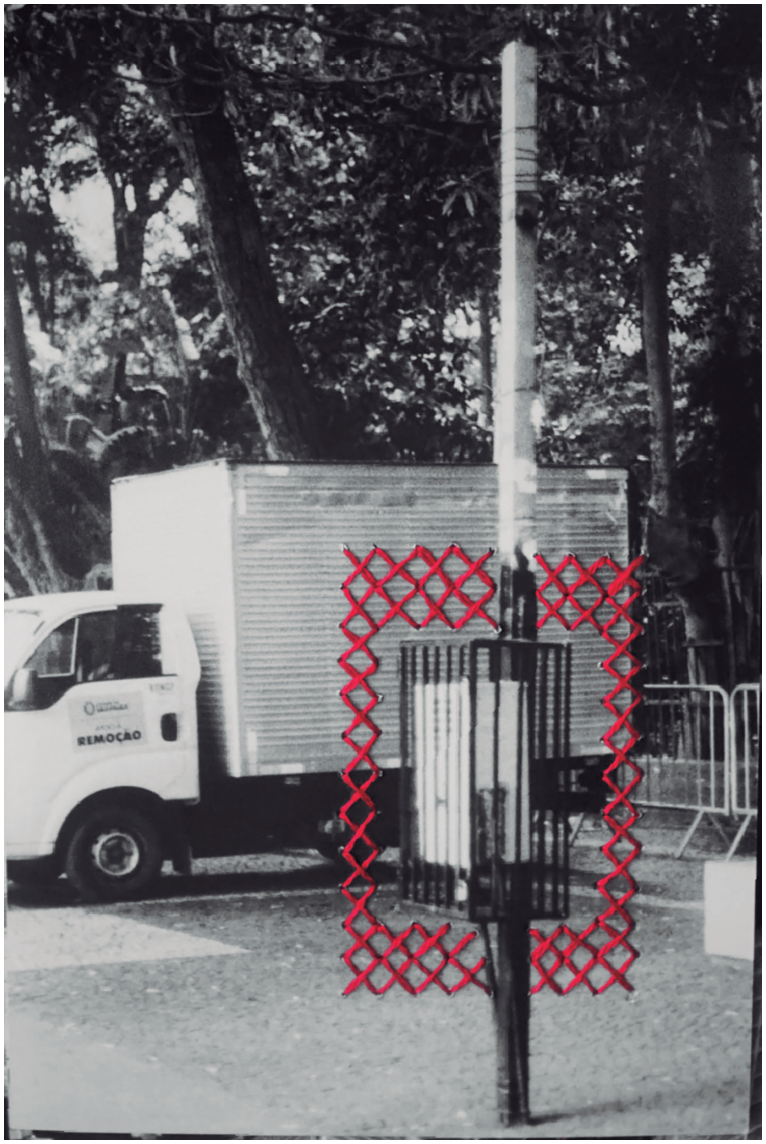
Aprisionamento
~~Fuga~~ das ~~perigo~~
~~caos~~ coisas ~~medo~~

Figura 36: Mapa tema 03



Fonte: autoria própria (2026)

1. Caixa de energia na Avenida Paulista, em frente ao Parque Tenente Siqueira



Fonte: autoria própria (2026)

3. Câmera na Rua Augusta, em frente ao Carrefour



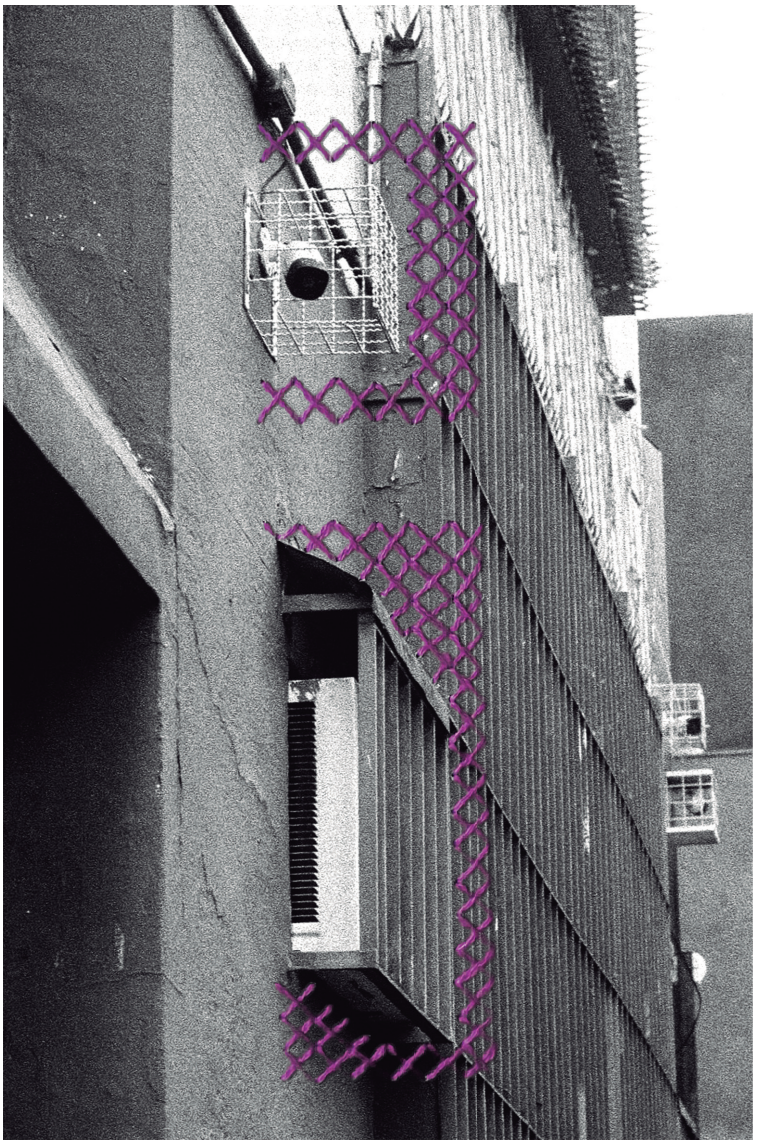
Fonte: autoria própria (2026)

2. Rua Frei Caneca, lotérica Estrela da Sorte



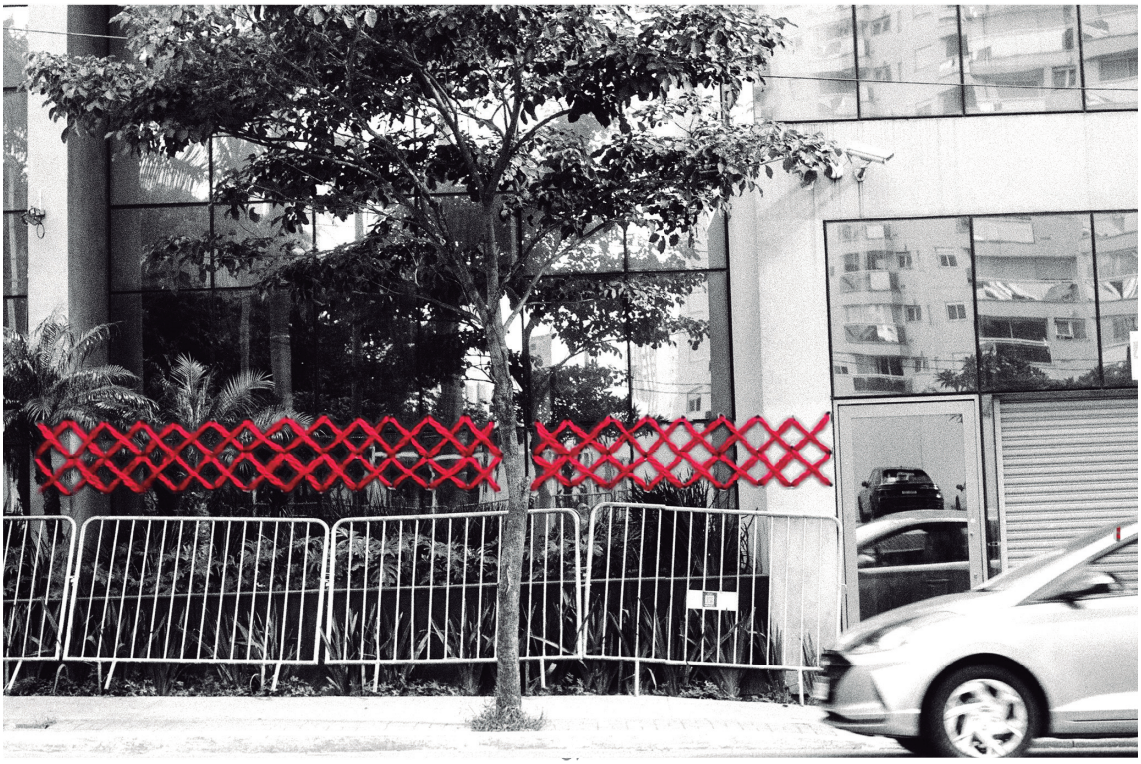
Fonte: autoria própria (2026)

4. Câmera e condensadora na Rua Augusta



Fonte: autoria própria (2026)

5. Jardim de hotel na Rua Augusta



Fonte: autoria própria (2026)

6. Escada do Edifício Copan

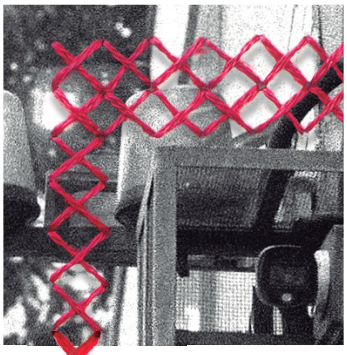


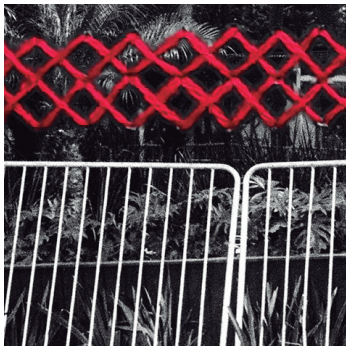
Fonte: autoria própria (2026)

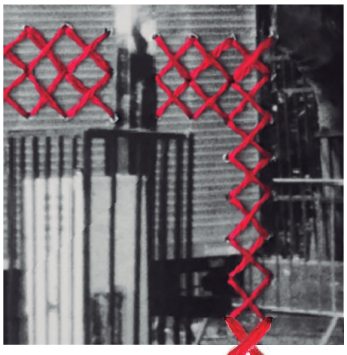
A "vaidade irônica" citada por Kierkegaard, ou seja, a ironia como ferramenta de *perpetuação da ordem de dominância* de uma comunidade, compõe uma estratégia que se repete na cidade de maneiras diversas para além da arquitetura hostil.

Como tal, cabe acrescer a tendência em *aprisionar coisas*, isto é, colocar objetos e até plantas dentro de grades ou rodeados de cercas. Certamente, não há risco de fuga desses objetos, portanto, diante dessas contradições, é preciso refletir sobre a natureza desses objetos e qual perigo eles oferecem, ou de qual perigo eles estão sendo protegidos.

Nas andanças, foram registrados câmeras (foto 3), ar-condicionados (foto 4), jardins (foto 5), caixa de luz (foto 1), todos objetos inanimados cercados. São elementos representativos de tecnologia e vigilância ou mesmo de decoração. Por mais que todos correspondam a um valor de compra, o cuidado faz referência ao valor da propriedade do espaço. Isso fica claro na hipérbole irônica contida na foto 2. Uma pessoa dorme em frente a lotérica cujo banner em letras garrafais promete entregar um grande prêmio para o sorteado da vez, e ao mesmo tempo, *convida* a participação do público ao sorteio de um prêmio em dinheiro e, ao mesmo tempo, também "anuncia", sem palavra alguma, que *não está apta a entregar nem um degrau para o espaço público*, gradeando parte de sua fachada.







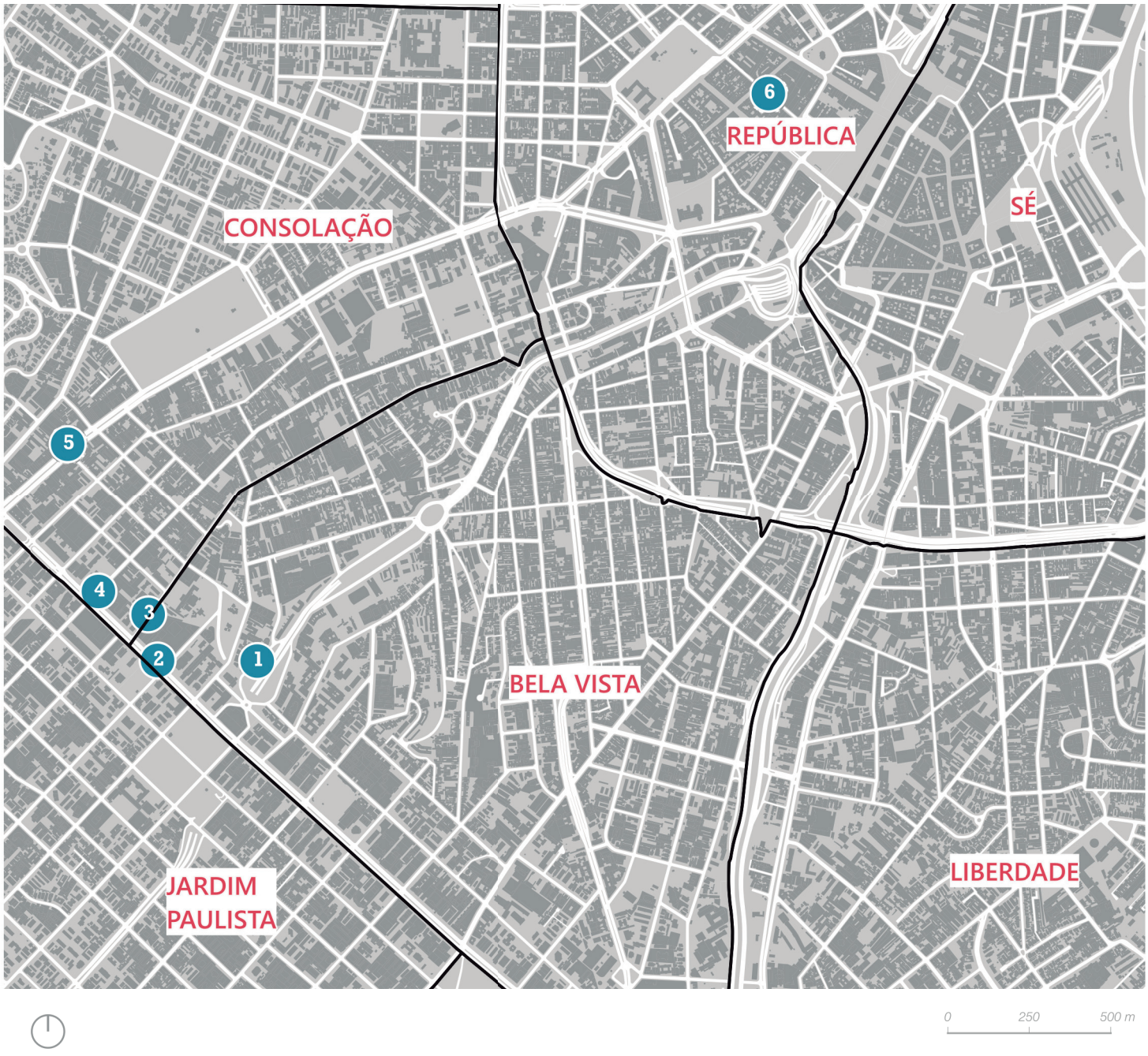
Seja um degrau, seja o espaço residual debaixo de uma escada (foto 6), privar, arbitrária e completamente, esses vazios do uso de toda a comunidade revela a mesma *lógica de exclusão* da arquitetura hostil. No entanto, essa tendência ao aprisionamento das coisas tem *impacto visual explícito*, impondo a sensação de perigo.

Já a inversão de papéis escancara a ironia, na qual estar dentro das grades significa garantia de segurança, enquanto estar do lado de fora significa perigo. Assim, a escala de aprisionamento se extrapola, cercando casas, prédios e até parques inteiros, mesmo que o maior perigo é a negação do acesso do público ao espaço público.

04

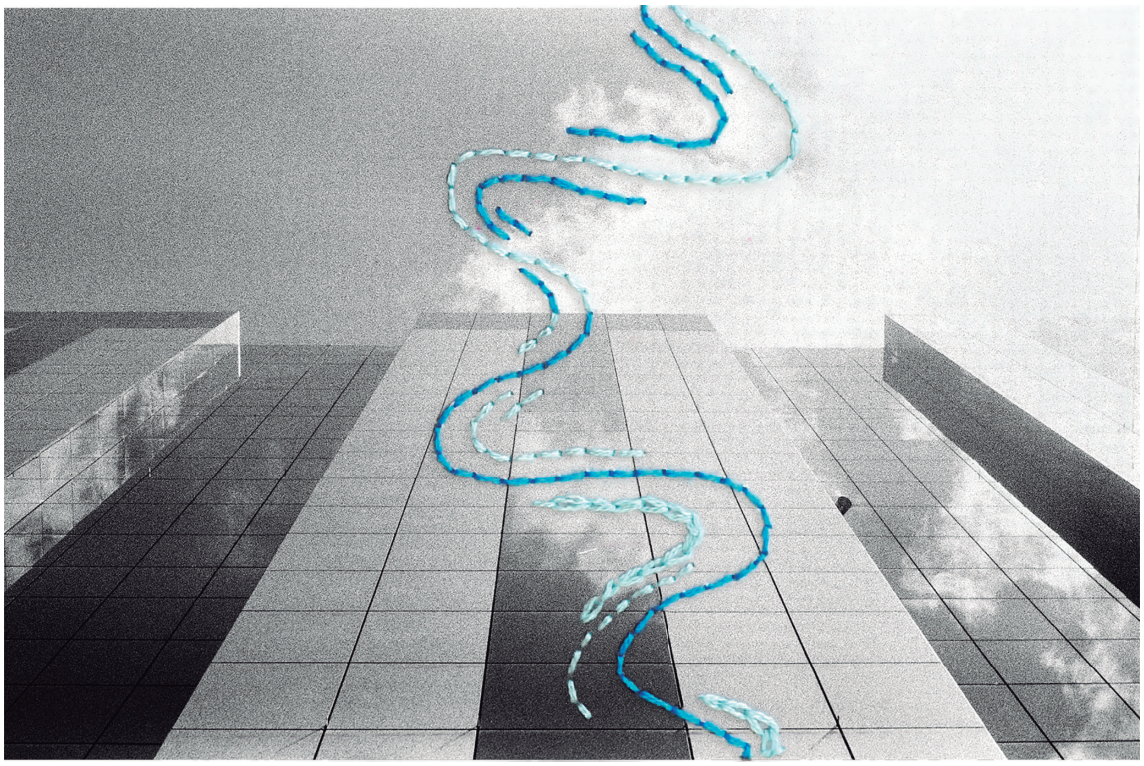
Espelho ~~tecnologia~~
~~cena~~ não ~~virtual~~
~~sumiço~~ reflexivo

Figura 37: Mapa tema 04



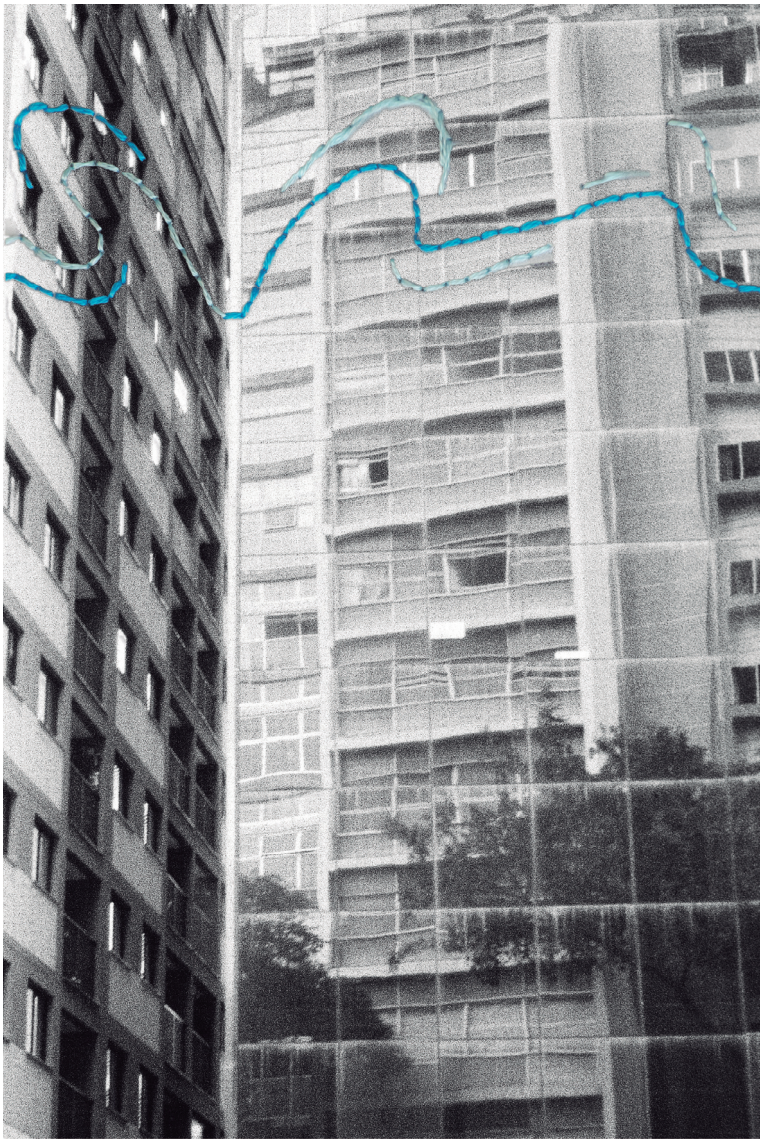
Fonte: autoria própria (2026)

1. Hospital Nove de julho, Rua Peixoto Gomide



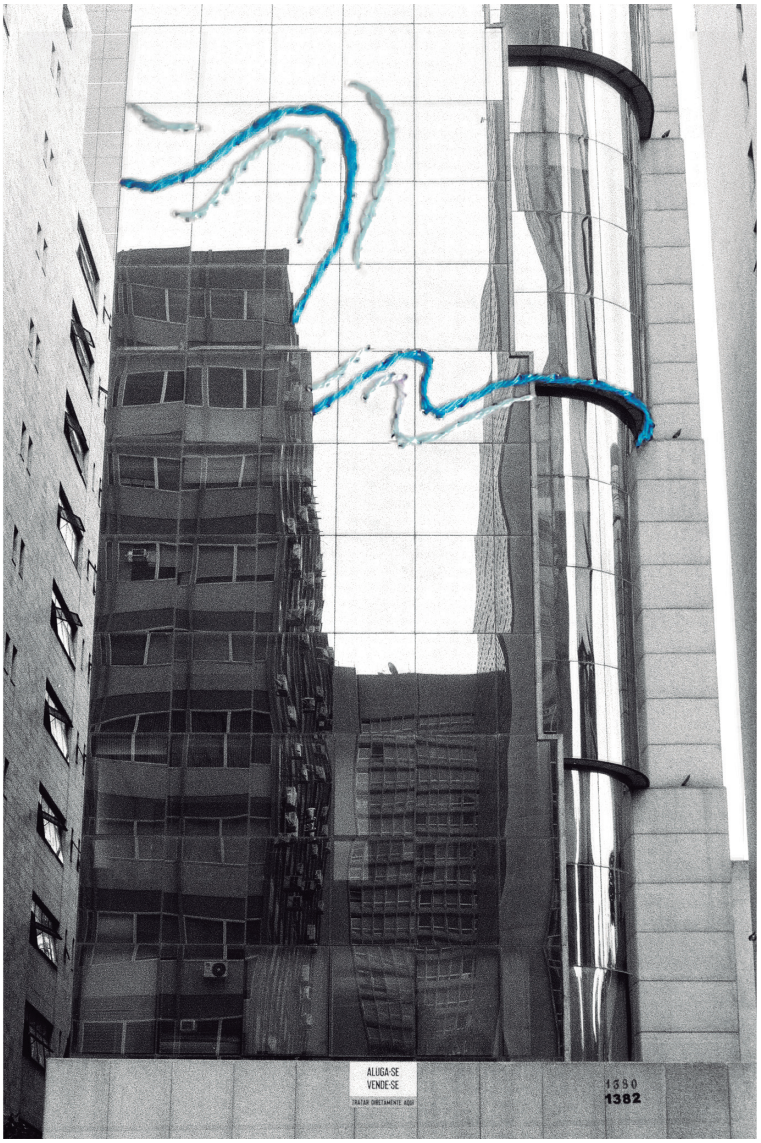
Fonte: autoria própria (2026)

2. Tribunal Regional, Avenida Paulista



Fonte: autoria própria (2026)

3. UNIFEL, Rua Frei Caneca



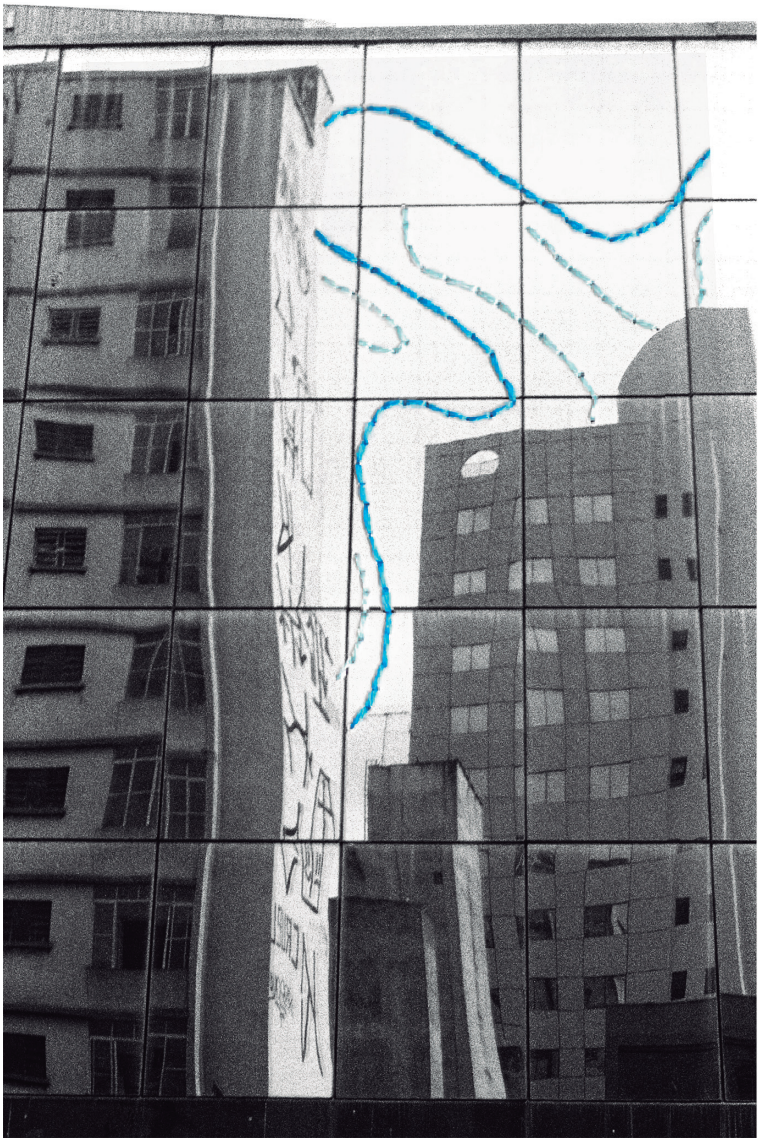
Fonte: autoria própria (2026)

4. Banco Safra, Av. Paulista



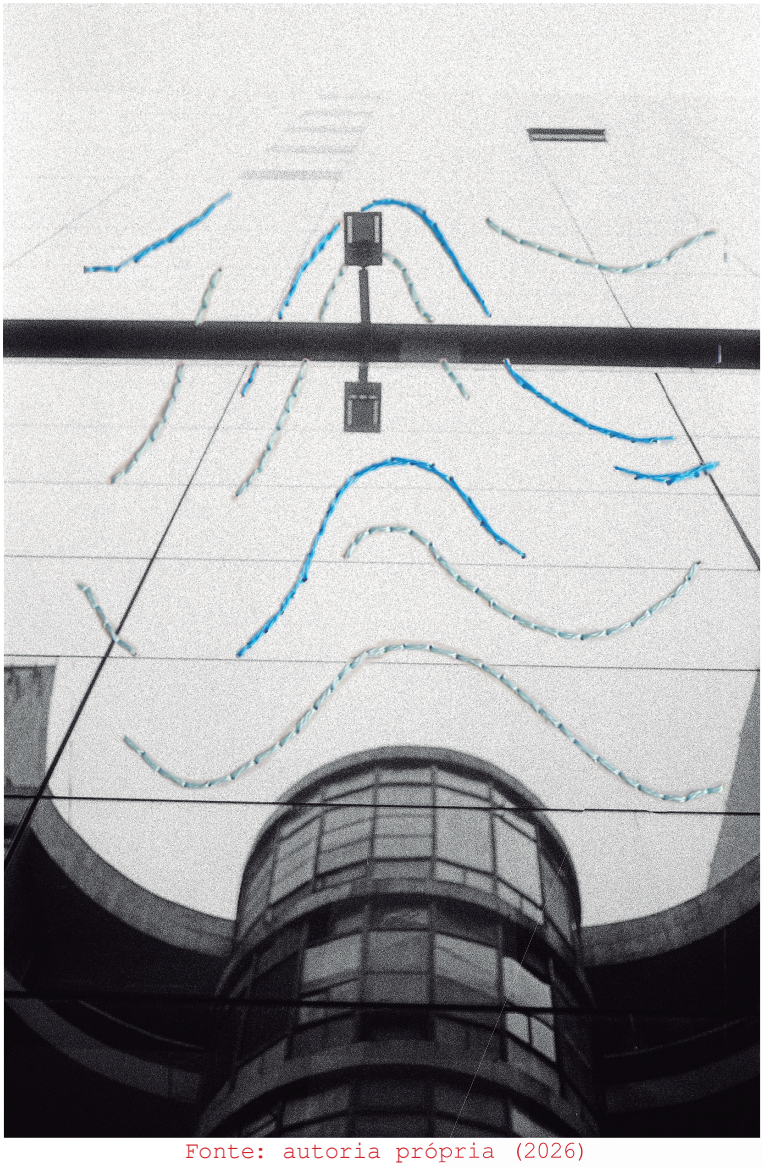
Fonte: autoria própria (2026)

5. Yamamura, R. da Consolação



Fonte: autoria própria (2026)

6. Sesc 24 de Maio, R. 24 de maio



Fonte: autoria própria (2026)

As fachadas espelhadas estão nos prédios empresariais, comerciais e até residenciais, esses edifícios desprovidos de colunas jônicas, folhas de ouro ou mesmo detentores de verticalidade desproporcional ao entorno, ainda criam um grande impacto visual na paisagem urbana. Pois é justamente sua *tentativa de desaparecer*, diluído nos arredores, que o torna tão visível e, portanto, tão irônico.

Nesses edifícios, a fachada reflete, mimetiza e distorce a imagem externa. De dentro, tudo se observa. Da rua, apenas se observa a si mesmo. Dessa forma, Canevacci descreve que nessa relação interior e exterior

> *"não existe reciprocidade" (Canevacci, 1997, p. 158).*

Semelhantemente, o recurso dos vidros espelhados é uma forma de dissimulação, característica da ironia. *O edifício se fantasia de entorno* a fim de observá-lo e controlá-lo, valendo-se da suposta invisibilidade com intuito de estabelecer-se panóptico. Nesse sentido, Pallasmaa também cita essa tendência na qual

> *"A transparência opaca e contraditória desses prédios reflete nosso olhar, devolvendo-o sem afetá-lo ou deslocá-lo" (Pallasmaa, 2011, p. 30)*

Convém ressaltar que esse tipo de fachada carrega uma imagem de *sofisticação e tecnologia*, valores contraditórios, tendo em vista o *fracasso* em garantir o conforto térmico, uma necessidade básica, principalmente num país de clima predominantemente tropical. Não é preciso apontar dados técnicos para provar a ineficiência dessa escolha estética quando a dependência de ar condicionado é visualmente óbvia.

05

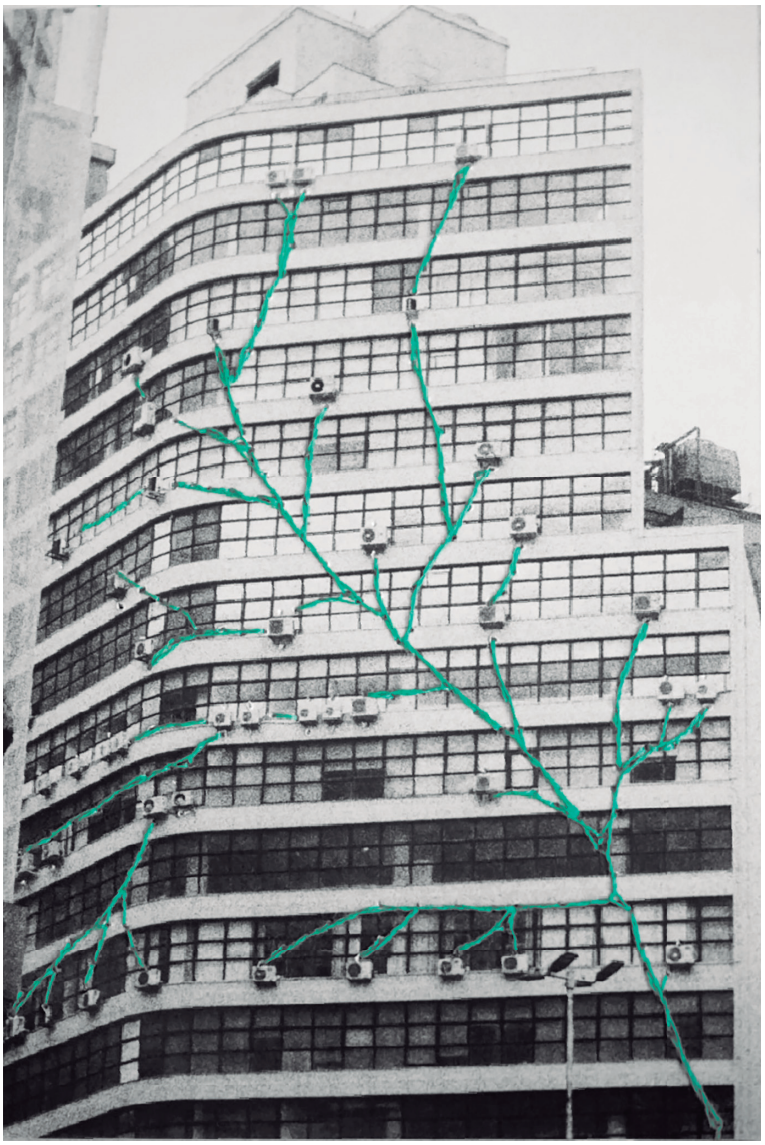
Ventilação
~~caixa~~ de ~~ar~~ condicionado
~~ar~~ fachada

Figura 38: Mapa tema 05



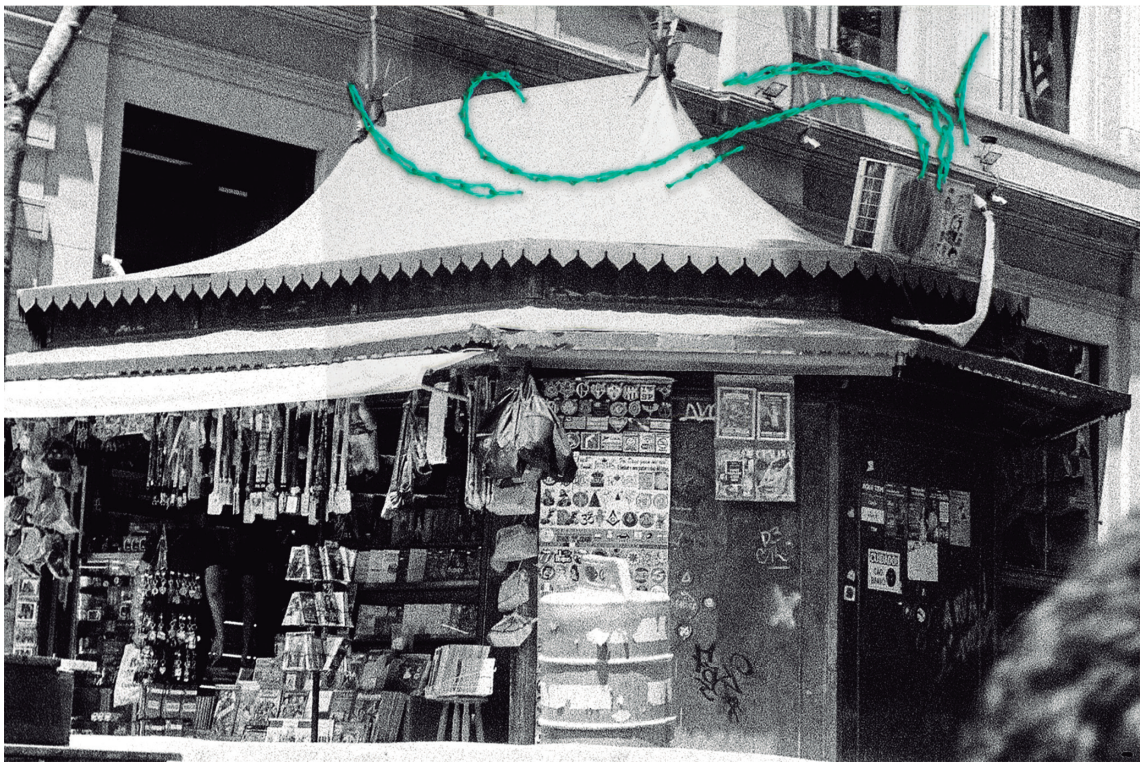
Fonte: autoria própria (2026)

1. Edifício comercial na Rua General Carneiro, Centro Histórico.



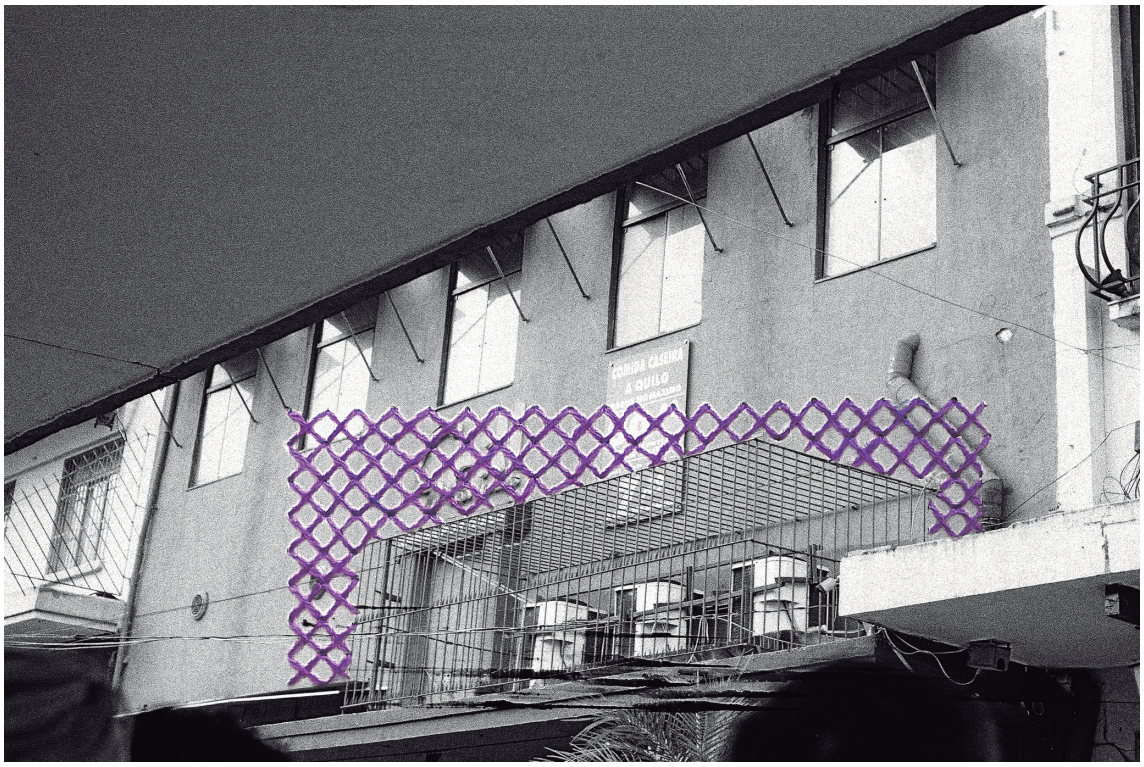
Fonte: autoria própria (2026)

2. Banca de jornal na Praça Antônio Prado, Centro Histórico



Fonte: autoria própria (2026)

3. Condensadoras de restaurante na Praça Dr. João Mendes, Sé.



Fonte: autoria própria (2026)

4. Edifício Residencial na Rua Augusta, Consolação



Fonte: autoria própria (2026)

5. Edifício residencial na R. Luís Coelho, Consolação



Fonte: autoria própria (2026)

6. Edifício Comercial na R. Frei Caneca, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

7. Edifício Comercial na R. da Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

8. Banca de jornal na R. Barata Ribeiro, Bela Vista



Fonte: autoria própria (2026)

As condensadoras tornaram-se acompanhantes comuns, não apenas em edifícios espelhados. Nesses cenários, a ironia encontra seu lugar. Pois suportar os gastos energéticos e de manutenção, atribuídos ao uso do ar condicionado, também pode simbolizar solidez econômica. Nesse sentido, é irônico pensar que até as consequências de uma crise climática, somado a falta de projetos com estratégias de conforto térmico e, consequentemente, *a dependência de aparelhos de ventilação artificial, tornam-se símbolos de poder.*

Essas condensadoras são ora tratadas como acessórios, elementos decorativos ora como inconveniências. No exterior dos prédios, essas condensadoras são postadas de forma escancarada, como elementos protagonistas das fachadas, como no edifício empresarial da foto 7. Às vezes, esses "caixotes" estão menos visíveis, empilhados como elementos visualmente inconvenientes (foto 6). Em outra escala, em pequenos comércios como bancas de jornais, esses caixotes parecem proporcionalmente maiores, semelhantes a chaminés (foto 2 e 8). Em outros casos, *as condensadoras estão aprisionadas, como caixotes dentro de caixotes*, seguindo o tema anterior (foto 3).

Nesse cenário, a hipérbole irônica se nota quando elas encontram abrigo nas varandas de edifícios (foto 4 e 5). Justamente as *varandas* - projetadas para ensejar a ventilação e aproximar ambiente interno e externo - recebem um terceiro significado: *abrigo para esse novo equipamento da cidade contemporânea.*

Ademais, uma ironia notável está nas consequências dessas escolhas projetuais: entre conforto térmico e crise climática , ambos são motivados pelo uso do mesmo equipamento. No entanto, as assimetrias existem: o luxo de contribuir para a degradação do meio ambiente sem sofrer as consequências disso é privilégio apenas de quem pode comprá-lo.

06

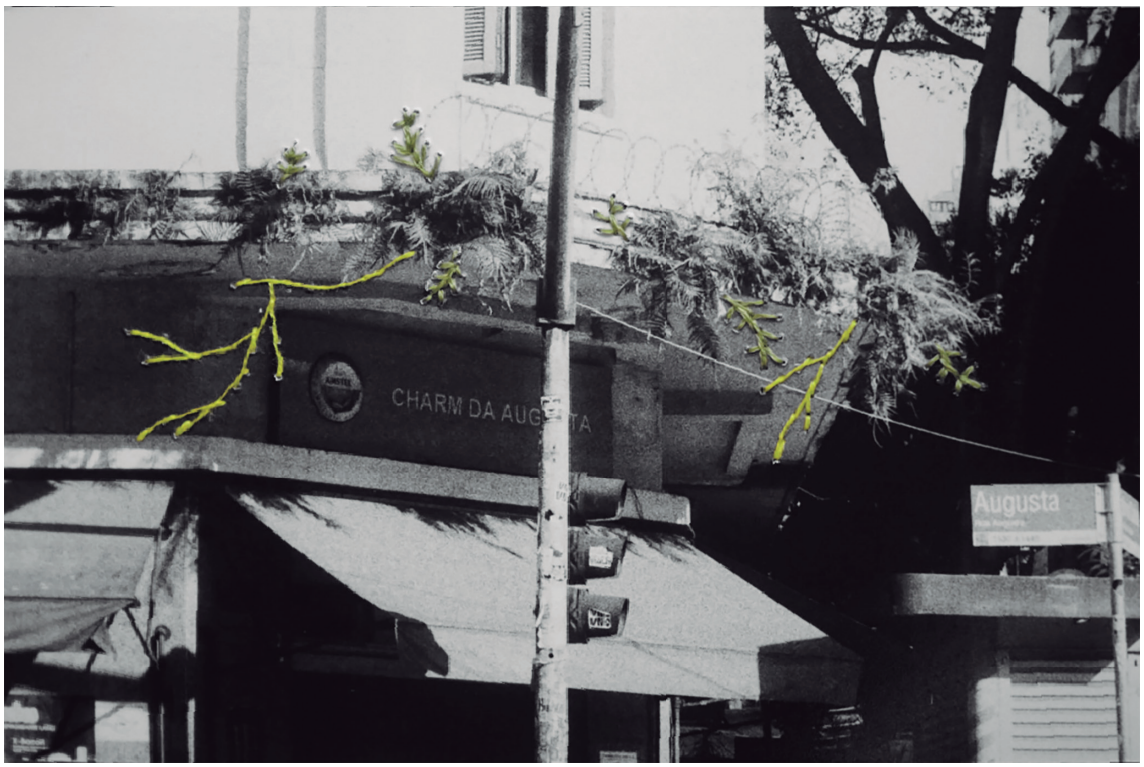
Entre natureza degradante ~~sujeira lazer proteção~~ e natureza domesticada

Figura 39: Mapa tema 06



Fonte: autoria própria (2026)

1. Bar Charm da Augusta, Consolação



Fonte: autoria própria (2026)

2. Augusta Loterias, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

3. Àrvores na Rua Augusta, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

3. Àrvore na Rua Augusta, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

5. Loja para locação na Rua Augusta, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

6. Casa noturna Dream Club na R. Marquês de Paranaguá, Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

7. Padaria Santa Tereza, Sé.



Fonte: autoria própria (2026)

8.1 Terraço do Edifício Matarazzo, Anhangabaú.



Fonte: autoria própria (2026)

8.2 Edifício matarazzo ao nível da rua, Anhamgabaú.



Fonte: autoria própria (2026)

Entre o campo e a cidade, o selvagem e o domesticado, a natureza e o humano, todos os elementos são abordados sob a ênfase da diferença. A ironia se intensifica na cidade, onde o distanciamento entre tais componentes enfraquece proporcionalmente à *expansão espontânea da natureza no espaço construído. Em consonância, o espaço construído se apropria metodicamente da natureza.*

De um lado, as plantas ruderais - aquelas que crescem nos resíduos urbanos, como frestas de lajes, buracos de tijolos, vãos no concreto das calçadas - manifestam-se como resistência no interior dos ambientes antropizados. Essa resistência é pouco valorizada como tal. Pelo contrário, esse "mato" é costumeiramente compreendido como sinal de desleixo por parte do poder público ou dos proprietários da matriz em que se insere. Sua presença é frequentemente associada a *"imundícies"* (Cabral, 2017, p. 161). Vale notar que essa mesma natureza de conotação negativa, relativa a sujeira e abandono, também é imbuída de conotação positiva quando associada aos lugares de lazer, beleza e contemplação.

Cabral (2017, p. 23) aponta:

> *No meio urbano consolidado ou, mais especificamente, nos espaços designados de acordo com intenções e funções definidas a priori, a natureza, quando é chamada a comparecer, comparece domesticada, amansada pelo fazer humano e em grande medida, alijada da naturalidade que lhe é própria.*



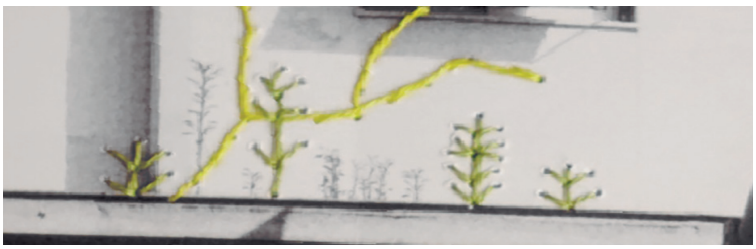
Quando essa natureza se faz presente em parques, jardins, ou seja, em *lugares projetados* e, portanto, delimitados para abrigar essa natureza, ela recebe um novo valor. *Essa* natureza projetada *também diz respeito à possibilidade de controle humano sobre onde e como ela deve crescer e, portanto, quem deve ter acesso a ela*.

Ditas contradições acontecem, mas nem sempre o contraste é explícito. Próximo ao viaduto do Chá, onde as calçadas são desprovidas de arborização, uma paisagem ao nível da rua é dominada pelo *cinza do concreto* (Figura 8.2). Porém, ao olhar para cima, uma cena irônica se desdobra no instante em que os olhos encontram uma quantidade *incomum* de árvores no terraço de um edifício. Isso acontece porque não se trata de um edifício comum, onde o "mato" apenas cresce. Trata-se do edifício Matarazzo (Foto 8.1), sede do governo municipal, com seus 14 andares, onde o último piso abriga um jardim composto por diversas espécies e até um lago com carpas.

Mesmo que essas naturezas projetadas sejam *abertas ao público,* que convite é esse em que, ao nível da rua, a natureza que cresce espontaneamente nas calçadas é grande demais para ser considerada inócua e, ao mesmo tempo, pequena demais para servir de sombreamento arbóreo? Ou mesmo, aprisionadas (foto 3 e 4), análogas a situação das condensadoras e câmera de vigilância já mencionadas? *É no nível da rua, que a cidade vai se tornando infraestrutura residual, onde o cotidiano apressado se desenrola, que o sol ofusca demais para permitir olhar para cima.*

Nesse mesmo contexto, Hillman desenvolve uma segunda ironia ao descrever como o ato de olhar para cima não faz referência a um hábito dos residentes da cidade. Uma vez que

> *"o que está lá em cima dá sentido a fogo, fumaça, ao ar poluído, ao barulho, ao roubo, a acidente e concertos", mas, curiosamente, a perspectiva de cima permanece (Hillman, p. 45, 1993).*



Ou seja, enquanto olhar para cima tornou-se desprezível, o olhar de cima ganhou prestígio. Assim a direção do olhar define a configuração da cidade.

A *valorização da visão panorâmica* é construída em forma de arranha-céu, distante da vegetação ruderal. O Edifício Matarazzo é apenas um exemplo da tendência ao crescimento urbano para o alto, abundante na paisagem paulistana.

Assim, a primeira cena da ironia costura dois elementos, o humano e a natureza, com lastro na ideia de

> *"natureza externa degradada e interna domesticada" (Canevacci, 1997, p. 142),*

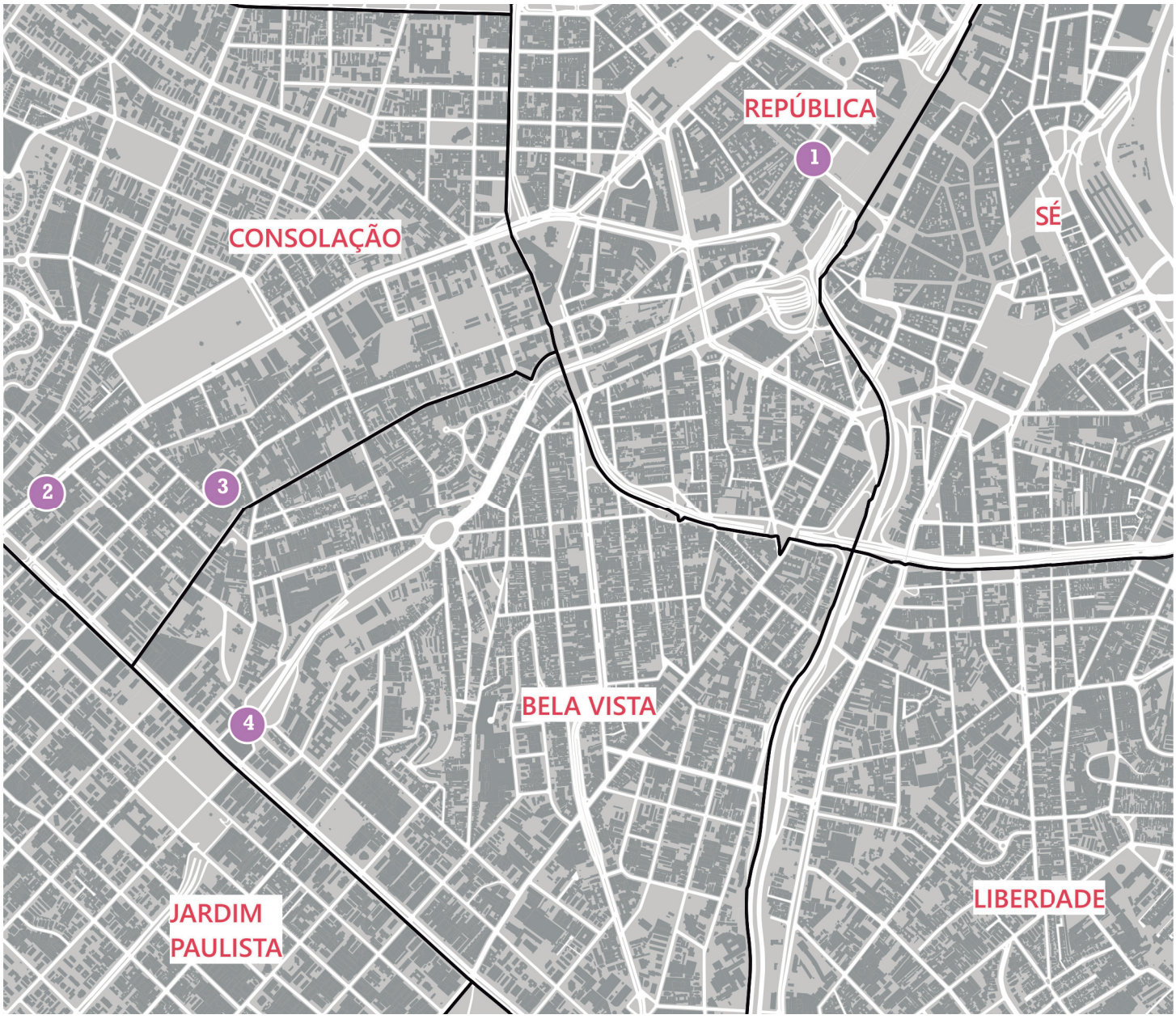
e a segunda cena costura o "olhar para cima" e o "olhar de cima". Em suma, cada elemento conquista seu valor numa relação de dependência, numa *articulação entre o negativo e o positivo*, resumindo uma característica fulcral de ironia: uma relação de oposição e complementaridade.



07

As vozes poluídas urbanas: arte pelas paredes que falam crime estética vanda

Figura 40: Mapa tema 07



Fonte: autoria própria (2026)

1. Outdoor e progaganda no Viaduto do Chá.



Fonte: autoria própria (2026)

3.1 Pichação na Rua Augusta.



Fonte: autoria própria (2026)

2. Grafite na Rua da Consolação.



Fonte: autoria própria (2026)

4. Piahcação no Mirante 9 de Julho



Fonte: autoria própria (2026)

3.2 Pichação e grafite no mesmo edifício na Rua Augusta.



Fonte: autoria própria (2026)

Vale questionar em que momento as *empenas dos prédios* se tornaram entediantes e, até, insuficientes para o olhar urbano, constituindo telas disputadas entre o grafite, a pichação e a propaganda. Para entender a configuração dessas disputas como cena irônica, é imprescindível apontar a natureza de cada manifestação.

Picho, grafite e propaganda, manifestações visuais cujo suportes são os mesmos. Todas utilizam a própria *visibilidade pública dos muros,* muitas vezes de natureza privada, para propagar sua mensagem. No entanto, a assimetria, característica da ironia, se reflete em tratamentos diferentes dependendo de quem, como e qual a intenção da mensagem produzida.

A *propaganda* está nas empenas, outdoors e nos nomes das estações de metrô. Sua presença é estimulada numa cultura hegemônica centrada no consumismo. Isso também fica claro na forma como ela expressa sua mensagem. A propaganda é *visualmente explícita,* através de letras garrafais, em fonte compreensível, seja na velocidade de um carro seja na velocidade apressada de um pedestre.

Já tratando das manifestações populares, há também a seguinte diferença:

> *"O grafite colore para alterar a estética das ruas, o picho dá dimensão à feiura social que tem sido produzida e varrida para as bordas da cidade" (Berth, 2022, 37).*

Essa reflexão fica clara através das fotos 3.1 e 3.2, onde um mesmo edifício compartilha manifestações do grafite e do picho, porém, em fachadas distintas. De um lado, o *grafite* apela para a imagem de um menino segurando uma lata de tinta, num discurso metalinguístico à própria manifestação, compondo com o jogo de palavras *"vi-das-justiças",* sem citar outros simbolismos possíveis de serem desenvolvidos através da composição proposta pelo artista Mauro Neri. Enquanto a *pichação*, com suas letras e códigos estilizados, preencheram a outra fachada, compondo uma mensagem possível de ser codificada, quase que exclusivamente, por praticantes do picho.

Primeiramente, a ironia opera quando o grafite e principalmente, o picho - *formas de expressão até criminalizadas por sua natureza popular* - usam a própria avaliação marginalizada como fundamento para se manifestar. As pichações em fachadas de prédios institucionais e comerciais não têm como objetivo principal a comunicação, mas sim a transgressão, ou seja, *marcar presença sobre símbolos de exclusão. Porém, com a diferença, como Berth destacou, que o grafite tornou-se manifestação de embelezamento e o picho de erosão do espaço urbano.*

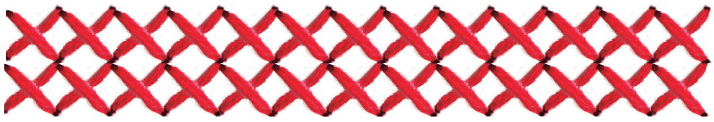
Em segundo lugar, a ironia se revela como uma "arma crítica" citada por Vázquez, como uma estratégia de *desestabilizar a cultura de consumo dominante*. Portanto, o teor crítico do grafite e picho também faz referência às arestas da ironia caracterizadas por Hutcheon.

Em terceiro lugar, *esses produtores de mensagens urbanas compartilham a mesma estratégia de comunicação.* Essa disputa por empenas, muros, viadutos, ou qualquer superfície visível no cotidiano urbano, evidencia a natureza transideológica da ironia.


ALINHANDO


OS PONTOS

Todas as etapas práticas, a deriva, a fotografia e o bordado, apontam para um processo de leitura de uma aluna de Arquitetura e Urbanismo, portanto de uma visão individual. Soma-se a isso, o ato de flanar, o qual implica na escolha pelo recorte da área, quais ruas percorrer. Enquanto o ato de fotografar implica na escolha de quais edifícios incluir no enquadramento e quais elementos devem ser excluídos, e outras adversidades como esgotamento de filmes no rolo fotográfico, fotos tremidas, borradas ou mesmo queimadas. Já o ato de bordar implica na decisão de cores, tipos de pontos, onde destacar sem distrair o conteúdo irônico da imagem.

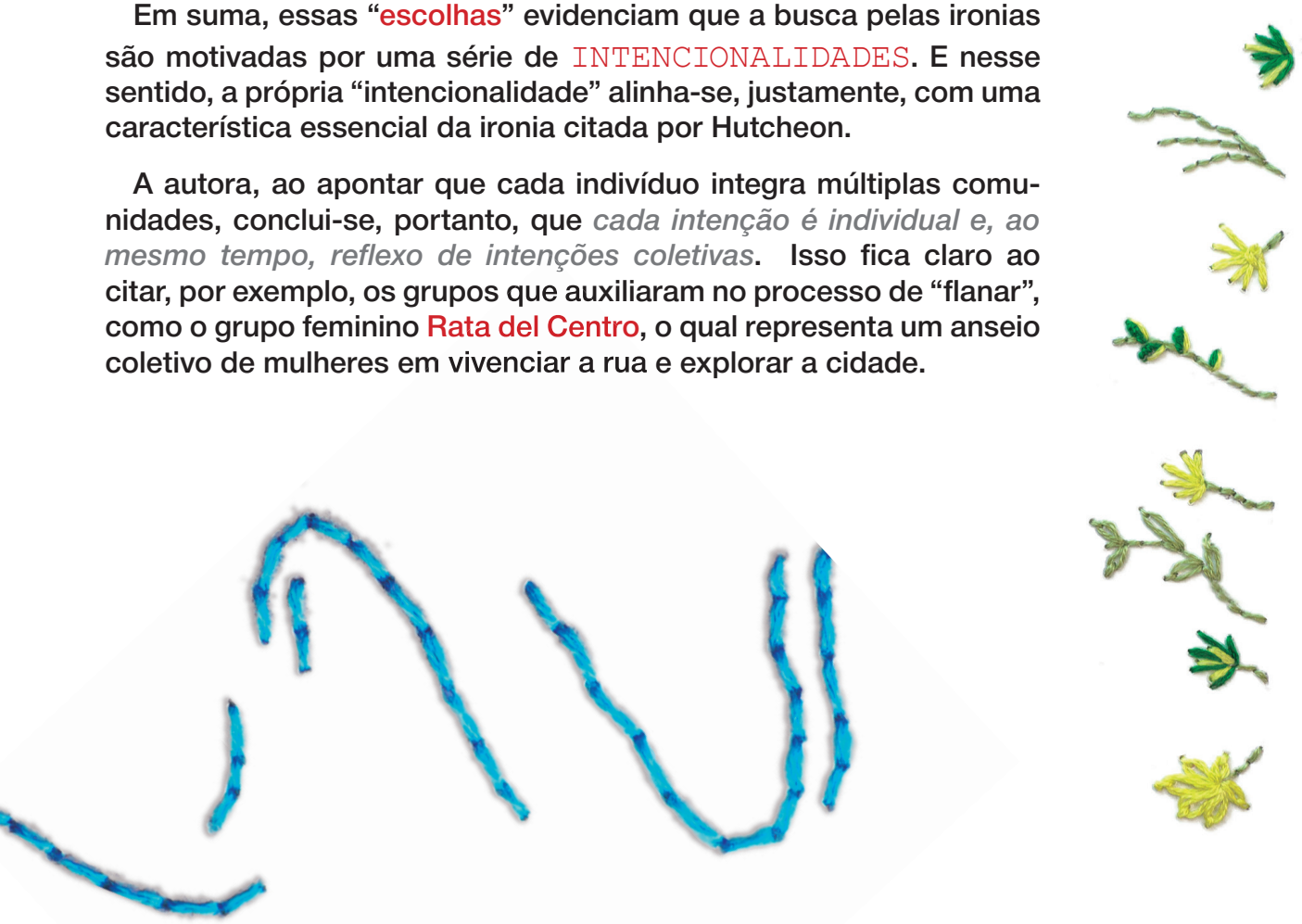


A definição de temas sobre as imagens registradas e, principalmente, *a construção do diálogo entre elas*, articulação relevante segundo estudos sobre ironia de Beth Brait, se faz durante todo o processo. Desde o momento que as fotos impressas permitem aproximar duas ruas que nunca poderiam se cruzar. Assim, ao notar semelhanças entre as fotos, como plantas crescendo em lajes, grafite nas empenas, inicia-se um diálogo. Essas repetições se reforçam através da mesma cor de linha ou padrão de pontos de bordado.

Isto posto, a definição de temas da terceira camada dessa investigação, representam escolhas simbólicas. Por exemplo, nos temas sobre "ARQUITETURA HOSTIL", a escolha pelo *ponto cruz*, somado a escolha da linha vermelha, evoca símbolos de *grade, prisão e violência.* Enquanto o tema "ESPELHO NÃO REFLEXIVO", o bordado em *azul cheio de curvas* que cruza edifícios do exterior à superfície, faz alusão a *distorção* do espaço refletido na superfície das fachadas, onde a imagem real, do céu azul, se confunde com a imagem refletida. Já no tema "VOZES URBANAS", a escolha do bordado de linhas que saem da mensagem urbana, seja grafite, propaganda ou picho, e se dissipam no espaço da rua, também faz alusão à *forma como essa mensagem é produzida e recebida pelo contexto do espaço público.* Portanto, o desenho do bordado sobre cada tema tornou-se estratégia visual para SUBLINHAR AS IRONIAS, uma vez que o bordado não deveria criar a ironia, apenas destacá-la do contexto capturado na foto.

Em suma, essas "escolhas" evidenciam que a busca pelas ironias são motivadas por uma série de INTENCIONALIDADES. E nesse sentido, a própria "intencionalidade" alinha-se, justamente, com uma característica essencial da ironia citada por Hutcheon.

A autora, ao apontar que cada indivíduo integra múltiplas comunidades, conclui-se, portanto, que *cada intenção é individual e, ao mesmo tempo, reflexo de intenções coletivas*. Isso fica claro ao citar, por exemplo, os grupos que auxiliaram no processo de "flanar", como o grupo feminino Rata del Centro, o qual representa um anseio coletivo de mulheres em vivenciar a rua e explorar a cidade.



Ter consciência que a experiência urbana é heterogênea é também compreender que as escolhas individuais de atravessar uma rua ou não, ou mesmo, notar uma ironia ou não, depende de manifestações internas e externas.

Isso significa que incentivar a prática da ironia na cidade não é sobre obter os mesmos produtos, as mesmas fotos e bordados. Até porque, como apontado no início do trabalho, a ironia é infinita, portanto, não se busca uma conclusão absoluta.

Incentivar a prática irônica significa compreender que *todos os indivíduos na rua estão expostos ao que a cidade entrega.* Mesmo sem câmeras fotográficas, cada indivíduo está exposto a diferentes imagens urbanas, abertas a diferentes interpretações. Mesmo sem linhas de costura, cada indivíduo realiza seu bordado através de seus percursos cotidianos. E dessa forma, com o trabalho A CIDADE BORDADA: IRONIAS, DERIVAS E COSTURAS DO OLHAR, incentivo todos a refletir, e principalmente a compartilhar suas imagens urbanas.

Essa prática estimula compreender *uma cidade construída por camadas em constante sobreposição, como um grande bordado coletivo, ora planejado, ora espontâneo, composto por inúmeras mãos, e olhares distintos*. Portanto, por trás do tecido urbano, resultado de mapas, plantas baixas e leis urbanísticas, há o avesso, onde elementos opostos se aproximam. Entre discurso e prática, antigo e novo, fixos e fluxos, em concordância ou em conflito, quanto maior a cidade, maior a quantidade de mãos que bordam suas contradições.

Certamente, a ironia, através de uma visão maniqueísta, pode gerar banalização de certas tendências da cidade contemporânea, condenando edifícios espelhados e suas condensadoras nas fachadas. Mas também pode gerar aplausos e atrativos de atenção diante de uma cidade espetáculo. São exemplos disso, o skate enorme no centro histórico do Rio de Janeiro (Figura 40), ou um hambúrguer gigante no meio da Avenida Paulista. (Figura 41)

Figura 40: A surpresa, o inesperado: um skate gigante em praça do Centro Histórico do Rio de Janeiro.



Fonte: autoria própria (2024)

Figura 41: O inesperado, o desporporcional, a ironia espetacular de um hambúrguer gigante na Avenida Paulista.



Fonte: autoria própria (2026)

Ou seja, a IRONIA se desenvolve fazendo o uso de contradições como estratégia de aproximação de opostos, que podem levar a crítica ou até mesmo ao humor. Essas situações evidenciam a *amplitude da ironia urbana*, a qual se inicia com o ATO DE NOTAR.

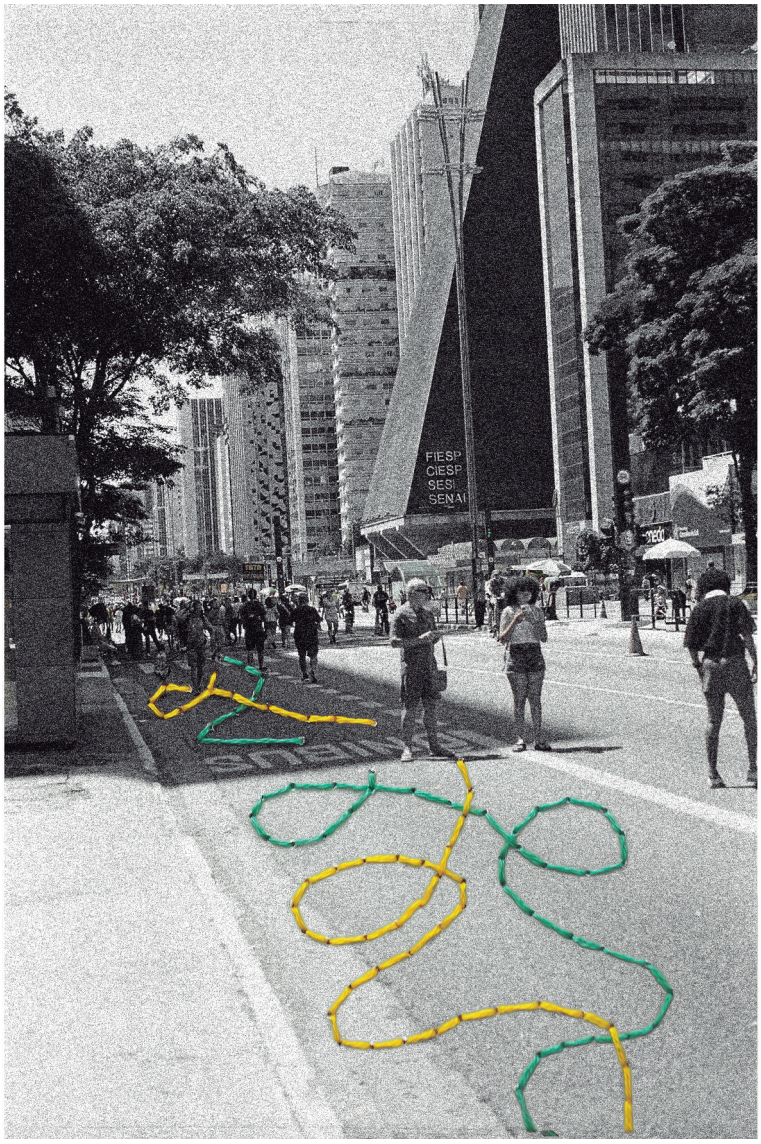
Trata-se de notar o *potencial do mínimo*, seja pela recuperação dos espaços públicos na cidade, como lugares abertos para a circulação e permanência de todos, ou seja, pela *reivindicação de espaços públicos acessíveis ao público*. Seja por *ruas que permitam caminhar rápido ou devagar, flanar, parar, sentar em muretas sem espinhos e poder olhar para cima, logo, andar por vias onde a circulação é livre e espontânea. (Figuras 42 e 43)*

Figura 42: A exceção - uma rua apenas para pedestres. Minhocão, São Paulo.



Fonte: autoria própria (2026)

Figura 43: O fora do comum - outra rua caminhável onde a faixa de ônibus é ocupada por apenas pedestres. Avenida Paulista, São Paulo.



Fonte: autoria própria (2026)

A IRONIA também abarca notar o *máximo,* aquilo que extravasa os limites do convencional, permitindo *viajar no tempo*, imaginando a vida do século passado se desenrolando nos prédios históricos que hoje abrigam empresas de fast food. (Figura 44)

Figura 44: Mc Donalds em contradição - a imagem urbana formada por camadas do tempo em sobreposição. Centro de Campinas.



Fonte: autoria própria (2026)

Outrossim, permite *viajar no espaço*, transformando um edifício paulistano em praia de Copacabana, onde se pode molhar os pés, experimentar o ócio e observar a cidade. (Figura 45)

Figura 45: Edifício paulistano em contradição - a simulação da experiência de estar na praia em um prédio geograficamene distante de uma praia real. Sesc 24 de Maio.



Fonte: autoria própria (2026)

E mesmo, desafiando a gravidade ao possibilitar que um edifício sintetizado em bloco de concreto e vidro seja elevado do chão por pilares vermelhos extravagantes, criando um vão livre, abrigo de aulas de yoga, conversa fiada e protestos políticos. (Figura 46)

Figura 46: O vão livre do MASP como abrigo de diversas apropriações.



Fonte: autoria própria (2026)

A ironia, apesar de poderosa, pouco representa a solução última para os problemas contidos na realidade prática. Nesse sentido, Brait (1996, p.15) destaca:

> *A ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da construção do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.*

Portanto, é preciso entender a ironia em seus *potenciais e limites*. Ela participa da produção dos discursos em diferentes contextos históricos e sociais. Em suma, *a ironia mobiliza*, fato que evidencia seu potencial diante de um *contexto polifônico*, como o espaço urbano.

A cidade, segundo Canevacci (1997, p 255), *é polifônica.*

> *Múltiplas vozes, até mesmo dissonantes, que desenvolvem uma criatividade não subalterna e que deve empurrar para frente, que não é quieta e nem se incomoda. O paradigma investigativo de uma cidade deve ser vivido de dentro para fora, deve ser visto nos seus detalhes morfológicos e nas abstrações noturnas.*

Por fim, a prática da ironia já teve seus nomes, denominada *flanar* por Baudelaire, característica de um homem da burguesia francesa do século XIX, ou denominada de *"ironologia"* por Muecke (Muecke, 1995, p. 35), semelhante a um cargo profissional. Certamente, a ironia estimula arquitetos e urbanistas a enxergarem a cidade em toda sua brutalidade, através dos olhos da getileza, a procura de motivação para projetá-la como tal. No entanto, *essa prática não deveria exigir uma câmara analógica, técnica, um diploma em Arquitetura, muito menos um perfil social específico.* A ironia demanda exergar o espaço com tempo, corpo e a memória e, principalmente, uma cidade que permita tudo isso, ou mesmo, apenas isso.

Por fim, no decurso de uma busca minuciosa, as IRONIAS acabaram se mostrando EM MUITOS LUGARES: na passarela da Rodovia Imigrantes (Figura 47), escrita duas vezes no muro de uma casa (Figura 48) e mesmo dentre tantos pichos de um prédio desocupado. (Figura 49).

Figura 48: "Ironia" pichada duas vezes em muro de uma casa de São Paulo.



Fonte: Autoria própria (2026)



Figura 47: Pichação com a palavra "ironia" em passarela da Rodovia dos Imigrantes, São Paulo.



Fonte: autoria própria (2026)

Figura 49: Pichação com a palavra "ironia" na Avenida do Cursino, São Paulo.



Fonte: Autoria própria (2026)

REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. ***Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades.*** *3. ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2023.*

BOTTON, Alain de. ***A Arquitetura da felicidade****. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.*

BRAIT, Beth. ***Ironia em perspectiva polifônica****. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. 272 p.*

BUENO, Francisco da Silveira. Silveira Bueno: ***mini dicionário da língua portuguesa****. 3. ed. São Paulo. FTD 2001.*

CABRAL, Arthur. ***A realidade sensível da natureza nos espaços irresolutos de São Paulo****. 2017. 402 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Fauusp, São Paulo, 2017. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-11012018-121213/publico/ArthurSimoesCaetanoCabral.pdf. Acesso em: 22 mar. 2026.*

CANEVACCI, Massimo. ***A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana****. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.*

CARERI, Francesco. ***Caminhar e parar.*** *São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.*

ELIAS, Eduardo de Oliveira. ***Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido.*** *São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.*

*ELKIN, Lauren. F****lâneuse: mulheres que caminham pela cidade de Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres****. São Paulo: Fósforo Editora, 2022*

FERRARA, Lucrécia D´Aléssio. ***As mediações da paisagem.*** *Líbero, v.*

15, n. 29, p. 43-50, jun. 2012.

FERRARA, Lucrécia D´Aléssio. ***Cidade e imagem: entre aparências,dissimulações e virtualidades.*** *Revista Fronteiras: estudos midiáticos,*

Rio Grande do Sul, v. 6, n. 1, p. 21-32, jan./jun. 2004

FERREIRA, Daniela. Metabolismo Urbano – ***As Cidades Também Comem.*** *Disponível em: https://pme.pt/metabolismo-urbano-cidades-comem/#:~:text=Atendendo%20a%20que%20mais%20da,demonstrado%20nefastas%20ao%20meio%20ambiente.. Acesso em: 22 mar. 2026.*

HARVEY, David. ***Condição pós-moderna.*** *17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.*

HILLMAN, James. ***Cidade & alma.*** *São Paulo: Studio Nobel, 1993.*

HUTCHEON, Linda. ***Teoria e Política da Ironia.*** *Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2000.*

KIERKEGAARD, Søren. ***O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates.*** *Trad. Álvaro L. M. Valls. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.*

MUECKE, D. C.. ***Ironia e irônico.*** *São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.*

MUMFORD, Lewis. ***A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.*** *2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.*

PALLASMAA, Juhani. ***Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos.*** *Porto Alegre: Bookman, 2011. (Tradução de Alexandre Salvaterra).*

PEIRCE, Charles. ***Semiótica.*** *3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.*

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. ***Convite à estética.*** *Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 316 p.*

SANTAELLA, Lucia. ***Semiótica aplicada.*** *São Paulo: Thomson Learning, 2005.*

SANTOS, Milton. ***A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção.*** *1. ed. São Paulo: Hucitec, 1996. 308 p.*

VENTURI, Robert. ***Complexidade e contradição em arquitetura.*** *São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995.*

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZANOUR, Steven. ***Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica.*** *São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Tradução de Pedro Maia Soares.*

VIEIRA, Tuca. ***Paraisópolis, 2004.*** *Figura 30. Disponível em: https://www.tucavieira.com.br/paraisopolis. Acesso em 2 maio de 2026.*

WOLMAN, Abel. 1965. ***The metabolism of cities.*** *Scientific American 213: 179–90.*