

Universidade Federal do Rio de Janeiro



feias cidades

uma reflexão sobre as cidades a partir da feiura

Fabio Nienov

Universidade Federal do Rio de Janeiro

FABIO NIENOV

FEIAS CIDADES
uma reflexão sobre as cidades a partir da feiura

RIO DE JANEIRO, LISBOA

2026

FABIO NIENOV

FEIAS CIDADES

uma reflexão sobre as cidades a partir da feiura

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do
Programa de Pós-Graduação em
Planejamento Urbano e Regional da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Doutor em Planejamento
Urbano e Regional.

Orientador: Prof. Dr. Robert Moses Pechman
(*in memoriam*)

Prof. Dr. Filipe Souza Côrrea
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Moirika Reker

RIO DE JANEIRO, LISBOA

2026

CIP - Catalogação na Publicação

N665f Nienov, Fabio
 Feias Cidades: uma reflexão sobre as cidades a
 partir da feiura / Fabio Nienov. -- Rio de Janeiro,
 2026.
 325 f.

 Orientador: Filipe Souza Corrêa.
 Coorientadora: Marina Moirika Reker.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento
 Urbano e Regional, Programa de Pós-Graduação em
 Planejamento Urbano e Regional, 2026.

 1. estética da cidade. 2. feiura urbana. 3.
 paisagem urbana. I. Corrêa, Filipe Souza, orient.
 II. Reker, Marina Moirika, coorient. III. Título.

FABIO NIENOV

FEIAS CIDADES
uma reflexão sobre as cidades a partir da feiura

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do
Programa de Pós-Graduação em
Planejamento Urbano e Regional da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Doutor em Planejamento
Urbano e Regional.

Aprovado em 28 / maio / 2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Filipe Souza Côrrea
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Marina Moirika Reker
Universidade de Lisboa

Prof.^a Dr.^a Eliana Mara Pellerano Kuster
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Ethel Pinheiro Santana
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Fania Fridman
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rodrigo Kamimura
Universidade Federal do Rio de Janeiro

À Elisa e à Lu,
Amores da minha vida
Daqui até a eternidade

Agradecimentos

Por mais que o trabalho da escrita seja visto como uma atividade solitária por excelência, a escrita é, antes de tudo, o resultado de um *diálogo* constante com quem compartilha conhecimentos, afetos e experiências. Gostaria de agradecer sinceramente a todos aqueles que me acompanharam neste caminho, por suas contribuições, incentivos e paciência ao longo deste processo.

Ao meu orientador, Robert Moses Pechman (*in memoriam*), por ter me acolhido quando eu estava perdido, por ter acreditado em mim e insistido nesse tema, por todas as boas trocas, conversas e risadas que tivemos em seu ensolarado apartamento no Flamengo. Essa tese não existiria sem você.

À minha coorientadora, Moirika Reker, por me recebido tão bem na Universidade de Lisboa, por suas contribuições singulares e filosóficas que ajudaram a expandir os horizontes desta pesquisa.

Ao meu orientador, Filipe Souza Côrrea, por ter aceitado a tarefa de me orientar nos instantes finais.

Aos professores da banca examinadora por terem aceitado e dedicado seu tempo para analisar este trabalho.

Ao corpo docente e aos funcionários do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelos ensinamentos e pelo ambiente acadêmico que contribuíram para essa pesquisa.

À minha companheira e cúmplice nessa jornada, Luciane Binsfeld, por todo o amor, por todo o carinho, por toda a paciência, por todo o apoio no desenvolvimento deste trabalho, para que possamos construir nosso projeto de bem viver juntos.

Aos meus pais, à minha irmã e ao meu cunhado, por saber que sempre posso contar com vocês.

Às pessoas queridas que perdi ao longo desse caminho (*in memoriam*): meus avós maternos Anna e Bruno Bochenek, minha tia Irene Nienov, meu padrinho Ivan Willems, meu professor Leandro Marino Vieira Andrade, que sempre me inspiraram a buscar conhecimento e a questionar o mundo.

Aos amigos queridos, Patrícia Fernanda de Souza Cruz, Cauê Duarte Costa, Daniel de Souza Malanski, Thiago Maso, com quem compartilho momentos de reflexão, apoio e carinho.

A todos os meus alunos e minhas alunas, agradeço pelas conversas e trocas enriquecedoras que tivemos em sala de aula. Saibam que vocês me ensinaram tanto quanto eu pude ensinar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

1. Emanuele Coccia, *O bem nas coisas: a publicidade como discurso moral*. Trad.: Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Documenta, 2016. p. 45–46.

«A cidade é antes do mais um estado de espírito». Este «estado de espírito» não paira sobre as estruturas materiais como se fosse uma atmosfera impalpável: ao invés, ele vive nas pedras, é a voz mesma destas. Tudo, na cidade, é somente estado de espírito porque nela até as pedras falam. De facto, segundo uma tradição antiga, os cidadãos são «pedras vivas» (*lithoi zôntes*), como esses palácios, edifícios vivos, corpos reais da cidade. Mas o mesmo movimento que transforma os homens em pedras faz também com que as pedras se transformem em espírito, tornando-se a «mente mineral» da comunidade. Uma cidade é, à letra, o lugar no qual as pedras adquirem a faculdade humana por excelência, o canto (*saxa loquuntur*): as pedras de uma cidade, como vimos, cantam a história, mostram os deuses, ditam a lei, duplicam a cidade na sua própria imagem, ou, mais banalmente, falam-nos das coisas da vida quotidiana, as mercadorias.¹

Resumo

¶ Esta tese investiga a feiura urbana como categoria estética central para compreender a produção e a experiência do ambiente urbano contemporâneo. A pesquisa parte de um incômodo diante do ambiente construído brasileiro: cidades hostis, desagradáveis e desprovidas de vegetação, cuja feiura é frequentemente normalizada ou silenciada. Busca-se entender por que a modernidade resultou em espaços marcados por uma lógica funcionalista, e desagradável, e pelo apagamento da natureza e das memórias coletivas. ¶ Metodologicamente, a pesquisa adota o formato do ensaio acadêmico e o conceito de «cidade-enigma», inspirado em Walter Benjamin, que propõe analisar a cidade por meio da desmontagem e remontagem de fragmentos, intervalos e limiares urbanos, para narrar o que não está aparente. A investigação se estrutura em três partes. ¶ A primeira parte explora o conceito de feio em si, revisitando sua etimologia, suas características próprias e sua histórica social, desde a Antiguidade até os dias atuais. Define-se, em linhas gerais, que a feiura é uma propriedade real do objeto, não é ausência de beleza, devendo ser dividida entre uma *feiura inerente*, capaz de reações de repulsa e desconforto, e uma *feiura relativa*, baseada em comparações de gosto do observador. A segunda parte debruça-se sobre a relação entre cidade e feiura em quatro perspectivas. A perspectiva histórica analisa a Londres da Revolução Industrial como primeira metrópole ocidental a enfrentar o enfeamento urbano em larga escala, a partir de testemunhos literários da época. A perspectiva da memória coletiva examina as reformas traumáticas da Praça da Sé, em São Paulo, como casos em que o julgamento de obsolescência e de feiura serviu de pretexto para o apagamento de camadas históricas inteiras da cidade. A

perspectiva da «paisagem urbana» investiga o uso impreciso desse termo, sugerindo que sua origem deriva do conceito de *townscape* britânico, que nasceu precisamente como resposta ao enfeamento das cidades modernas, isto é, a noção de «paisagem urbana» não é neutra, mas emerge do incômodo estético diante do ambiente construído degradado, discutindo ainda como sua tradução para o português teria obscurecido essa origem ligada à feiura. Por fim, a perspectiva filosófica mobiliza os conceitos de «ambiente» e de «atmosfera» para descrever situações-limite em que o ambiente construído se torna tóxico para a experiência humana. É uma feiura que não se enquadra como julgamento de gosto, é puro impacto físico, sensorial e psíquico sobre os seus habitantes. ¶ A terceira parte se debruça sobre a representação fotográfica da feiura urbana. A partir do surgimento, na década de 1970, de uma fotografia interessada no ambiente construído ordinário, associada à Escola de Düsseldorf e à exposição *New Topographics*, a tese analisa a obra *Atlas Fotográfico de São Paulo e Arredores*, do fotógrafo paulista Tuca Vieira. O *Atlas* é lido não como documento objetivo da cidade, mas como narrativa real-ficcional marcada pela subjetividade do fotógrafo. As imagens são analisadas segundo seis categorias de feiura: monstruosidade, humor, imoralidade, relação entre velhice e novo, alteridade e *inverdecem*, neologismo proposto para designar a ausência de vegetação no ambiente urbano e a caracterizando como uma forma de feiura que agride os sentidos e a saúde mental. ¶ Conclui-se que o enfrentamento das feiuras urbanas exige o reverdecem das cidades de forma justa e igualitária, promovendo o resgate da sensibilidade estética e da memória como condições estruturais para a vida coletiva.

Palavras-chave: feiura urbana; fealdade; estética urbana; fotografia; Tuca Vieira; paisagem urbana; São Paulo.

Abstract

¶ This thesis investigates urban ugliness as a central aesthetic category for understanding the production and experience of the contemporary urban environment. The research stems from a sense of unease regarding the Brazilian built environment: hostile, unpleasant cities devoid of vegetation, whose ugliness is often normalized or silenced. It seeks to understand why modernity has resulted in spaces marked by a functionalist and unpleasant logic, and by the erasure of nature and collective memories. ¶ Methodologically, the research adopts the format of the academic essay and the concept of the “enigma-city,” inspired by Walter Benjamin, which proposes analyzing the city through the dismantling and reassembly of urban fragments, intervals, and thresholds, to narrate what is not apparent. The investigation is structured in three parts. ¶ The first part explores the concept of ugliness itself, revisiting its etymology, its inherent characteristics, and its social history, from antiquity to the present day. Broadly speaking, ugliness is defined as a real property of the object, not an absence of beauty, and should be divided into *inherent ugliness*, capable of eliciting reactions of revulsion and discomfort, and *relative ugliness*, based on comparisons of the observer’s taste. The second part focuses on the relationship between the city and ugliness from four perspectives. The historical perspective analyzes London during the Industrial Revolution as the first Western metropolis to face large-scale urban disfigurement, based on literary accounts from the time. The collective memory perspective examines the traumatic renovations of Praça da Sé in São Paulo as cases in which judgments of obsolescence and ugliness served as a pretext for the erasure of entire historical

layers of the city. The “urban landscape” perspective investigates the imprecise use of this term, suggesting that its origin derives from the British concept of “townscape,” which emerged precisely as a response to the blighting of modern cities; that is, the notion of “urban landscape” is not neutral, but emerges from aesthetic discomfort in the face of a degraded built environment, further discussing how its translation into Portuguese may have obscured this origin linked to ugliness. Finally, the philosophical perspective draws on the concepts of “environment” and “atmosphere” to describe extreme situations in which the built environment becomes toxic to the human experience. It is a form of ugliness that cannot be reduced to a matter of taste; it has a pure physical, sensory, and psychological impact on its inhabitants. ¶ The third part focuses on the photographic representation of urban ugliness. Beginning with the emergence in the 1970s of a photographic movement interested in the ordinary built environment, associated with the Düsseldorf School and the New Topographics exhibition, the thesis analyzes the *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*, by photographer Tuca Vieira. The *Atlas* is interpreted not as an objective document of the city, but as a real-fictional narrative marked by the photographer’s subjectivity. The images are analyzed according to six categories of ugliness: monstrosity, humor, immorality, the relationship between old and new, otherness, and “inverdecer” (de-greening), a neologism proposed to designate the absence of vegetation in the urban environment, characterizing it as a form of ugliness that assaults the senses and mental health. ¶ It can be concluded that tackling urban ugliness requires the greening of cities in a fair and equitable manner, promoting the revival of aesthetic sensibility and memory as structural conditions for collective life.

Keywords: urban ugliness; ugliness; urban aesthetics; photography; Tuca Vieira; urban landscape; São Paulo.

Sumário

xviii Prefácio

23 Introdução

40 Primeira parte: a feiura

41 É possível definir o feio?

52 Uma breve história do feio

66 Segunda parte: a cidade

67 Quando a cidade se tornou feia?

96 Em que partes da cidade procurar a feiura?

121 Do que falamos quando falamos de paisagem urbana?

152 Atmosferas Tóxicas

178 Terceira parte: a fotografia

179 Por que fotografia?

184 Novos modos de olhar o ambiente urbano

208 O Atlas fotográfico de São Paulo e arredores

233 Analisando o Atlas

304 Considerações Finais

310 Referências

Prefácio

2. «Prefácio» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008–2021. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/prefacio>.

3. Tomamos emprestado o título do prefácio escrito por Germana Konrath, definido como «um possível contraponto às tradicionais referências bibliográficas que compõem ao final da tese.» Germana Konrath. *Projetar o tempo, temporalizar o projeto*. 2023. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. p. 20.

4. Konrath, 2023.

(1) Discurso preliminar em que se expõe ordinariamente o motivo de uma obra, os processos nela seguidos, etc.

(2) Texto que antecede a parte principal de uma obra literária.

(3) [Liturgia] Parte da missa que precede o cânone.

Origem: latim *praefatio*, *-onis*, o que se diz em primeiro lugar, prólogo.²

Referências autobiográficas³

¶ «Em março [...] ingressei no doutorado. Eu era uma. Em abril, engravidei. Em dezembro [...] a Lina nasceu. Então eu era duas.»⁴ Assim começa a tese de doutorado de **Germana** Konrath, colega dos tempos de graduação, que me emociona e me leva às lágrimas quando leio. Germana descreve como foi seu processo transformador pessoal decorrido durante o doutorado que a levou a abandonar a escrita em primeira pessoa do singular porque já não fazia mais sentido a ela ser apenas um «eu singular» no mundo, e sim, ser um «nós plural» que carrega todos os eus que nós somos na vida, e todos os outros seres que nos afetam nessa caminhada acadêmica.

¶ Igualmente, peço licença para apresentar brevemente a minha jornada e como esta afeta algumas decisões tomadas neste texto. Em março, ingressei no doutorado. Uma semana depois, o Brasil fechou devido à Covid-19. Vieram as videochamadas, a preparação para as aulas síncronas e assíncronas, tanto como *aluno* quanto como *professor* de Arquitetura. Descubro que meu tema original de doutorado já não era realizável em confinamento. Chegou o **Robert**, ele me acolheu como seu *orientando* e iniciamos um frutífero diálogo

que nos levou ao fascinante e tortuoso tema da feiura na cidade. A **Luciane** engravidou no confinamento, a **Elisa** nasceu rodeada de pessoas de máscaras, e eu já não era apenas *namorado*, mas *pai, marido, companheiro, notívago e madrugador, referência parental, suporte emocional*. O tempo de leitura, de escrita e de orientação agora acontecia nos intervalos de uma nova vida que crescia tão bela e tão misteriosa como podia ser. Apareceu a chance do doutorado sanduíche em Portugal e a oportunidade de se dedicar integralmente à tese e das gurias experimentarem como é viver no exterior. Fugimos do caos do Rio de Janeiro. Aterramos na pacífica Lisboa. Trocamos de língua portuguesa. Conhecemos a **Moirika**, que nos abrigou, primeiro como supervisora, depois como coorientadora, e que enriqueceu filosoficamente esta tese em meio a tantas conversas e almoços semanais. ¶ Ao longo desta jornada, houve muitos ganhos, assim como algumas perdas pessoais. Não há como não falar de como Robert partiu inesperadamente no último ano do doutorado e do vazio que ele deixou em nossas vidas. Sabemos que esta tese seria outra se ele ainda estivesse vivo. Jamais saberemos o que ele pensou do último capítulo enviado a ele semanas antes da sua partida. Contudo, sabemos que suas ideias e seus escritos permanecem neste plano sensível, continuam e continuarão a nos influenciar, por isso, invocamos a sua memória, a de tantos outros que conhecemos neste caminho, a de todos que nos afetam com amor e compaixão, para podermos finalmente escrever: «não mais eu, agora nós.»

◆◆◆ p · a · u · s · a ◆◆◆

5. Todas as ocasiões que eu citar meu falecido orientador como *Robert*, significa que estou lembrando de alguma memória e/ou de alguma conversa pessoal que tive com ele. Entretanto, quando eu citar *Pechman*, significa que estou estabelecendo um diálogo direto com a sua obra acadêmica.

¶ Esta tese foi escrita em três momentos. Acreditamos ser importante esclarecer cada um deles para que o leitor possa compreender a estrutura e os motivos que nos levaram ao atual texto. Em um **primeiro momento**, éramos orientados apenas pelo professor Robert Pechman⁵ e a nossa escrita estava organizada em definir primeiramente o que é o feio – escrevemos o primeiro e o segundo capítulos –, depois viajar ao passado, mais especificamente para a Revolução Industrial

6. Praxis, ou *Practical Philosophy Research Group*, é um grupo de pesquisa vinculado ao Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Veja mais em <https://cful.letras.u-lisboa.pt/praxis/>

Inglesa, e procurar como a «feiura urbana» era descrita pelos literatos da época – terceiro capítulo – para então começar a refletir sobre o feio na cidade nos tempos contemporâneos – quarto capítulo. Em um **segundo momento**, sentindo falta de um referencial teórico mais robusto no campo da filosofia, fomos procurar a professora Moirika Reker e os estudos sobre o feio e sobre a filosofia da paisagem desenvolvidos nos últimos quinze anos no âmbito do grupo de pesquisa Práxis,⁶ o que nos levou a refletir sobre o uso incorreto do termo «paisagem urbana» – quinto capítulo –, a incrementar e a expandir seções anteriores já escritas, e a definir tipos de feios presentes na cidade. Após o falecimento do professor Pechman, no **terceiro momento** somos oficialmente coorientados pela professora Reker e orientados pelo professor Filipe para podermos finalizar a tese e nos aprofundamos no campo da filosofia estética como forma de compreender a relação entre cidade e feiura a partir do conceito de atmosfera – sexto capítulo. Todavia, cabe destacar que os últimos capítulos foram escritos durante os três momentos desta tese, sendo que há diversas passagens que o professor Robert leu e opinou, mas lamentavelmente ele não pode acompanhar a sua conclusão.

Escrever feiamente

¶ Seria possível escrever de modo feio uma tese que verse sobre o tema da feiura na cidade? E o que seria escrever feiamente? Se as palavras feio, feiura e fealdade nos trazem à mente imagens de algo desagradável, asco, nojento, logo, um texto tramado de modo feio seria por consequência algo nada prazeroso de se ler, seria complicado, indecente, hediondo, malfeito, prolixo. Quem iria se dispor a perder seu tempo em interpretar algo tão repulsivo? ¶ Em *Writing Ugly*⁷, a escritora Melody Ellis se fez a mesma pergunta que nós, afinal, a junção das palavras «texto» e «feio» à primeira vista parece uma insensatez total para um escritor. O que Ellis sugere é a possibilidade de trazer apenas algum aspecto da feiura para

7. Melody Ellis. «Writing Ugly» in Rodrigues, S.; Przybylo, E. (org.). *On the Politics of Ugliness*. Cham, Suíça: Springer International Publishing, 2018.

8. Ao tentar trazer aspectos feios, desagradáveis e dolorosos da feiura para a escrita, Ellis confessa que a característica mais desagradável que consegue imaginar é o próprio processo de escrita em si, capaz de trazer à superfície *ugly thoughts*, como insegurança, raiva, ansiedade, desconforto ou inquietação. Tomando si mesma como exemplo, ela descreve que, quando se senta para começar um novo texto, tudo o que ela mais faz é não escrever, é fazer qualquer outra coisa extravagante e dispendiosa que não seja organizar palavras em um texto. Para Ellis, é uma experiência tão excruciante de descrever em termos certos que talvez o melhor que ela possa nos dizer é que é capaz de levá-la a um estado depressivo e debilitante. Ellis, 2018.

9. Associação Brasileira de Normas Técnicas, *NBR 14724: Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2024.

10. Marcos Bagno, *Preconceito Lingüístico*. 50. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

11. Caetano W. Galindo, *Latim em Pó: um passeio pela formação do nosso português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

12. Entre os diversos preconceitos linguísticos, Bagno coletou alguns adjetivos negativos atribuídos ao português brasileiro por jornalistas, juristas e acadêmicos brasileiros, como, por exemplo, a fala e a escrita do brasileiro seria «errada, feia, estropiada, rudimentar, deficiente». Bagno, 2009.

repensar o texto por meio dessa característica, de modo que o escritor possa enxergar outro ponto de vista.⁸ Mais adiante, veremos que, na visão clássica, a beleza é sinônimo de regras, padrões e normativas que precisam ser seguidas, já o feio é tudo aquilo que escapa às regras. ¶ Neste sentido, propomos algumas feiuras a este texto, isto é, quebrar algumas normas esperadas para uma tese acadêmica brasileira, como a aplicação da Norma Brasileira 14724:2024,⁹ que lida com documentação de trabalhos acadêmicos, e estabelecer outras para serem aplicadas, tanto em relação ao texto quanto em relação à diagramação visual. ¶ Em relação ao texto, decidimos que: (1) como explicado na seção anterior, escreveremos sempre em primeira pessoa do plural esta tese; (2) abandonaremos a «norma culta» ou «norma padrão» da gramática portuguesa brasileira, visto que estudiosos sociolinguísticos, como Marcos Bagno¹⁰ ou Caetano Galindo,¹¹ afirmam que a norma padrão não corresponde a nenhuma variedade falada no Brasil, em realidade, é uma norma idealizada, artificial e considerada «bela» pelas elites brasileiras, mas que segrega e gera preconceitos linguísticos contra a imensa população brasileira.¹² Em contraponto, adotaremos a gramática do português falado pelo autor e a ortografia seguirá o acordo ortográfico de 1990, contudo, em citações diretas de publicações anteriores ao acordo ou de escritores portugueses que refutam o acordo de 1990, respeitaremos sempre a fonte original. ¶ Em relação ao conteúdo da tese, seguiremos (3) apenas a estrutura textual obrigatória considerada pela NBR 14724:2024, visto que são os elementos mínimos exigidos para aprovação desta tese pela Biblioteca do Programa de Pós-Graduação. ¶ Em relação a projeto gráfico, optamos por: (4) modular a página em uma grelha dividida por três colunas iguais; (5) posicionar o conteúdo textual principal de modo a ocupar a segunda e a terceira coluna, porque uma largura menor de linha de texto é mais legível para o leitor; (6) alinhar o texto à esquerda porque este alinhamento respeita o fluxo do texto e os espaços entre palavras previstos pelo tipógrafo; (7) situar todas as notas de referência na primeira coluna, na lateral esquerda do texto

principal, para que o leitor possa consultá-las imediatamente enquanto lê; (8) adotar margens largas para haver espaço em branco suficiente para que o leitor possa efetuar anotações; (9) recuperar algumas práticas tipográficas antigas, de modo a tirar o leitor do lugar-comum, como o fluxo contínuo de texto e o uso do *caldeirão* ou *pé de mosca* (¶) para indicar o início dos parágrafos, assim como o de adotar as aspas latinas « » para citações ao invés das aspas inglesas; (10) imprimir este texto acadêmico, porque todas essas convenções gráficas foram pensadas para que a tese fosse impressa em papel A4, sentida e lida fisicamente pelo leitor. ¶ Por último, ao comentar sobre os livros de arquitetura, André Tavares talvez tenha nos oferecido a melhor explicação do porquê teses escritas por arquitetos são «diferentes»:

Outro factor susceptível de explicar esta singularidade é a circunstância de os arquitectos, normalmente, pensarem o espaço do livro como sendo equivalente a uma construção: quer nos edifícios quer nos livros, organizam sequências e caminhos lógicos que geram significados para quem os usa, de tal modo que ambos os formatos oferecem estratégias semelhantes pelas quais se podem simular experiências físicas – de página em página, como de compartimento em compartimento.¹³

13. André Tavares, *Uma anatomia do livro de arquitectura*. Porto: Dafne; Canadian Centre for Architecture, 2016. p. 9.

Introdução

14. Robert Moses Pechman. «Morte na cidade ou morte da cidade? Quando um traficante ri» in *Cadernos IPPUR*, v. 22, n. 1, 2008.; «“A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”: narrativas urbanas em Rubem Fonsenca» in *RE-DISCO*, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/re-disco/article/view/2398>. Acesso em: 20 out. 2025.

15. Robert Moses Pechman. «Pedra e discurso: cidade, história e literatura» in *Semear*, v. 3, p. 63–72, 1999b.

16. Tuca Vieira, *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*. São Paulo: AYO, 2020.

¶ Esta tese nasce de um incômodo em relação às cidades – em especial às brasileiras, mas igualmente em outras tantas estrangeiras que moramos ou visitamos – que se somou a uma conversa com o nosso orientador Robert em meados de 2021. Pechman já havia escrito sobre o enfraquecimento dos laços sociais que ocorre na cidade contemporânea brasileira, especialmente em seus textos a partir da obra do escritor Rubem Fonseca, visto por Pechman como um observador pioneiro em ilustrar o esfacelamento da sociedade.¹⁴ Contudo, havia algo mais que nos incomodava. Além de conhecidos problemas urbanos como a falta de moradias dignas, a infraestrutura urbana precária, as redes de transporte ineficientes, as desigualdades sociais e espaciais, nos atormentava que no geral não apresentamos um ambiente urbano que seja agradável visualmente nem confortável de se viver. Ainda que algumas cidades sejam reconhecidas por suas belezas naturais, como o Rio de Janeiro visto do Pão de Açúcar, Robert nos indagou a imaginar: e se pudéssemos apagar toda a paisagem natural que estivesse presente no território urbano ou ao redor dele, como seria a cidade de pedra¹⁵ que nos restaria? Abrimos o fotolivro *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*¹⁶ e lhe respondemos mostrando fotografias de infinitas torres residenciais de cor bege com sacadas de vidro verde; escombros de obras abandonadas; prédios históricos em ruínas; calçadas esburacadas se desfazendo em pedacinhos; muros altos serpenteando o passeio; um enxame de veículos nas vias sempre sedento por mais espaço; multidões se cotovelando ao entrar em um vagão de trem suburbano em péssimo estado de manutenção; habitações de aspecto inacabado, como se

17. Em 2023, enquanto eu era professor substituto na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, eu mostrei o mesmo conjunto de imagens para meus alunos, contudo, estavam sem legendas, sem identificação ao fotolivro e sem informar quem era o autor. Para a minha surpresa, um dos alunos comentou que havia passado em frente ao posto de gasolina retratado em uma das fotografias naquela manhã, quando estava a caminho da faculdade. Me disse com toda certeza que ficava na Avenida Brasil, na altura da Penha – um detalhe, a fotografia havia sido tirada em 2014. Já outro aluno ficou intrigado, perguntou como tive coragem para ir até a Baixada Fluminense tirar aquelas fotografias porque a Baixada possui áreas perigosas para quem não conhece o território. Recordo que uma aluna me questionou se eram imagens de Porto Alegre, porque ela lembrou que eu morava na capital dos gaúchos antes de me mudar para o Rio; ela foi uma das poucas que se manifestou contra a ideia de que as fotografias retratavam áreas cariocas, ainda que houvesse mencionado como eram muito parecidas com áreas da cidade.

18. Letícia Lampert; Tuca Vieira; Roberto Luís de Melo Monte-Mor. «O Urbano entre realidade e utopia» in Foto em Pauta, Tiradentes, 2021.

estivessem sempre em obras; multitude de casas se sobrepondo umas sobre às outras, como se crescessem sem fim; postes deteriorados em um mar de fios rasgando os céus; vias completamente sem árvores, sem verde, a natureza presente parece se resumir a relvados; as cores cinza e bege predominam em toda a parte. Este conjunto de imagens não está restrito somente a São Paulo, é possível observar espaços similares presentes em inúmeros municípios, país afora, de capitais a cidades médias, o que nos deixa assombrado pela sua estranha repetição.¹⁷ Robert e eu refletimos sobre como o nosso ambiente construído está mais desagradável de se olhar, mais hostil de se estar, e nos perguntamos: *estariamos mais próximos de um quadro de feiura urbana?* ¶ E não somos os únicos a achar que há algo de estranho no visual urbano. Durante o seminário on-line *O Urbano entre Realidade e Utopia*, realizado em agosto de 2021, como parte da programação do Festival Foto em Pauta, em Tiradentes,¹⁸ os fotógrafos Letícia Lampert e Tuca Vieira também versaram sobre certa inquietude que move seus trabalhos. Lampert afirmou que algo a *incomoda* na paisagem urbana brasileira, que há *excesso* de construções e que as cidades se apresentam como uma *colagem de feiuras*, e que ela busca, por meio da obra artística, destrinchar e cartografar a sua experiência urbana. Vieira, por sua vez, declarou que sente um *estranhamento* em relação à cidade contemporânea que ele não sabe muito bem explicar o que é, que somente fotografa o que o incomoda, sendo que depois caberia a outros explicar seu estranhamento. Nos captou a atenção o fato de os dois fotógrafos não saberem descrever a sensação de incômodo, estranhamento e inquietude que sentem ao olhar e vivenciar as cidades, sensação esta que termina movendo suas obras. Ambas as obras de arte dos dois fotógrafos são tentativas de compreender a vista urbana, e como dito por Vieira no evento, as artes também são formas de gerar conhecimento, em particular quando outros campos do conhecimento científico têm dificuldade para explicar determinados fenômenos. ¶ Por que construímos tal ambiente urbano desagradável, o aceitamos pacificamente e normalizamos algo que nos

19. Tuan apud Eliana Kuster. «Uma província de muitos olhos. Janela indiscreta e Caché: quando a cidade revela segredos através do cinema.» in *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

incomoda? O geógrafo Yi-Fu Tuan nos diz que a constante exposição às mesmas paisagens faz com que criemos um sentimento de afeição ou de desprezo por elas.¹⁹ Duvidamos que alguém se apegue ao desagradável na cidade, em realidade, nossa reação mais comum é desprezar a feiura que observamos no nosso deslocamento diário pela urbe, seja quando estamos fechados em um automóvel particular, seja quando estamos imersos nos nossos celulares e fones de ouvidos em um transporte coletivo. ¶ Entretanto, é necessário deixar claro que uma sentença afirmativa como «[insira o nome de uma cidade aqui] é uma cidade feia» é descabida porque nenhuma cidade em sua totalidade pode ser toda ela feia. Não queremos nem devemos afirmar que toda cidade é feia. Por exemplo, as imagens descritas anteriormente são todas partes do território da Grande São Paulo. O que temos afinal são pedaços desagradáveis, muitas vezes nomeados como feios, convivendo com locais considerados agradáveis e bons de se viver, e entre essas partes há inúmeras outras seções da cidade, por vezes nem tão agradáveis, nem tão desagradáveis (seria possível dizer que são áreas banais?). Veremos nesta tese que entre o feio absoluto e o belo, seu «falso» oposto, há uma gradação enorme de qualidades e características sobre as partes da cidade. ¶ Contudo, confessamos que refletir sobre feiura e cidade provavelmente não é o tópico que vem à nossa mente quando pensamos no que estudar sobre cidades. Ouvimos de um professor universitário que há tantos outros problemas urbanos mais importantes no Brasil, que estudar sobre a aparência da cidade era demasiado elitista. De um mestrando, ouvimos que estaríamos sendo preconceituosos em relação às construções dos moradores de periferias urbanas, que seria um disparate ficar apontando feiuras na cidade, sendo que na ocasião nós apenas lhe dissemos que iríamos refletir sobre a feiura na cidade. Em ambos os casos, a menção ao feio despertou reações enérgicas. A este respeito, o crítico de arte Mark Cousins afirma que o modo como reagimos ao feio diz mais sobre o observador do que sobre o feio em si.²⁰

20. Mark Cousins. «The Ugly [part 1]» in *AA Files*, v. 28, p. 61–64, 1994.

21. Tiago de Holanda Padilha Vieira; Roberto Moses Pechman. «"A literatura deveria ser uma espécie de Guia Afetivo da cidade" – Entrevista com Robert Moses Pechman» in *Em Tese*, v. 27, n. 1, p. 355–364, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/55601>. Acesso em: 15 jul. 2025.

22. Vieira; Pechman, 2021.

23. Anthony Vidler, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

24. Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 269.

25. Carlos Vainer *et al.* «O Plano Popular da Vila Autódromo: uma experiência de planejamento conflitual» in *XV ENANPUR*, 2013, Recife. Anais do XV Enanpur. Recife: Anais do XV Enanpur, 2013.

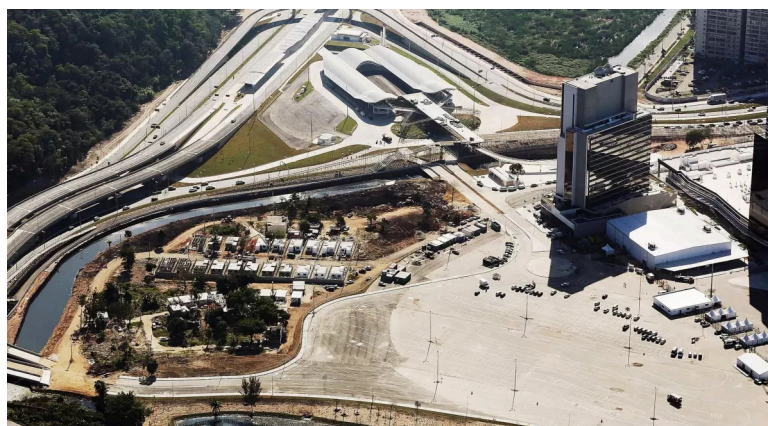
26. Vainer *et al.*, 2013, p. 8.

¶ A feiura não deveria ser vista como algo sem relevância de ser estudada, afinal, é parte integrante da realidade, e como posto por Pechman, se «nada que é urbano me é estranho»,²¹ estudar o feio significa «convocar toda diversidade possível de experiências que podem nos ajudar a compreender o imponderável»²² que é a cidade. E estudar a partir da cidade é também um modo de compreender a forma de pensamento de uma sociedade. Na cidade estão reunidas as características culturais e sociais, a razão de ser de um grupo, inclusive o inconsciente coletivo da sociedade. O crítico de arquitetura Anthony Vidler afirma que a cidade e as suas construções seriam representações físicas das condições mentais da sociedade, retratos de pedra das nossas fobias e neuroses.²³ Se, como nos disse o historiador italiano Giulio Carlo Argan, «a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma»,²⁴ é de se questionar qual é a sociedade que estamos criando com cidades tão desprazerosas de se estar e de se olhar. ¶ Entretanto, estudar a cidade sob o viés da feiura impõe diversos desafios, um deles é que nem sempre as palavras «feio», «feiura» ou «fealdade» aparecem explicitamente em discursos oficiais. Tomemos como exemplo algumas das justificativas oficiais para a remoção da Vila Autódromo em virtude das obras dos Jogos Olímpicos de Verão 2016, sediados no Rio de Janeiro: «dano estético e ambiental», «poluição paisagística», «riscos à segurança».²⁵ Nas palavras de Vainer *et al.*, desde o momento em que decidiram construir as instalações olímpicas no autódromo de Jacarepaguá a vila estava marcada para desaparecer porque não era «parte aceitável da imagem de helicóptero que produzirá a visualidade midiática da festa olímpica para uma audiência mundial.»²⁶ Como é possível um loteamento popular causar *dano estético* a uma Olimpíada? Provavelmente, para o burocrata que escreveu o relatório, julgar a vila como *feia* seria considerado preconceituoso em relação ao local e aos seus moradores, contudo, termos como *dano estético* ou *poluição paisagística* aparentam ser mais aceitáveis para as autoridades, ainda que denotem um julgamento negativo sobre a aparência da Vila Autódromo. ¶ Se revisitarmos o passado, veremos

Fig. 1. Vila Autódromo, Rio de Janeiro, antes dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016, por Mario Tama



Fig. 2. Vila Autódromo, Rio de Janeiro, por Mario Tama (2016)



como diferentes formas de feiuras e seus respectivos sinônimos, como desordem, sujeira, doenças ou pobreza extrema, foram empregados por higienistas do século XIX como desculpa para que se realizassem grandes reformas urbanas com o intuito de embelezar o espaço público, trazer racionalidade ao meio urbano e dotar a cidade de novas infraestruturas (como portos, ferrovias e armazéns) aptas para os novos processos de acúmulo de capital, e que serviram como pretexto para deslocar os segmentos desfavorecidos da população para periferias distantes.²⁷ ¶ Outro desafio de estudar sobre o feio é que conceitos como beleza e feiura não só mudam ao longo da história como também fazem parte de um sistema de preferências, o qual é tanto coletivo como individual, isto é, todos os momentos que observamos algo ou alguém no espaço urbano, estamos sempre julgando a partir das preferências da nossa cultura, das nossas escolhas pessoais, dos estilos ou das tendências artísticas que

27. Robert Moses Pechman. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. 1999a. 427 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNI-CAMP.1999.182750>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Fig. 3. Vista da entrada da baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar ao fundo, a partir da Fortaleza de Santa Cruz, por Marc Ferrez (1890)



28. Valeriano Bozal, *El gusto*. 3. ed. Madrid: Machado Libros, 2018. (Léxico de estética).

aprendemos na academia.²⁸ Quando um arquiteto de formação olha para uma construção ou para o espaço público, ele julga o que observa a partir do seu ponto de vista que combina todo o seu conhecimento pessoal, todas as suas vivências e experiências anteriores, somado ao seu sistema de preferências delineado em anos pela academia; seu julgamento sobre o que é belo e feio na cidade pode até ser similar a de outros colegas arquitetos, mas com certeza será diferente de um engenheiro civil, de um filósofo ou de um médico. Cada um enxergará o objeto por meio da sua lente coletiva e pessoal. Uma referência famosa é a descrição que o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss fez da baía de Guanabara. Apesar de o Rio de Janeiro ser mundialmente conhecido por ser uma cidade assentada em belas paisagens naturais, Lévi-Strauss não se sente tão comovido com a natureza, simplesmente a compara com uma boca desdentada:

Depois disso, ainda me sinto mais embaraçado para falar do Rio de Janeiro, que não me atrai, apesar da sua beleza tantas vezes celebrada. Como explicar? Parece-me que a paisagem do Rio não está na escala das suas dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses locais tão gabados assemelham-se, para o viajante que entra na baía, a raízes de dentes perdidas nos quatro cantos da boca desdentada. Esses acidentes geográficos, quase constantemente submersos numa bruma lamacenta dos trópicos, não conseguem preencher um

29. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*. Trad.: Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 75.

30. Rita Velloso; Paola Berenstein Jacques, *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Salvador: Cosmópolis, Edufba, 2023.

31. Benjamin apud Velloso; Jacques, 2023, p. 15.

32. Paola Berenstein Jacques. «Montagem urbana» in *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Salvador: Cosmópolis, Edufba, 2023. p. 98–130.

horizonte amplo demais para se contentar com eles. Se quisermos abranger um espetáculo, temos de tomar a baía no sentido oposto e contemplá-la do alto. Do lado do mar e por uma ilusão inversa da de Nova York, é a natureza aqui que toma o aspecto de um estaleiro.²⁹

¶ Apesar de termos relatadas todas essas dificuldades relacionadas à feiura, o *objetivo* a que nos propomos é demonstrar a viabilidade de investigar a cidade a partir da lente da feiura, buscando compreender mais *especificamente* por que a partir da modernidade construímos ambientes hostis e desagradáveis de se viver, ambientes manchados por uma ótica funcionalista e marcados pelo apagamento da natureza e das memórias coletivas da sociedade. ¶ Para nos aproximarmos desses dois fenômenos complexos que são a feiura e a cidade, em *termos metodológicos*, optamos por empregar o conceito de «cidade-enigma», como proposto por Paola Jacques e Rita Velloso³⁰ a partir de suas leituras de Walter Benjamin. O pensador alemão imaginava cada cidade como uma espécie de quebra-cabeça, com diferentes fragmentos urbanos, que precisariam ser desmontados, montados e remontados de diversas maneiras para compreender seu significado. Nas palavras de Benjamin, «o enigma é um fragmento que combinado com outro fragmento forma um todo».³¹ Jacques e Velloso então propõem que por meio do método da *montagem*, é possível *desmontar* a cidade em fragmentos, que devem ser analisados e *remontados* para narrar o que não está aparente. A montagem urbana, como proposta por Jacques,³² consiste em três princípios, diretamente articulados, e ligados a experiências espaço-temporais: o fragmento, o intervalo e o limiar. O fragmento são os pequenos detalhes da vida cotidiana que passam despercebidos e que podem revelar o inconsciente de um lugar. O intervalo diz respeito às distâncias entre os fragmentos, isto é, quando os fragmentos são postos lado a lado, combinados e recombina- dos, e examinados, seja por contraste ou por analogia. É o momento em que afloram vínculos imprevistos, talvez falhos ou incompletos, sem unidades, contudo, capazes

33. Italo Calvino, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

34. Vieira, 2020.

de revelar tramas ocultas na cidade. E o limiar indica os lugares de transição entre espaços distintos, onde há mudanças radicais de ambiente. Desse modo, nos propomos a investigar cidade e feiura por meio da «cidade-enigma», selecionando fragmentos, farrapos, cacos da história, para analisá-los e refletirmos sobre os múltiplos aspectos da relação cidade e feiura. ¶ Como há infinitas possibilidade de estudar essa relação, tanto em termos de seleção dos fragmentos, quanto em termos de seleção de cidades, delimitamos duplamente nossa investigação sobre a feiura à cidade de São Paulo e à obra do fotógrafo Tuca Vieira. São Paulo, porque a maior cidade do Brasil é uma espécie de retrato-espelho de outras urbes latino-americanas, refletindo características sociais, econômicas e culturais, que influenciarão outras cidades. Por vezes, a capital paulista aparenta ser como a cidade de *Tecla* em *Cidades Invisíveis*,³³ que está sempre em construção, ou como a cidade de *Cecília*, onde ninguém mais pode reconhecer o passado nela, ou como a cidade de *Pentesileia* que é um amontoado de outras cidades sem fim, ou como a cidade de *Trude* que é idêntica a todas as outras. Tuca Vieira e a fotografia, porque desde os meados da década de 1970, diversos fotógrafos passaram a registrar os espaços incomuns, ordinários e feios das cidades, deixando de lado áreas históricas ou os monumentos típicos que formatam a «imagem de uma cidade». Muitos desses fotógrafos estão vinculados, ou à Escola de Fotografia de Dusseldorf, Alemanha, ou à Exposição *New Topographics*, realizada nos Estados Unidos. Vieira adota uma metodologia extremamente similar a esses fotógrafos, registrando São Paulo há décadas, trabalho que culminou na sua obra *Atlas Fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*.³⁴ O *Atlas* é o resultado do esforço de cartografar TODA a mancha urbana da região metropolitana de São Paulo, incluindo municípios vizinhos à capital, o que nos possibilita examinar o ambiente construído e a sua relação com a feiura. ¶ Para nos aproximarmos da feiura e da cidade, optamos por escrever esta tese no formato de um ensaio acadêmico, porque o ensaio se constitui de um experimento, uma tentativa de pôr o mundo à prova e a si mesmo, como nas

35. Marília Garcia, *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018. p. 64.

36. Garcia, 2018, p. 65.

37. Garcia, 2018, p. 65.

38. Umberto Eco, *História da Feiura*. Trad.: Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022. p. 10.

palavras da poeta Marília Garcia em *O poema no tubo de ensaio*: «os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova o mundo / mas também a própria capacidade de testar.»³⁵ Na sequência, Garcia afirma não haver regras para o ensaio, pois as regras «não estão dadas de antemão / e a cada vez o ensaio deve inventar ferramentas»³⁶ para realizar os experimentos. Talvez a melhor imagem para o que seja um ensaio é proposta por Jean Starobinski, que recorre à etimologia da palavra no latim clássico, afirmando que ensaio deriva de *exagium*, balança, portanto, um «ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento»³⁷ a ser realizado ao colocar a hipótese de um lado e testá-la com o texto no outro lado da balança. Assim, cada parte, cada capítulo, será uma tentativa de pesagem da feiura da cidade. ¶ Esta investigação está dividida em três partes e cada parte examina um tema relacionado à fealdade: a feiura em si, a cidade e a fotografia. Na *primeira parte: a feiura*, iremos explorar a dificuldade de definir o que é o feio em si, e especialmente, a dificuldade de imaginá-lo por si só sem recorrer à categoria estética do belo. No *primeiro capítulo*, «É possível definir o feio?», investigamos as possíveis definições do feio, começando pela sua etimologia, quais são as suas características próprias e como reagimos perante a feiura. Examinaremos como a reação do observador ante o feio é fundamental para a caracterização da sua percepção estética, uma vez que a fealdade se vincula a sensações e a percepções negativas, desagradáveis, incômodas. No *segundo capítulo*, «Uma breve história do feio», empreendemos uma história social da feiura, pois a fealdade não possui uma lei universal capaz de lhe dar um sentido absoluto aplicável em qualquer contexto físico e/ou temporal, como Eco afirmou, tanto «os conceitos de belo e de feio são relativos aos vários períodos históricos e às várias culturas.»³⁸ A feiura deve ser compreendida tanto como uma experiência estética do observador, quanto como uma construção cultural complexa, um fato social. É a sociedade que produz a feiura social, que lhe dá a sua definição e o seu sentido, que constrói os seus códigos e valores, que organiza as suas práticas e determina as suas implicações. ¶ Na *segunda parte: a cidade*, ao nos

39. Hugo apud Eco, 2022. p. 281.

debruçarmos sobre as relações da cidade com a feiura, entendemos que poderíamos estudar tais relações sob inúmeras perspectivas, uma vez que a cidade não se reduz a um conjunto de superfícies visíveis, é um ambiente dinâmico, multissensorial, complexo e fragmentado. O feio, tal como a cidade, é igualmente múltiplo em sua forma e em seus significados, como sabiamente resumiu Victor Hugo: «o belo tem apenas um tipo, o feio tem mil.»³⁹ Assim, optamos por nos aproximar a partir de quatro perspectivas, ou temas.

¶ Deste modo, no *terceiro capítulo*, «Quando a cidade se tornou feia?», nos concentramos na perspectiva histórica, analisando a partir dos primórdios da revolução industrial e seus desdobramentos em Londres, a primeira grande metrópole ocidental a enfrentar os impactos do enfeamento urbano causado pela industrialização. A abordagem é realizada a partir de testemunhos históricos dos romancistas que vivenciaram esse processo de transformação avassalador.

¶ No *quarto capítulo*, «Em que partes da cidade procurar a feiura?», examinamos a perspectiva da memória coletiva da cidade e sua, improvável, conexão com a feiura. A cidade é o *locus* da memória coletiva e seus edifícios e lugares são a memória petrificada de seus habitantes, são parte da comunidade. No entanto, quando uma dessas construções é julgada como obsoleta, velha e, conseqüentemente, feia, se abre um pressuposto para que ela deixe de existir e que toda uma coleção de memórias de quem viveu naquele lugar se perca. Observamos que o julgamento sobre a obsolência e a feiura de determinado artefato urbano tende a ser feito por sujeitos orientados por uma ideologia do progresso irrestrito. Assim, estudamos as transformações traumáticas que aconteceram ao redor e na Praça da Sé, em São Paulo, quando a cidade colonial foi apagada durante o seu processo de industrialização na década de 1920, e depois, quando a cidade da industrialização foi removida à força na década de 1970. A Praça da Sé, que emergiu após a última reforma, além de ter deixado os paulistas desorientados no seu imenso vazio físico, foi criticada por criar problemas que não havia anteriormente.

¶ No *quinto capítulo*, «Do que falamos quando falamos de paisagem urbana?», nos dedicamos a traçar a origem da expressão «paisagem urbana», explorando como o seu surgimento está relacionado à fealdade urbana. A investigação parte da criação da palavra «paisagem» na modernidade, avança para a metrópole industrial e, em seguida, se debruça no movimento britânico *Townscape* e sua relação com o feio. Discutimos como *townscape* foi traduzido incorretamente como «paisagem urbana» para o português, e especulamos a hipótese de uma conexão com a Geografia francesa, que passou a empregar *paysage urbain* no mesmo período para descrever o incômodo ambiente urbano emergente nas cidades francesas do pós-guerra. ¶ No *sexto capítulo*, «Atmosferas Tóxicas», apresentamos os conceitos de «ambiente» e de «atmosfera», do ponto de vista da Filosofia Estética, e como esses dois conceitos filosóficos nos auxiliam a refletir sobre a feiura na cidade. A feiura aqui analisada está relacionada à percepção estética mais negativa possível, quando nos sentimos extremamente desconfortáveis de estar em um ambiente, a ponto de termos uma experiência estética totalmente desprazível. Não é a fealdade do julgamento de gosto, é a feiura no seu mais repugnante que nos impacta física e mentalmente. Investigamos as possibilidades de o ambiente urbano causar tamanha ofensa em nós a ponto de o ambiente construído ser considerado tóxico para a vida humana.

¶ Na *terceira parte: a fotografia*, nos dedicamos a estudar a representação da feiura urbana pelo olhar da fotografia. No *sétimo capítulo*, «Por que fotografia?», explicamos como as artes são formas de representar as percepções estéticas urbanas e elegemos a fotografia por sua íntima ligação com o ambiente urbano desde a sua invenção no século XIX. ¶ Já no *oitavo capítulo*, «Novos modos de olhar o ambiente urbano», argumentamos que, a partir da década de 1970, um novo modo de fotografar o ambiente urbano se afirma, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, caracterizado por um olhar mais preocupado em representar o ambiente construído ordinário das cidades do que seus habitantes ou seus monumentos. Essa perspectiva influencia outros fotógrafos que estão fora do

40. Vieira, 2020.

contexto euro-atlântico, como Tuca Vieira, autor do fotolivro *Atlas Fotográfico de São Paulo e arredores*,⁴⁰ cuja análise será desenvolvida no *nono capítulo* de igual nome. ¶ Neste capítulo, abordamos criticamente o fotolivro de Tuca Vieira, explicando suas origens, sua metodologia e suas prováveis conexões com a escola de fotografia de Düsseldorf. Essa corrente de pensamento fotográfico defende uma fotografia neutra e objetiva, que busca «eliminar» a influência do fotógrafo da imagem. Contudo, propomos que tal ideal se revela irrealizável, uma vez que não é possível apagar a «marca pessoal» do fotógrafo na composição. Outra questão deste capítulo é descobrir se a imagem fotográfica pode representar a feiura extrema e se a fotografia é um espelho da realidade. Exploramos como os atuais teóricos da fotografia sustentam que toda imagem fotográfica possui um caráter real-ficcional, sendo simultaneamente uma peça de ficção calcada na realidade. Logo, o *Atlas* está mais próximo de ser uma narrativa ficcional de Tuca Vieira, que nos apresenta a sua versão única de São Paulo, do que ser um decalque do real. ¶ No *décimo capítulo*, «Analisando o Atlas», por fim, analisamos as imagens do *Atlas* a partir de seis categorias de feiura, tomando como referência o modelo proposto por Ana Nolasco, que em sua obra *Transgressões do Belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*⁴¹ analisou a produção artística contemporânea portuguesa a partir de cinco categorias de fealdade. De modo similar, a partir das nossas reflexões sobre o feio, sugerimos investigar a São Paulo retratada no *Atlas* segundo as categorias da *monstruosidade*, do *humor*, da *imoralidade*, da relação *velhice* e *novo*, dos *outros* e do *inverdecir*, neologismo aqui proposto para designar a ausência de vegetação no ambiente urbano.

41. Ana Nolasco. *Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

Estado da arte

42. CAPES. «Catálogo de Teses & Dissertações» in CAPES. 2023. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

43. Carolina Felix de Melo. *O feio como experiência referencial na nossa contemporaneidade*. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

¶ Antes de iniciarmos a pesquisa sobre o feio, buscamos entre nossos pares acadêmicos se havia outras teses sobre o tema da feiura e da cidade para estabelecer um diálogo com eles. Descobrimos que estudos que relacionem feiura e cidade são extremamente raros, para não dizer quase inexistentes. Ao procurarmos as palavras **feiura** ou **feio** em conjunto com **cidade**, **urbano** ou **urbanismo**, e outros correlatos no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES,⁴² encontramos zero trabalhos. Para não dizer que mentimos, o *site* nos mostrou sete trabalhos onde a palavra feio está relacionada ao sobrenome de alguma referência ou aparece em algum momento do texto. Em outra busca, escrevendo exclusivamente a palavra feio, tivemos a surpresa de nos depararmos com 51 trabalhos. Entretanto, a grande maioria era na área de letras ou de psicologia. Ao filtrar para a área de Arquitetura, Urbanismo e Design, encontramos só UM texto, a dissertação de Carolina Felix de Melo intitulada *O Feio como experiência referencial da contemporaneidade*⁴³ que foi realizada na linha de estudos de Design de Moda. A dissertação de Melo é exemplar no estudo da estética como uma ferramenta política capaz de determinar e criar padrões visuais de como devemos nos vestir e nos comportar. A autora faz uma ampla revisão bibliográfica para definir o que seria a feiura, determinando que o feio seria tudo aquilo que está fora da regra ou o que não é o esperado pelo observador comum. Melo defende a feiura como uma ferramenta de resistência que pode burlar as normas hegemônicas e ativar novos campos de inovação no design de moda. ¶ Continuando a nossa busca por trabalhos acadêmicos que tratassem da feiura, optamos por filtrar os textos para a área das Artes e da Filosofia, esperando que encontraríamos mais material. Ledo engano, encontramos unicamente quatro escritos, nos quais três empregavam o conceito de abjeto para analisar e compreender obras artísticas. Uma observação: o abjeto será tratado mais adiante na tese, quando formos refletir sobre como o feio reaparece nas artes ao longo do século XX. O

44. Sulamita Fonseca Lino. *O feio como categoria estética*. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2015.

45. Sulamita Fonseca Lino. *A experiência estética do feio nas artes pictóricas*. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

outro texto era a dissertação em Filosofia de Sulamita Fonseca Lino, *O feio como categoria estética*.⁴⁴ Neste trabalho, Lino investiga dois textos clássicos do período Romântico que discorrem sobre uma definição da feiura para compreender como o feio passaria a ser valorizado nas artes. Lino estabelece que, a partir do momento que a experiência subjetiva do artista passa a ser apreciada em detrimento do cumprimento das normas da academia de artes, o feio ressurge como uma categoria estética, assim como são a beleza ou o sublime. Lino continua a estudar a feiura e a sua relação com as artes em sua tese de doutorado, *A experiência estética do feio nas artes*

pictóricas,⁴⁵ na qual busca aprofundar o estudo do feio a partir do ponto de vista da *Teoria Estética* de Theodor Adorno e em relação à obra do pintor e escultor Barnett Newman.

¶ Em outra tentativa de localizar mais trabalhos acadêmicos, decidimos por procurar pelo termo **grotesco**, que por vezes é relacionado ao conceito de feiura. Dos 485 trabalhos listados pelo site da Capes, só um aparece no campo de Arquitetura, Urbanismo e Design. Com o título *Peter Eisenman e uma “outra” arquitetura: do Arabesco e do Grotesco*, a dissertação de Elizabeth de Araújo Garcia versa sobre como o arquiteto Peter Eisenman propõe uma arquitetura que não tenha um significado dado de antemão, mas sim que seja uma arquitetura aberta a interpretações, incerta de si e flexível, logo, outra arquitetura que rompa com as normatividades da modernidade. E para isso, Garcia demonstra que Eisenman busca o conceito de grotesco como uma ferramenta possível para romper hierarquias e valores tradicionais.

¶ Porém, pensamos nós, e se realizarmos a busca pelo termo oposto à feiura, isto é, pelo **belo**? Porque um tema que nos surge à mente são as grandes reformas urbanas do passado com cunho higienista e sanitaria, as quais em muitos casos justificavam seus atos como maneiras de eliminar a feiura da cidade. Ao escrever **embelezamento urbano** no catálogo da CAPES, foram listados 72 trabalhos acadêmicos. Para a nossa surpresa, a grande maioria foi realizada em programas de pós-graduação em História. O primeiro trabalho listado foi um dos que mais nos chamaram atenção, especialmente por conta do

46. Silvera Vieira de Araújo. *Dispersando o feioso: a construção da higiene estética em Campina Grande (1930-1960)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2010.

47. Máira Cunha Rosin. *Dos bêbados, das putas e dos que morrem de amor: os marginais do embelezamento e dos melhoramentos urbanos (1905-1938)*. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

48. DGEEC. «Registo Nacional de Teses e Dissertações (RENATES)» in DGEEC. 2025. Disponível em: <https://renates2.dgeec.mec.pt/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

49. Ana Nolasco. *Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

título: *Dispensando o feioso: a construção da higiene estética em Campina Grande (1930-1960)*, de Silvera Vieira de Araújo.⁴⁶ Esta dissertação é quase um resumo de vários outros trabalhos que citam como a feiura urbana era usada como pretexto para as reformas de embelezamento. Mas que feiura é essa que motivaria tantas obras urbanas? A tese de Máira Cunha Rosin nos fornece alguns exemplos. Em *Dos bêbados, das putas e dos que morrem de amor: os marginais do embelezamento e dos melhoramentos urbanos (1905-1938)*,⁴⁷ Rosin problematiza como as reformas urbanas em São Paulo afetaram as pessoas «marginalizadas» na área central da cidade, mulheres como prostitutas e donas de bares e cabarés. É importante salientar que escrevemos marginalizadas entre aspas, pois, como apontado por Rosin, uma elite definiu quem estava conforme as normas sociais e quem estava à margem da sociedade decente. E aqueles que estão fora, por vezes, são considerados elementos feios, seres que enfeiam o ambiente urbano, como as prostitutas já citadas. ¶ De modo a não limitar a nossa busca somente a pesquisas realizadas no Brasil, e em conexão com o tempo em que estivemos na Universidade de Lisboa a realizar o doutorado-sanduíche, pesquisei pelo feio no sítio web do Registo Nacional de Teses e Dissertações de Portugal⁴⁸ e encontrei tão somente dez registos no total, das quais sete eram dissertações de mestrado e somente três eram teses de doutorado, sendo duas na área das Belas Artes e só uma em Filosofia. Não havia nenhum estudo que relacionasse a feiura com a cidade. Das três teses encontradas que estudam o feio, o texto de Ana Nolasco foi o que mais nos prendeu a atenção. Intitulada *Transgressões do Belo: invenções do feio na arte contemporânea*,⁴⁹ é uma longa obra filosófica que se debruça sobre o conceito do feio a partir de uma ampla revisão bibliográfica de diversos autores, desde Platão na Antiguidade Clássica até Adorno no século XX. Praticamente três quartos da tese são discussões teóricas acerca do conceito da feiura. Nolasco reconhece que o feio admite muitas formas e manifestações possíveis, sendo assim, a autora esboça cinco categorias de feiura, a começar pelo humor, e em uma escala crescente, o kinismo, o grotesco, o abjeto e terminaria com o

50. Ana Nolasco, *Transgressões do Belo, invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. Lisboa: grãonauta, 2013.

monstruoso, para logo em seguida os empregar em uma análise de obras de arte contemporâneas portuguesas. Por sua alta excelência acadêmica, a tese de Nolasco foi publicada como livro em Portugal.⁵⁰ ¶ A revisão do estado de arte evidenciou a escassez de estudos que relacionam estética, feiura e cidade, sendo uma das principais justificativas para esta investigação.

Primeira parte: a feiura

Quando contei que a decisão estava tomada, dra. Letícia me disse que o procedimento era inútil: na mesma semana eu me sentiria feio de novo, pois a enfermidade era coisa da minha cabeça. Pensei numa tia que fez gastroplastia endoscópica e, passados seis meses, voltou a engordar. A feiura não é diferente de uma fome que não passa. Segundo dra. Letícia, um contorno mandibular bem definido não mudaria meu jeito de ver o mundo e a mim mesmo. Só que não se tratava apenas de uma mandíbula angulosa, era também o prolongamento geral do mento, a reposição malar, a remoção criteriosa de manchas. Fui à rainha da harmonização facial em Fortaleza, Marina Leite, cirurgiã-dentista. [...] Depois de uma conversa demorada, dra. Marina me olhou nos olhos e disse que era hora de ser franca: o que ela me oferecia não era um rosto bonito qualquer, embora ela pudesse me dar um rosto bonito qualquer; o que ela me oferecia era o meu verdadeiro rosto. *O plano inicial da natureza, é o que quero e posso te dar*, ela disse. Segundo dra. Marina, havia um rosto bonito oculto no meu rosto feio; por alguma razão, no laço final que tramaria o todo pelas partes, tudo ficou fora de lugar, desconjuntado. O nó ficou frouxo. *Coesão, é com isso que trabalho*. Um rosto precisa ser bem amarrado. Como não concordar?⁵¹

51. Odorico Leal. «História da feiura» in *Nostalgias canibais*. Belo Horizonte: Âyiné, 2024.

É possível definir o feio?

52. Nolasco, 2013, p.14.

53. Neste capítulo tomamos a decisão de buscar por uma definição do feio a partir do ponto de vista da filosofia desenvolvida na civilização ocidental. Como justificativa, adotamos o argumento de Umberto Eco, que afirma na introdução de sua *História da Feiura* ser complicado estabelecer paralelos e/ou conexões entre os conceitos ocidentais de belo e de feio com ideias de outras culturas, como a indiana, a chinesa ou a japonesa. Ainda que em textos antigos de outras culturas relatem sobre noções similares à nossa, como harmonia ou proporção, não podemos estabelecer paralelos porque tais definições variam ao longo da história dos povos orientais, assim como na civilização ocidental. Eco, 2022, p. 10.

54. Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Stuttgart: Frommann, 1968.

55. Karl Rosenkranz. «Aesthetic of Ugliness» in *Log*, n. 22, p. 101–111, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41765715>. Acesso em: 31 jul. 2023.

56. Ana Nolasco. «A transgressão, a dissonância e a contaminação» in *O feio para além do belo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 201–224.

O feio não finge que é belo, não aparece ao Homem como uma promessa de felicidade, não representa nada: ele é.⁵²

¶ «Que feio» diz a mãe para a criança quando acaba de fazer algo errado. Por que aprendemos desde pequenos a associar a feiura ao erro? Será que o feio é algo inato, o bebê nasce sabendo reconhecer algo desagradável? Ou será que somos nós que os ensinamos a definir e categorizar as coisas belas e feias? Ou será que é uma combinação dos dois casos? Ainda assim, *é realmente possível definir o que é feio?* Pretendemos neste capítulo⁵³ buscar uma definição do que é a feiura por meio da revisão de alguns poucos autores que refletiram sobre esta categoria estética, e dizemos logo que não são muitos porque realmente o feio não é objeto de atenção de muitos pensadores. ¶ Historicamente, no mundo ocidental, o feio era simplesmente visto como algo oposto à categoria estética do belo. Raramente a feiura foi objeto digno de reflexão de filósofos europeus, sendo que a única obra notável sobre o tema é *A Estética da Feiura*, do filósofo alemão Karl Rosenkranz⁵⁴, publicada em 1853, no qual o autor declara que compreender o feio somente como o inverso do belo, ainda que seja verdadeiro, é uma definição incompleta.⁵⁵ Apesar disso, a obra do autor alemão é considerada um pouco frustrante porque o livro permanece conectado a ideia arraigada do feio como um não-belo, repetindo conceitos advindos da filosofia clássica grega, sendo, no fundo, mais um grande manual que lista os «erros» que os artistas devem evitar.⁵⁶ ¶ Uma primeira possibilidade de definir o que é feio é buscar a origem da palavra. Em nosso idioma, o termo «feiura»

57. Ernesto Faria, *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: Arte Gráficas Gomes de Souza, 1962. ; Charles Feitosa. «Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra» in *Beleza, Feiúra e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004. p. 29–38.

58. Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. p. 401.

59. Eco, 2022.

provém do latim *foeditas*, que significa «sujeira», «repugnante», «horroroso», «desfigurado.» Em francês, *laideur* deriva do francês antigo *laiþ*, que quer dizer «desagradável», «horrível», «odioso», «ultrajante.» Em alemão, *hässlichkeit* deriva de *hass*, palavra que significa «ódio», enquanto em inglês, *uglyness* remete ao antigo nórdico *uggr*, que significa «medo», «assustador», «ameaçador.» E em japonês, a palavra *minikui* significa aquilo que é «difícil de ver.»⁵⁷ Notamos que, em diversos idiomas, o feio tem o poder de despertar sentimentos intensos de animosidade, como o ódio ou a raiva, simplesmente ao testemunhá-lo. ¶ Além da etimologia da feiura, outro possível caminho para entender o feio é buscá-lo em um dicionário analógico, ou um *thesaurus*, isto é, um dicionário de ideias afins. Parte-se de uma palavra conhecida, a qual já sabemos seu significado, para buscar outras palavras relacionadas, seja com uma maior ou menor proximidade e exatidão da palavra original. Ao abrir o verbete «fealdade», encontramos diversas palavras afins, como:

Feiume, feiura, deformidade, disformidade; desprimor, inelegância, deselegância, desfiguramentos, falta de simetria; hediondez, horribilidade, asquerosidade, monstruosidade, [...], antipatia; [...], parecer desagradável; ofender a estética, chocar o gosto; impressionar o mal, ser mal-encarado, ter mau focinho, não ter ar algum, não ter figura humana, desmaiar os encantos, ser repulsivo, deformar a pureza das linhas; desfigurar, destronar a beleza, [...], indigesto, desagradável, desinteressante.⁵⁸

¶ Em seu livro *História da Feiura*,⁵⁹ Umberto Eco toma um caminho parecido, mas o autor italiano prefere buscar uma lista dos sinônimos da palavra belo:

[...] aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico,

60. Eco, 2022, p. 16.

admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime,
soberbo⁶⁰

¶ Para, na sequência, citar os mais diversos sinônimos da palavra feio:

[...] é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, horrído, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado⁶¹

61. Eco, 2022, p. 19.

¶ Ao comparar os sinônimos de belo com os de feiura, Eco comenta que, enquanto o belo traz um sentimento de prazer e de apreciação ao objeto, o feio traz consigo uma reação violenta de nojo, horror ou susto quando visto. Podemos inferir que a feiura seria não só a sujeira ou o repugnante, mas aquilo que fere o nosso olhar, o que nos é difícil de ver, o que nos traz ódio e nos ameaça. Por essa definição, a feiura é uma violência ao nosso olhar, ao nosso sentido da visão. Não se discute se um cheiro ou se um paladar são feios, mas sim se são desagradáveis, inclusive o ato de tatear um objeto pode ser estranho, mas nunca feio. A feiura até pode aparecer acompanhada de um mau cheiro, como um animal em decomposição, mas ela aparenta ser sempre algo vinculado à nossa visão. ¶ Todavia, a escritora Melody Ellis⁶² nos relembra que, apesar de a palavra «feio» ser um termo ligado à aparência visual, o feio também pode ser empregado para descrever comportamentos, pensamentos e sentimentos. Como escrito no início desse capítulo, usamos a expressão «que feio» para expor descontentamento perante o comportamento de uma criança, de uma pessoa ou de um animal. Na língua inglesa, a expressão *ugly thoughts* é usada como sinônimo de pensamentos negativos, errados ou pecaminosos que podemos ter. Ellis cita o livro *Ugly Feelings*, da professora Sianne Ngai,⁶³

62. Ellis, 2018.

63. Sianne Ngai, *Ugly feelings*. Cambridge, Mass. London: Harvard University Press, 2007.

64. Sobre a fealdade na natureza, ver mais em Emily Brady. «Ugliness and Nature» in *Enrahonar*, v. 45, p. 27–40, 2010. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v45-brady>. Acesso em: 28 jul. 2025.

65. Eco, 2022.

66. Caroline O'Donnell. «Fugly» in *Log*, n. 22, p. 90–100, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41765714>. Acesso em: 31 jul. 2023.

67. O'Donnell, 2011.

68. Eco, 2022, p. 19. Itálico nosso.

onde a autora analisa como sentimentos considerados feios, entre eles, a ansiedade, a irritação, a inveja e a paranoia, são uma poderosa força capaz de inspirar arte e que não devem ser ignorados ou ocultos. Portanto, o conceito de feio não se pode restringir a algo estritamente visual, deve abranger outras características, outros sentidos, outros pensamentos.

¶ Retomando Eco para avançar na discussão sobre como definir a feiura, o autor italiano afirma que devemos estabelecer uma divisão entre o que é naturalmente *feio em si*, isto é, algo que provém da natureza,⁶⁴ sendo parte dela, como um cadáver de um animal em decomposição, um fluido nojento ou um excremento; o que é um *feio artístico*, isto é, uma representação artística mal executada; e o que é um *feio formal*, isto é, um ser ou um objeto que possui um desequilíbrio na proporção das suas formas.⁶⁵ Para exemplificar a questão do desequilíbrio, a arquiteta Caroline O'Donnell retoma Eco e Rosenkranz para discutir que o feio é, por vezes, um problema de expectativa, isto é, esperamos que o objeto seja de um jeito ou de uma forma previamente determinada, mas devido a uma deformidade inesperada, este se torna então feia.⁶⁶ Rosenkranz, por exemplo, afirma que um objeto é feio quando este possui uma intenção de ter uma forma, mas não a tem.⁶⁷ Eco cita como exemplo a reação ao encontrar uma pessoa desconhecida e desdentada pela rua:

O que nos perturba não é a forma dos lábios ou dos poucos dentes restantes, mas o fato de os dentes não estarem acompanhados dos outros que *deveriam estar* naquela boca. Não conhecemos a pessoa, aquela feiura não nos envolve passionalmente e, no entanto — diante da incoerência ou incompletude daquele conjunto —, nos sentimos autorizados a dizer que aquele rosto é feio.⁶⁸

¶ Uma janela desalinhada ou uma igreja gótica com uma torre incompleta são exemplos citados por O'Donnell de formas arquitetônicas feias por serem algo inesperado, algo não planejado, algo que não deveria ser. Curiosamente, Rosenkranz afirma que, das belas-artes, a arquitetura é aquela

69. Nolasco, 2013, p. 73.

70. Entre outubro de 1994 e junho de 1995, Mark Cousins realizou 23 palestras sobre o tema da feiura, e destas, somente 4 áudios em fita-cassetes sobreviveram e se encontram digitalizadas em: AA School. «“Ugliness”: lecture series by Mark Cousins, 1994-95» in *Mark Cousins Lecture Archive*. 2020. Disponível em: <https://www.aaschool.ac.uk/markcousins/11>. Acesso em: 16 out. 2025.

71. Mark Cousins. «The Ugly [part 2]» in *AA Files*, v. 29, p. 3-6, 1995.

72. Cousins, 1995.

73. «the projection of an expected image onto any given object is part of one's perception of the ugly.» in O'Donnell, 2011, p. 97. Nota do autor: caso não esteja indicado o tradutor, todas as traduções são nossas.

74. «the ugly object is an object which is in the wrong place.» Cousins, 1994, p. 63.

75. «As we know it, dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder. If we shun dirt, it is not because of craven fear, still less dread of holy terror. [...] Dirt offends against order. Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment.» Mary Douglas, *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2001. p. 2. Itálico nosso.

com menos propensão à fealdade devido aos altos custos, à demora natural para construir algo e à complexidade de execução de uma construção, logo, haveria menos possibilidades de executar algo feio.⁶⁹ ¶ O crítico de arte Mark Cousins, em uma série de palestras realizadas na *Architectural Association School of Architecture*,⁷⁰ reelabora a questão do inesperado ao enunciar que a feiura é alguma coisa que não existe, mas que deveria existir.⁷¹ Afinal, Cousins se pergunta: como é possível para nós observadores encararmos fixamente algo que não existe, que não parece fazer sentido? Para Cousins, uma sentença negativa como «a pessoa não tem dentes» traz consigo a imagem dos dentes, isto é, uma negação sempre mantém uma relação com o objeto ou com a parte faltante.⁷² O'Donnell resume a questão ao afirmar que «a projeção de uma imagem esperada em qualquer objeto é parte da percepção que alguém tem do feio.»⁷³ ¶ Entretanto, Cousins também afirma que o objeto feio por vezes é algo que está presente, mas não deveria estar. Em suas palavras: «o objeto feio é um objeto que está no lugar incorreto.»⁷⁴ Porém, o que é o lugar incorreto? Ou será que existe um lugar correto para o feio? Cousins diz que não, não existe um lugar adequado para o feio, porque a definição do que é correto ou incorreto depende da posição do sujeito observador. Para exemplificar melhor, Cousins cita a antropóloga Mary Douglas, que estudou os conceitos e rituais de limpeza e higiene em diferentes sociedades para concluir que tais rituais são formas de organização do mundo, como posto por Douglas:

A sujeira, tal como a conhecemos, é essencialmente *desordem*.

A sujeira absoluta não existe: ela está nos olhos de quem a vê.

Se evitamos a sujeira, não é por um medo covarde, muito menos por um terror sagrado [...]. A sujeira é uma ofensa contra a ordem. Eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente.⁷⁵

76. Anne Carson. «Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade» in Nestrovski, S.; Horta, D. (org.). *Sobre aquilo que mais penso*. Trad.: Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 11–42.

77. Cousins, 1994.

78. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad.: Fernando Costa Mattos. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2016.

¶ Anne Carson⁷⁶ exemplifica a questão da sujeira posta por Douglas ao discutir como as mulheres na Grécia antiga eram vistas como seres impuros e sujos que necessitavam de higiene, tanta física como moral, pois poderiam espalhar o caos e a desordem na sociedade com seus modos incivilizados e sem limites. Havia diversos rituais de limpeza e purificação para domesticá-las, como o ritual de casamento, que simbolicamente tinha a pretensão de demarcar limites às mulheres. Durante o matrimônio, o marido colocava um véu na cabeça da esposa, este tecido representava simbolicamente o limite imposto pelo homem e agora a mulher não poderia mais sair de casa sem o véu. ¶ Cousins traça um paralelo entre a sujeira e a feiura, ao analisar como a sujeira não é só algo que está fora do lugar, mas é matéria que atravessou um limite ou uma fronteira que não deveria ter cruzado. E ao fazê-lo, o objeto sujo e feio termina por ameaçar e contaminar o espaço ao seu redor, criando um efeito psicológico de ser maior do que é. Entretanto, o contrário não acontece. Um objeto limpo e belo não irradia nem sua limpeza e nem sua beleza no ambiente ao seu redor, ele somente permanece com seu próprio tamanho. Cousins conclui que o objeto sujo e feio, por conseguir poluir o recinto onde se encontra, terminaria por ser maior do que realmente é. Por consequência, o feio é naturalmente percebido como algo exagerado, excessivo e desmedido. De acordo com Cousins, a feiura seria por si só capaz de chamar mais a nossa atenção do que a beleza.⁷⁷ ¶ Mas como é essa atenção? Para tratar sobre o aspecto da atenção do feio, antes é preciso discutir sobre a atenção ao belo. Tanto Eco quanto Cousins se referem a Immanuel Kant,⁷⁸ que afirmou que a apreciação de um objeto belo deve ser feita de modo desinteressado, pois o objeto é belo por si, é algo que nos agrada por aquilo que é, independentemente de possuímos ou desejarmos o objeto em questão. E deve-se entender que, se diante de algo belo, um observador tiver um desejo de possuí-lo por orgulho, ou se tem inveja ou ciúme de quem possui o objeto belo, que estes não são sentimentos ligados à beleza, porque o belo é diverso do desejo. O belo é algo agradável por si só, não produz reação nenhuma.

79. Cousins, 1994.

80. Brady, 2010, p. 37.

81. «experiences of ugliness have epistemic value, they increase our aesthetic intelligence through the development of an engaged appreciative awareness of ugliness and all forms of aesthetic value.» Brady, 2010, p. 39.

82. Allen Carlson. «Nature and Positive Aesthetics» in *Environmental Ethics*, v. 6, n. 1, p. 5–34, 1984.

¶ Já em relação à feiura, Cousins declara que a atenção ao feio é realizada de modo interessado. Como escrito no início deste capítulo, o feio consegue trazer à superfície sentimentos intensos, como o ódio, a raiva, o desconforto. Por consequência, não há como ficar indiferente ou desinteressado diante da feiura. E como normalmente nos comportamos diante do feio? Não olhamos, viramos o rosto, fechamos os olhos. Como se fosse possível, tentamos nos afastar visualmente do feio, procuramos de alguma maneira escondê-lo da nossa vista. De certa maneira, podemos dizer que *agimos* em reação ao feio, não conseguimos ficar indiferentes diante dele. ¶ Cousins até nos revela que um ato de defesa extrema seria tentarmos destruir o feio, removê-lo fisicamente da nossa presença. E o autor continua, ao dizer que a maneira como o observador reagir ao feio dirá mais sobre o observador do que sobre a feiura.⁷⁹ Entretanto, se percebemos o feio de um modo interessado, ou melhor, de um modo ativo, o autor britânico sugere que deveríamos explorar positivamente esse recurso artístico do feio, e assim, produzir uma arte capaz de engajar e de levantar as defesas do observador. Algo assim já ocorre na arte abjeta do século XX, tema que será discutido na próxima seção. ¶ De modo similar, Emily Brady⁸⁰ afirma que somos atraídos pela feiura de algum modo, especialmente quando esta vem acompanhada de um componente de novidade, de fascinação e de curiosidade. Brady nos lembra que o feio nunca é monótono, entediante ou insignificante, em realidade, «experiências de feiura possuem valor epistêmico, pois aumentam nossa “inteligência estética” através do desenvolvimento de uma consciência apreciativa e engajada da feiura e de todas as outras formas de valor estético.»⁸¹ A nós interessa o modo como a autora reflete e define a feiura em relação à natureza, porque ela defende a positividade do feio na natureza em contraponto aos filósofos que consideram a feiura como mera aparência, somente um desconhecimento da realidade. ¶ Nesta última visão, chamada de estética positiva da natureza,⁸² o mundo natural sempre é belo e o que é repugnante para nós, como uma carcaça de um animal em decomposição, repleta de moscas e larvas e cheirando a podre,

83. Sobre a estética positiva da natureza e suas contradições, veja mais no capítulo «*Paradoxos da Estética Ambiental*» in Adriana Veríssimo Serrão, *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

84. «deformity, decay, disease, disfigurement, disorder, messiness, distortion, odd proportions, mutilation, grating sounds, being defiled, spoiled, defaced, brutal, wounded, dirty, muddy, slimy, greasy, foul, putrid, and so on.» Brady, 2010, p. 34.

85. Brady, 2010, p. 29.

86. «Ugliness, like other aesthetic properties, is response-dependent, depending upon a valuer valuing something.» Brady, 2010, p. 35.

87. Serrão, 2013, p. 123.

é só parte integral de um ecossistema saudável e funcional. O feio é simplesmente ignorância nossa, em realidade, a feiura deve ser *apreciada* dentro de um juízo de conhecimento que necessita de uma compreensão científica prévia do observador sobre a biologia e a ecologia de um sistema. O juízo de gosto desinteressado, tão comum na filosofia estética clássica, é desconsiderado pelos filósofos da estética positiva da natureza, os quais defendem a primazia do conhecimento sobre o juízo de gosto.⁸³ ¶ Brady refuta a estética positiva da natureza por considerá-la rígida e demais limitante ao nível de conhecimento do observador. Ainda que possuir mais conhecimento sobre um assunto possa enriquecer e potencializar a nossa apreciação estética, Brady afirma haver uma distinção entre apreciação científica e apreciação estética, pois a feiura não é somente ignorância que desaparece ao obtermos mais conhecimento, a fealdade é componente real da natureza percebido pelo observador em um objeto que possui valores estéticos negativos, propriedades como:

[...] deformidade, decadência, doença, desfiguração, desordem, confusão, distorção, proporções estranhas, mutilação, sons irritantes, estar contaminado, estragado, desfigurado, brutal, ferido, sujo, enlameado, viscoso, gorduroso, fétido, pútrido, e assim por diante.⁸⁴

¶ Em Brady, a feiura é positiva, isto é, o feio é algo real e possui determinadas características negativas em determinadas partes do objeto que implicam uma percepção do observador de modo desfavorável no julgamento do objeto.⁸⁵ A feiura não é negativa, ou seja, o feio não é o oposto do belo ou a ausência dele, não é algo que não deveria existir. Deste modo, Brady conclui que a «feiura, como outras propriedades estéticas, é dependente da resposta, dependendo de quem avalia algo.»⁸⁶ ¶ Ao analisar o artigo de Brady, Serrão⁸⁷ avalia que a autora retoma a tradição estética setentista inglesa e kantiana ao entender que a feiura está na relação objeto-sujeito, portanto, a percepção do objeto pelo sujeito é relacional, variável e mista, depende da circunstância,

88. Eco apud Brady, 2010, p. 35.

do ambiente ao redor e da resposta do sujeito. O julgamento do observador terá, enfim, variabilidade individual, cultural e histórica. ¶ Ao refletir sobre como a feiura é dependente do observador, e citando Eco,⁸⁸ Brady elabora uma classificação interessante do feio em três tipos: (1) *a feiura relativa* — a qual é a feiura relativa e comparada a uma norma. A maioria dos casos de feiura recai nesse tipo, inclusive o feio relativo a uma norma social e cultural. É o tipo de feiura que explica as diferenças entre uma sociedade julgar algo feio e outra não, ou justifica algo que era feio no passado e hoje não é; (2) *a feiura inerente* — identifica algo que é feio em si e não é comparável a nenhuma norma. Brady cita animais peçonhentos e alguns insetos nesta categoria como simplesmente feios, como enguias, aranhas, mosquitos, carrapatos, e igualmente inclui locais da natureza como lodaçais, rios barrentos, florestas queimadas. Podemos incluir o *feio em si* de Eco, que listou cadáveres, fluidos nojentos e excrementos neste tipo; (3) *a feiura aparente* — é aquela que depende de um juízo puramente formal, não considera comparações com outras coisas e é totalmente separada de qualquer conhecimento ou associações desfavoráveis. Brady afirma que, neste caso, é importante o papel desempenhado pela atenção cuidadosa, que deve deixar de lado qualquer conhecimento ou preconceitos, ou normas culturais.⁸⁹ ¶ Ao refletir sobre a *feiura aparente*, Brady afirma que pode acontecer um «efeito familiar», isto é, quanto mais tempo passamos observando algo feio, menos feio ele será para nós, enfim, o choque inicial de feiura se dissipará com o tempo.⁹⁰ Podemos aqui imaginar o impacto inicial de um turista ao visitar uma cidade. Ao chegar no seu quarto de hotel, ele se depara pela primeira vez com uma vista e a julga feia. Com o passar dos dias, se acostuma com o que vê, aquilo já não o choca mais, e começa a perceber detalhes que antes não havia percebido, contudo, ainda julga a vista como feia quando parte do hotel. Brady argumenta que a exposição constante e repetitiva a algo feio não o deixa belo. ¶ E Serrão a complementa, ao afirmar que possuir conhecimento específico de uma área pode aumentar os traços de feiura de algo, uma vez que a percepção comum desatenta não percebe tais

89. Brady, 2010, p. 36.

90. Brady, 2010, p. 37.

91. Serrão, 2013, p. 125.

detalhes.⁹¹ Retomemos o exemplo do turista acima, agora ele é um arquiteto, e ao chegar no quarto de hotel, julgará aquela vista como feia, com o passar dos dias, começará a perceber mais e mais defeitos nas construções vizinhas, como desalinhamentos de janelas, paredes tortas, acabamentos defeituosos, poderá até se acostumar com a feiura, mas não a achará menos feia, pelo contrário, todas aquelas particularidades negativas podem fazê-lo considerar a vista mais feia do que quando a observou pela primeira vez.

92. Sibley apud Brady, 2010, p. 34.

¶ Quando afirmamos que algo é mais feio ou menos feio, estamos indicando a existência de uma escala de feiura em nosso julgamento, o que demonstra que a feiura é associada a qualidades objetivas reais, que podem variar em termos de escala, e que não pode ser interpretada como uma ausência do belo. Brady explora essa noção de escala estética ao imaginar uma linha onde numa extremidade está o belo e no outro extremo está o feio. No meio deveria haver uma neutralidade que, de acordo com Sibley⁹² estaria associada a palavras como «simples», «comum», «ordinário», «banal», «sem distinção», usadas quando julgamos algo sem destaque. ¶ Contudo,

93. Brady, 2010.

Brady⁹³ acredita que Sibley está errado porque tais palavras não expressam indiferença, mas desvalorização do que é percebido. Se julgamos um edifício como banal ou uma cadeira como simples, não estamos exclamando que são feios. Ao mesmo tempo, tais palavras não são sinônimos de feiura, só que indicam um julgamento negativo. Para Brady, uma das reações que denotam distinção entre um objeto feio e um objeto trivial é o fato de a feiura ser «marcante» na nossa experiência de percepção. Tão marcante que lembramos da expressão da professora Adriana Veríssimo Serrão quando nos encontramos pessoalmente pela primeira vez em Lisboa e ela perguntou qual era o tema desta tese. Ao respondermos que era sobre a feiura e a cidade, Adriana exclamou que «o feio podia ser tudo!» e sabiamente nos precaveu da dificuldade de estudá-lo. ¶ A própria Serrão escreveu da imensa dificuldade que o feio impõe ao pensamento estético, pois, a sua diversidade de manifestações, devido à sua relatividade, é contrária à unidade integral de uma categoria estética, e, como

94. Serrão, 2013, p. 129.

95. Plotinus. «On Beauty» in *The Enneads*. Trad.: George Boys-Stones et al. Cambridge, UK: Cambridge University press, 2018.

96. Brady, 2010, p. 37.

perceberemos no próximo capítulo, o feio pode sair da reflexão estética e se mover para o campo da moral,⁹⁴ algo que Brady alerta ao comentar que a feiura é relacionada a personagens que encarnam o mal, como vilões, atitude já descrita pelo filósofo Plotino na Antiguidade Clássica.⁹⁵ Igualmente, Brady avisa que ainda há o problema de que a reação do observador perante algo feio reflete o caráter moral do observador,⁹⁶ tópico que já havíamos referido com Cousins, quando o autor britânico alertou que a reação do observador dirá mais sobre ele do que sobre a feiura. Nestes casos, a feiura abandona a estética e recai na filosofia moral, trazendo mais um dilema para ser abordado. ¶ Respondendo à nossa pergunta inicial, acreditamos ser possível definir o feio. Sintetizando o que foi revisto neste capítulo, devemos (1) considerar o feio como uma propriedade real do objeto e não ausência de algo; portanto, (2) o feio não é o oposto do belo; (3) o feio está presente em determinadas características do objeto, que implicam no observador uma percepção desagradável e negativa, capaz de macular o ambiente ao seu redor, e (4) devemos prestar atenção no tipo de resposta dada pelo observador; (5) a maioria dos casos de feio é relativa à comparação com algum tipo de norma ou padrão do observador, e isto inclui o problema de expectativa e o problema do feio ter cruzado um limite que não deveria ter ultrapassado; (6) há objetos que são simplesmente feios em si; (7) há uma gradação de qualidades positivas e negativas no objeto que implicam feiura ou indiferença no observador, apesar de ambas causarem um julgamento negativo, é necessário distingui-las a partir da reação do observador; (8) o «efeito familiar» faz com que nos acostumemos com o feio após o choque inicial; (9) o feio é capaz de se mover do campo da percepção estética para a filosofia moral, provocando inúmeros desafios para quem decide estudá-lo. ¶ Na próxima seção, seguiremos o desafio de refletir sobre a feiura, mas agora a partir de um ponto de vista histórico, onde veremos sua longa e antiga relação com a beleza e a moral desde a Antiguidade Clássica.

Uma breve história do feio

97. Platão apud Eco, 2022, p. 33.

Sócrates: Alguém colocou-me em dificuldade ao fazer, com muita arrogância, mais ou menos, a seguinte pergunta: “Sócrates”, (...) “diga-me como sabes quais são as coisas belas e quais as feias?” (...) O que responderíamos, Hípias?⁹⁷

98. Feitosa, 2004.

¶ Como vimos, traçar uma história ou uma genealogia do feio no mundo ocidental é uma tarefa impossível se não falarmos sobre a noção de beleza. Em boa parte da história da filosofia estética ocidental, encontraremos inúmeros trabalhos preocupados somente com a definição do conceito de beleza. Feitosa afirma que normalmente o feio surgia na discussão estética como em oposição, ou na ausência, ou na negação do belo.⁹⁸ ¶ Na Grécia antiga, a beleza seria a encarnação de valores como a perfeição, a razão, a verdade, a ordem, a harmonia, a clareza, a bondade; a feiura seria tudo aquilo que estaria fora da norma, como a imperfeição, a irracionalidade, a desordem, a mentira, a desarmonia, o excesso. Ser belo significava ser moralmente bom, enquanto a feiura física expressava também uma feiura moral. Feitosa cita como exemplo o caso de Tersites, na *Ilíada*, que Homero descreve como o «homem mais feio a participar da ocupação de Troia: vesgo, manco, corcunda,

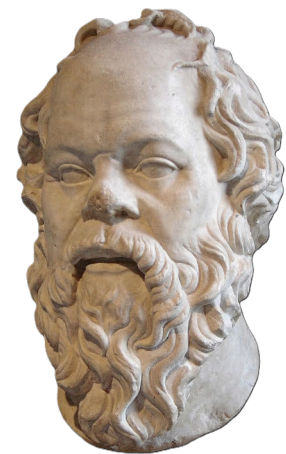


Fig. 4. Tersites, Byam Shaw (1900)

Fig. 5. Esquerda: Cabeça de um Sileno, Paul Cezanne



Fig. 6. Direita: Busto de Sócrates, autor romano desconhecido (século I da era comum)



99. Feitosa, 2004, p. 31.

careca» e que blasfemou de deuses e reis devido à sua falta de nobreza ocasionada pela feiura.⁹⁹ Para Platão, o feio seria algo exclusivo do mundo sensível, uma marca da imperfeição da realidade, afinal, jamais poderia haver algo imperfeito no plano das ideias, e por isso, o feio não deveria ser representado por poetas, artistas e artesões, como ilustrado nessa passagem da *República*:

E a feiura, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau-caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma. [...] Não devemos vigiar também os outros artesões e impedi-los de introduzirem o vício, a incontinência, a baixeza e a feiura na pintura dos seres vivos, na arquitetura ou em qualquer outra arte?¹⁰⁰

100. Platão apud Eco, 2022, p. 33.

¶ Relendo Platão, Nolasco cita que o feio também seria a lembrança da mortalidade humana, da finitude dos corpos, pois somente através da beleza seria possível ao homem aspirar a imortalidade ao criar uma obra de arte; a fealdade é incompatível com a criação artística, como neste trecho do *Banquete*:

101. Platão apud Nolasco, 2013, p. 31.

Quando um ser, cuja alma participa do divino, assalta-o o impulso de gerar [uma obra de arte], é, então [...] que se põe em campo, lançando-se na procura do belo onde lhe será possível gerar: porque na fealdade, é sabido, jamais o fará!¹⁰¹

102. Cousins, 1994.

¶ Entretanto, Eco e Cousins relembram que o conceito grego de beleza possuía algumas contradições em si. Alguns filósofos gregos, como Aristóteles, admitiam a necessidade da existência do feio para o belo poder se sobrepor dentro de um conjunto. A feiura também era um elemento importante na comédia, pois esta incorporava o feio, o ridículo e o incoerente, se tornando um desafio para os filósofos explicarem racionalmente a importância de tais elementos no texto.¹⁰² Havia ainda o paradoxo de existirem pessoas feias exteriormente, como Sócrates e Esopo, mas que eram nobres e sábias, logo de beleza interior. Como posto por Platão, novamente no livro *Banquete*:

103. Na mitologia grega, silenos são os sátiros seguidores do Deus do vinho Dionísio, retratados com orelhas, chifres e pés de bode e normalmente estão embriagados.

Digo, com efeito, que ele [Sócrates] se parece muitíssimo com aqueles silenos¹⁰³ expostos nas oficinas dos escultores, que os artesões modelam com cornamusas e flautas na mão e que, quando abertos ao meio, revelam em seu interior efígies de deuses.¹⁰⁴

104. Platão apud Eco, 2022, p. 30.

¶ E por último, havia um questionamento dado pelo conceito grego de *mimesis*, afinal, seria possível para um artista reproduzir de modo belo e perfeito coisas feias? Aristóteles afirma que a perfeita representação de algo feio seria em realidade belo, como neste trecho de *Arte Poética*:

A tendência para a imitação é instintiva no homem desde a infância [...] e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar *imagens* perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como [a figura dos] animais ferozes e dos cadáveres.¹⁰⁵

105. Aristóteles apud Eco, 2022, p. 33.

¶ Outro filósofo da antiguidade que abordou o tema da representação do feio foi Plutarco, que afirmou:

106. Plutarco apud Alberto Pimenta. «A crise do feio» in *O feio para além do belo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 195.

O que por natureza é feio, nunca poderá tornar-se belo; a sua representação (mimese) merece porém aplauso quando o objecto, seja ele belo ou feio, é bem representado.¹⁰⁶

107. Eco, 2022.

¶ Com a ascensão do cristianismo, a feiura passa a ser vista de outra maneira durante a Idade Média, todavia a beleza mantém seu conceito de ser algo perfeito. Dos gregos, os cristãos herdaram o conceito de beleza como a representação de algo ideal e a ela adicionaram o conceito de divino. A beleza agora seria vista como uma revelação de Deus, e o mundo, considerado obra divina, é visto como algo belo. Como descrito no *Gênesis*, «Deus viu tudo o que tinha feito, e era muito bom» (1,31). O livro da *Sabedoria* também afirmava que o mundo foi moldado a partir de matéria informe (11, 17), e organizado segundo número, peso e medida, isto é, com proporções matemáticas perfeitas.¹⁰⁷ ¶ A relação de que algo belo é bom se mantém, e o seu inverso também, de que algo feio é sinônimo de mal. A explicação medieval para esclarecer o porquê de a feiura existir no mundo é simples: porque Deus assim o quis, afinal, o feio é também parte da criação. E então, qual seria a justificativa para existir o feio e o mal no mundo? Essa foi uma pergunta complexa que diversos filósofos da Idade Média tentaram responder. Para Santo Agostinho, o feio e o mal deveriam existir para haver harmonia na criação, tal qual existe o jogo de claro e escuro, luz e escuridão. Deste modo, os elementos feios e desagradáveis contribuía para que o todo o conjunto divino seja visto como belo e harmônico. Como neste exemplo colocado por Agostinho:

Fig. 7. Monstros medievais, autor(es) desconhecido(s).



108. Agostinho apud Eco, 2022, p. 47.

O que pode ser considerado mais feio, desprovido de dignidade e pleno de inconveniência do que as prostitutas, os rufiões, e outras pragas do gênero? Mas, tira as meretrizes da cidade e transtornarás tudo com as paixões desordenadas. [...] Todavia, como elas são necessárias, a ordem da natureza impôs que não faltassem, porém, como são indecentes, não permitiu que se destacassem muito.¹⁰⁸

109. Eco, 2022.

110. Nina Athanassoglou-Kallmyer. «Ugliness» in Rodrigues, S.; Przybylo, E. (org.). *On the Politics of Ugliness*. Cham, Suíça: Springer International Publishing, 2018. p. 31–49.

111. Eco, 2022.

¶ Santo Agostinho também considerava que todas as criaturas eram belas enquanto criaturas criadas por Deus. E isso incluía todos os seres, inclusive aqueles feios, como os monstros. O filósofo acreditava que até as criaturas bestiais deveriam ter algum sentido na criação, quem sabe elas poderiam nos ofertar algum ensinamento moral ou serem úteis de alguma forma. A Idade Média foi pródiga em redigir bestiários com descrições detalhadas de bestas e feras de terras longínquas, por vezes baseada nos relatos de viajantes. Não só os monstros, mas Agostinho também acreditava que materiais feios ou disformes da natureza poderiam ser trabalhados por um artesão e assim se tornarem benéficos para nós. Outros pensadores medievais acreditavam que o feio era alguma coisa bela que havia sido corrompida pelo pecado, entretanto, o castigo divino poderia consertar a ordem natural do mundo. Assim, o feio se torna sinônimo de punição e sofrimento.¹⁰⁹ ¶ Logo, da antiguidade clássica até meados da modernidade, a beleza deveria ser a norma, e o feio, ou tudo o que está fora das normas, deveria ser ocultado, banido e exilado. Ou nas palavras da crítica de arte grega Nina Athanassoglou-Kallmyer, o feio é o Outro, o marginal, o estrangeiro, o desconhecido.¹¹⁰ A norma determinava regras de ordem, proporção e precisão matemática que as formas artísticas deveriam seguir para alcançar uma harmonia universal, isto é, a beleza. Não importava quem era o observador ou a época em que este estivesse, pois a beleza estava no objeto em si. Para os artistas e artesões, era de bom-tom realizar excelentes cópias de modelos consagrados e a originalidade não era nada desejada.¹¹¹ O belo era algo exclusivamente objetivo, não estava no sujeito que observa e sim no objeto, de tal forma que as obras de arte

112. Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura*. Trad.: Francisco Campillo. Madrid: Machado Libros, 2003. (Léxico de estética). p. 39.

113. David Hume, *Do Padrão do Gosto e Outros Ensaaios sobre as Artes e a Beleza*. Trad.: Pedro Galvão. Lisboa: Edições 70, 2023.

114. Kant, 2016.

115. Edmund Burke, *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Trad.: Alexandra Abranches; Jaime Becerra da Costa; Pedro Miguel Martins. Lisboa: Edições 70, 2019.

116. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.; Eco, 2022.

117. Eco, 2022.

118. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*. Trad.: José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2021.

eram muitas vezes vistas como impessoais e necessárias para o homem.¹¹² ¶ É somente na modernidade que começa uma lenta transição do objeto para o sujeito, na qual a beleza tende a ser entendida como algo que transmite satisfação e deleite para quem observa. As sensações e emoções que o objeto, a natureza ou os fenômenos naturais causam passam a ser mais importantes do que normas e regras de proporção. Filósofos setentistas como David Hume,¹¹³ Immanuel Kant¹¹⁴ e Edmund Burke¹¹⁵ são alguns dos pensadores para os quais o gosto e o prazer pessoal devem ser considerados ao apreciar o objeto. ¶ Uma obra chave para entender essa mudança de pensamento é o livro *A Estética*, de Alexander Gottlieb Baumgarten, publicado em 1750, no qual o filósofo alemão define a estética como a ciência do pensamento sensitivo, responsável por estudar os efeitos das obras de arte sobre a nossa percepção. Outra mudança de pensamento foi considerar que o belo e o feio são conceitos relativos e fluidos, dependentes de diversos parâmetros, como o local, a cultura e o período histórico.¹¹⁶ O belo então deixa de ser visto como normativo e objetivo e se torna subjetivo. Nesse processo, os pensadores começam a discutir outras categorias estéticas, como o sublime, o pitoresco, o grotesco, o delicado, o elegante, o sutil. É durante o movimento romântico que surge um renovado interesse na feiura. Os românticos passam a se interessar em valores desacreditados pelo Iluminismo e pelo racionalismo, como o grotesco, a imaginação, a subjetividade, a irregularidade, e, por consequência, o feio. ¶ Outra mudança que ocorre é uma valorização maior da atenção dada às obras de arte. Por exemplo, para Hegel, a obra de arte é superior à natureza, pois o produto acabado envolve o espírito do artista, a sua criatividade, e implica a sua técnica, o processo de transformação do material natural em um objeto artístico. De acordo com Eco,¹¹⁷ a primeira obra filosófica a refletir sobre o feio é o *Laocoonte*, de 1766, de Gotthold Ephraim Lessing,¹¹⁸ no qual o filósofo alemão analisa o conjunto escultórico grego Laocoonte e discorre sobre as dificuldades de representar o feio nas artes. ¶ Já outro filósofo alemão, Friedrich Schlegel, ao

Fig. 8. Grupo de Laocoonte, autor desconhecido.



analisar as artes do seu tempo, se queixa de que ainda não tenham escrito uma teoria do feio para compreender a ruptura entre o classicismo e a modernidade. Para Schlegel, ao romper com o classicismo, a arte da modernidade passa a celebrar o que é interessante sobre o belo, assim como explora mais a individualidade do artista ao invés dos padrões conformados pelo classicismo. O pensador alemão reflete que tais características exigiriam a representação do irregular e do disforme da vida cotidiana para que pudessem se destacar, ou seja, demandariam a presença do feio na arte.¹¹⁹ ¶ Um artista do período romântico que abraçou o grotesco e o feio e os exaltou em suas obras é o escritor francês Victor Hugo, que o destacou no prefácio da peça *Cromwell*, de 1827:

¹¹⁹ Eco, 2022, p. 278–279.

No pensamento dos modernos, o grotesco assume um papel imenso. Está em toda parte: cria, de um lado, o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o jocoso. [...] O belo tem apenas um tipo, o feio tem mil [...] Pois o belo, humanamente falando, nada mais é que a forma considerada em sua relação mais absoluta, em sua mais íntima harmonia [...] Aquilo que, ao contrário, chamamos de feio é o detalhe de um grande todo que nos escapa e que se harmoniza, não com o homem



Fig. 9. Burg entouré de maisons, desenho por Victor Hugo (1836)

120. Hugo apud Eco, 2022, p. 281.

121. Nolasco, 2012.

122. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.; Feitosa, 2004.

123. Nolasco, 2013, p. 89.

Fig. 10. Quasimodo, por Luc-Olivier Merson, (1889)



apenas, mas com a criação inteira. Eis por que eles nos apresenta, sem trégua, aspectos novos, mas incompletos.¹²⁰

¶ Segundo Nolasco,¹²¹ Hugo considerava que na antiguidade clássica o grotesco e o cômico, variações da feiura, tinham somente um papel periférico nas artes, eram uma sombra do belo. Entretanto, conforme o autor francês, a partir da Idade Média, tais categorias se modificaram pela tradição satírica carnavalesca e extravasaram na modernidade. Deste modo, Hugo julgava que para atingir a verdade última na arte dramática seria necessário abranger todas as contradições possíveis da vida: o belo e o feio, o sublime e o grotesco, o Bem e o Mal. ¶ Outro artista do século XIX a valorizar a feiura é o poeta francês Charles Baudelaire. Feitosa comenta que, para o poeta francês, não interessa se a beleza provém da natureza ou de um abismo; o belo e o feio são conceitos intercambiáveis que dependem mais do lugar, do tempo e dos caprichos da moda.¹²² Nolasco considera que, para Baudelaire, a feiura teria uma capacidade maior de estimular a imaginação do que a beleza devido a seu caráter de incompletude. Um verdadeiro artista diante de algo grotesco ou feio conseguiria extrair deste objeto, ou desta cena, alguma beleza misteriosa.¹²³

¶ Um exemplo disso é o poema *Uma carniça*, de 1857, no qual Baudelaire cria uma obra poética com o rigor da métrica, mas no qual somos apresentados à imagem de um cadáver de algum animal em decomposição, algo feio em si:

124. Charles Baudelaire, *As flores do mal*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 105.

125. «Le Beau est le Laid.» Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

126. Nolasco, 2012.

Lembra o que vimos, minha alma, nesta manhã
Desse verão tão delicado:
Na curva de um caminho, a carniça malsã,
Num leito de pedras semeado.
[...] Desse pútrido ventre onde moscas zumbiam,
Saíam em negra investida
Larvas que, como líquido espesso, corriam
Por esses farrapos com vida.¹²⁴

¶ Nas artes pictóricas, Eugène Delacroix proclamou que «A Beleza é a Feiura»¹²⁵, e suas pinturas foram consideradas escandalosas por serem consideradas emotivas, exageradas, exóticas, enfim, por não seguirem as normas do Classicismo Francês. Baudelaire exaltou a obra tardia do pintor espanhol Francisco Goya no texto *Caricaturistas estrangeiros*, no qual afirma que Goya, livre das amarras da razão, pode representar monstros, sonhos, horrores, isto é, diversos mistérios da vida que a beleza não era capaz de representar.¹²⁶ ¶ Athanassoglou-Kallmyer nos lembra que inúmeros movimentos artísticos do século XIX, como o romantismo, o realismo, o impressionismo, foram inicialmente considerados feios por romperem com normativas vigentes e por retratarem outros temas que não fossem mitos clássicos ou religiosos. O realismo, por exemplo, objetivava retratar a realidade tal como ela é, mostrava os pobres, a classe trabalhadora, a sujeira da cidade. Um exemplo citado pela autora é o quadro *Olympia*, de 1863, do pintor francês Édouard Manet, que escandalizou a sociedade da época. O problema não foi o nu artístico em si, muito comum na época e muito bem executado por Manet. A celeuma era que a mulher representada era claramente uma cortesã, uma prostituta, alguém à margem da sociedade burguesa, e que ainda possuía um olhar desafiador diretamente voltado para o observador. ¶ O feio agora havia se tornado uma marca dos movimentos de vanguarda, em total contraste com o cânone classicista e seus ideais de beleza, e igualmente, como meio de chocar a sociedade burguesa. Eco afirma que o público não apenas ficava abalado, mas também escandalizado, porque a burguesia acreditava que a arte de vanguarda era um exemplo



Fig. 11. El aquelarre, por Francisco de Goya (1823)

127. Eco, 2022, p. 365.

128. Dave Beech. «Introduction» in *Beauty*. London; Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009. (documents of contemporary art). p. 12–19.

129. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

de *feito artístico*, obras mal executadas, representações incorretas da realidade. Ou, em suas próprias palavras «o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (nem Picasso queria assim), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher.»¹²⁷

¶ Dave Beech argumentou que os movimentos de vanguarda não conseguiriam chocar se estivessem nas regras de gosto das elites. Em movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, a beleza era vista como cúmplice do poder político vigente, conectado à ordem e à hierarquia que a alta sociedade conservadora gostaria de manter.¹²⁸ Por isso, a necessidade de a arte de vanguarda preferir a desordem, o choque, o *abjeto*, como elementos de contraste em relação ao belo. ¶ Para Athanassoglou-Kallmyer, *informe* e *abjeto* são dois conceitos essenciais para explicar a feiura no século XX, dois conceitos que já existiam, mas foram reapropriados e transformados pela estética contemporânea.¹²⁹ O conceito de *informe* é tratado



Fig. 12. Olympia, por Édouard Manet (1863)

Fig. 13. Esquerda: O crítico de arte, por Raoul Hausmann (1919)

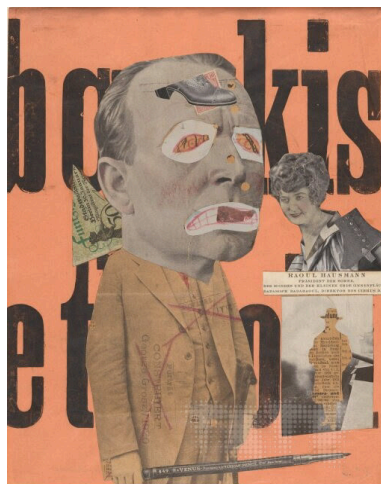


Fig. 14. Direita: Mulher que chora, por Pablo Picasso (1937)



pela primeira vez no século V, por Santo Agostinho, ao explicar a presença do feio na criação divina:

Numa desordem extrema, meu espírito revolvía formas horrendas e repulsivas, mas que ainda assim eram formas; e eu chamava de informe não a que faltasse forma, mas sim o que tivesse uma forma tal que, ao surgir, seu aspecto insólito e bizarro desencorajasse meus sentidos e desconsertasse a fraqueza do homem. O que eu assim concebia era *informe*, não por privação de toda forma, mas por comparação com formas mais belas.¹³⁰

¹³⁰ Agostinho apud Georges Didi-Huberman, *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad.: Caio Meira; Fernando Scheib. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 15.

¶ O informe ressurge no século XX pelas mãos do escritor francês Georges Bataille (1897–1962), agora como um verbete do dicionário crítico publicado na revista surrealista francesa *Documents*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. [...] Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale

131. Georges Bataille, *Documents: Georges Bataille*. Trad.: João Camillo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 147.

132. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

133. Didi-Huberman, 2015.

134. Yve-Alain Bois; Rosalind E. Krauss; Centre Pompidou (org.), *Formless: a user's guide*. 2. ed. New York, NY: Zone Books, 1997.

135. Bois; Krauss; Centre Pompidou, 1997.

136. Rosalind E. Krauss. «The Destiny of Informe» in *Formless: a user's guide*. 2. ed. New York, NY: Zone Books, 1997. p. 235–254.

a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.¹³¹

¶ O informe não evocaria somente o que não tem forma ou significado, mas também representaria um processo de degradação estética, moral e física, uma operação de desclassificar as coisas do mundo, e despir delas todo e qualquer significado dado.¹³² Bataille compreendia essa operação como um ataque contra os padrões acadêmicos, contra a estética burguesa conservadora, contra as normas da sociedade pré-estabelecidas. Se o feio havia se tornado parte da vanguarda artística, o autor francês vai além, pois adorava empregar analogias infames ao informe, como o cuspe, o catarro, o podre, o refugo, o excremento, ou algum inseto nojento. Relembrando, todas essas são formas feias em si. E tudo isso era uma maneira de revirar a lógica pelo avesso, de destruir hierarquias, de transgredir os significados dados. Didi-Huberman afirma que por meio dessa transgressão de formas, pelo informe seria possível inventar algo novo, construir novos significados, buscar novas relações entre as formas existentes.¹³³ ¶ Em 1997, os críticos de arte Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss organizaram a primeira exposição de arte influenciada pelo conceito de informe no Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris. Ao ler o catálogo da exposição, Bois e Krauss afirmaram que, por mais de uma década, tentaram organizar a exposição, mas foram rejeitados por diversas instituições culturais.¹³⁴ Ninguém queria associar seu museu ao informe, ainda que o conceito descrito por Bataille fosse de décadas atrás; parecia que o circuito artístico ainda não o havia realmente assimilado. Entretanto, para os dois críticos, o informe era peça chave para compreender diversas práticas artísticas realizadas ao longo do século XX que fugiam de definições padrões como forma ou conteúdo.¹³⁵ Afinal, como explicar uma arte capaz de nos chocar pela feiura exposta? ¶ Tanto Krauss¹³⁶ como Athanassoglou-Kallmyer buscam o conceito de abjeto para oferecer outra maneira de explicar um tipo de arte influenciada pela feiura que não só choca, mas que tem o poder trazer à superfície náuseas e traumas no

137. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

138. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.; Krauss, 1997.

139. Hal Foster, *O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017.

140. Foster, 2017.

141. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

Fig. 15. Detalhe de Azulejaria Verde em Carne Viva, por Adriana Varejão (2002)

observador. Ainda que Bataille tenha escrito um texto sobre o abjeto nos anos 1930, é a definição cunhada pela filósofa Julia Kristeva nos anos 1980¹³⁷ que se tornou influente para teorizar as práticas contemporâneas. Kristeva define o conceito de abjeto como algo em uma posição intermediária, entre a vida e a morte, que cruzou algum limite, alguma fronteira, mas que não é nem sujeito, nem objeto.¹³⁸ Assim como o informe, o significado desmorona no abjeto, não é possível explicá-lo de maneira lógica ou racional. ¶ O crítico de arte Hal Foster associa ao abjeto imagens extremas como cenas de desastre, sangue menstrual, descarga sexual, vômito, merda, decadência e morte.¹³⁹ São acontecimentos onde não há nenhum anteparo, nenhuma moldura ou nenhuma contenção para o observador. Para Foster, boa parte da arte pós-moderna adota o abjeto como uma maneira de desafiar as normativas artísticas e de perturbar conceitos estabelecidos como a identidade, o sistema ou a ordem, tanto nos indivíduos quanto na sociedade.¹⁴⁰ É uma arte que emprega o feio no seu extremo, é feita para testar os limites e as normas definidos pela sociedade e pelas artes em geral. Athanassoglou-Kallmyer considera que o feio empregado no abjeto pode ser uma estratégia subversiva nas artes, capaz de confundir e tquestionar valores tradicionais ocidentais.¹⁴¹ ¶ Portanto, é possível notar que desde o século XIX a arte se afastou das normas clássicas e utilizou tipos de feiura, que variavam conforme a época, como forma de causar impacto no público e de questionar os valores conservadores e hierárquicos da alta



142. Nolasco, 2012.

sociedade. Como apontado por Nolasco, se atualmente tudo pode ser considerado arte, não há como descartar o feio para explicar os inúmeros movimentos artísticos nascidos no século XX.¹⁴² ¶ Expandida esta ideia, pensamos que a elasticidade do conceito da feiura pode ser utilizada para compreender as cidades desenvolvidas no mundo ocidental desde a Revolução Industrial até os dias atuais. Observaremos na próxima seção que, apesar de as artes terem superado a arraigada oposição beleza e feiura, a visão clássica prevaleceu no momento em que as cidades expandiram a partir do século XIX, especialmente em relação ao conceito de progresso. O belo na cidade passou a representar a ordem, a razão, a civilização, o futuro, o novo, o regramento urbano, os bons costumes e a moral. Ao passo que tudo que se relacionasse à desordem, à irracionalidade, à barbárie, ao passado, ao antigo, ao desregramento urbano e aos maus costumes e à imoralidade era associado à feiura na cidade.

Segunda parte: a cidade

143. Józef Teodor Konrad Korzeniowski é o nome de batismo do escritor de origem polaca e naturalizado britânico: Joseph Conrad (1857-1924).

Korzeniowski,¹⁴³ que assim que chegou a Ostende seguiu viagem para Bruxelas para ir ver Marguerite Poradowska, acha a capital do Reino da Bélgica, com as suas construções cada vez mais bombásticas, um túmulo erguido sobre uma hecatombe de cadáveres negros e os transeuntes, na rua, parecem-lhe trazer todos dentro de si o sinistro segredo congolês. Na verdade, ainda hoje a Bélgica tem uma fealdade especial que vem do tempo da exploração desenfreada da colónia do Congo, manifesta na atmosfera macabra de certos salões e numa acentuada atrofia da população, como não se vê em qualquer outro sítio. [...] O hotel do Bois de La Cambre, onde nessa época me hospedei por uns dias, estava cheio de móveis pesados de mogno, troféus africanos e inúmeros vasos, alguns com plantas enormes, aspidistras, árvores-da-borracha que cresciam até ao tecto, a quatro metros de altura, a ponto de, mesmo em pleno dia, estar sempre escuro ali, uma penumbra cor de chocolate.¹⁴⁴

144. W. G. Sebald, *Os Anéis de Saturno: uma romagem inglesa*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores, 2013a. p. 113.

Quando a cidade se tornou feia?

Nestes passeios, durante as raras horas de verdadeiro dia em que a luz de inverno inundava as ruas e as praças sem gente, sempre me impressionava a leviandade com que aquela cidade cor de antracite, onde arrancara o programa de industrialização que havia de se difundir pelo mundo inteiro, exibia a quem passasse as marcas de depauperação e degradação visivelmente crônicas. Até as mais colossais construções, a Royal Exchange, a Refuge Assurance Company, O Grosvenor Picture Palace, até mesmo o Picadilly Plaza, terminado há apenas alguns anos, tinham um aspecto tão desolado e vazio que se podia pensar que tudo em redor era uma arquitetura de fachada ou cenário de teatro erguido por misteriosas razões.¹⁴⁵

¹⁴⁵. W. G. Sebald, *Os Emigrantes*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2013b. p. 135.

¶ A pergunta «quando a cidade se tornou feia?» pode até parecer interessante em um primeiro momento, contudo, tal questionamento também é ingênuo porque o feio, o desagradável, o horripilante ou o monstruoso sempre existiram nas cidades. As descrições feitas pelo historiador Jacques Le Goff nos mostram uma cidade medieval tão feia e suja quanto muitas cidades contemporâneas,¹⁴⁶ assim como os relatos do também historiador Alain Corbin nos mostram como o fedor e os maus odores eram comuns e surpreendentemente tolerados na cidade pré-industrial por seus habitantes, até que houvesse uma modificação nos modos de pensar e, principalmente, de lidar com os maus cheiros, estes passaram a ser combatidos e eliminados da cidade.¹⁴⁷

¹⁴⁶. Jacques Le Goff, *Por amor às cidades: Conversações com Jean Lebrun*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

¹⁴⁷. Alain Corbin, *Sabores e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

148. Bresciani relata que precisamos fazer uma distinção entre *viajantes* e *observadores*, porque os primeiros se limitavam a percorrer somente os bairros, distritos e locais públicos frequentados pela elite endinheirada; enquanto os segundos iam além dos espaços de aparência, pois de acordo com a autora: «o *olhar* do observador atento é um *olhar armado* para analisar o que vê, decompor e fazer a ordenação das partes constitutivas daquilo que para o olhar desarmado, permanece em sua unidade acabada.» Para os observadores era impossível não olhar «as misérias horríveis de um povo reduzido à fome e à cruel opressão.» Maria Stella M. Bresciani. «Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)» in *Revista Brasileira de História*, v. 5, n. 8 / 9, p. 33–68, 1984. p. 52.

149. Raymond Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

150. Williams, 1990, p. 12.

¶ Todavia, há um momento na história da humanidade que operou uma enorme transformação em quase todos os aspectos das nossas vidas, inclusive nas cidades, a Revolução Industrial. Iniciada na Inglaterra na década de 1760, se espalhou somente para o continente europeu nos anos 1830, logo cruzando o Atlântico e chegando a terras norte-americanas em 1840. É neste período revolucionário que as cidades sofreram um crescimento monstruoso das suas populações e das suas construções, com mudanças profundas e assustadoras no tecido urbano, alterações essas que nos afetam até à contemporaneidade. ¶ O objetivo deste capítulo é convocar «os observadores»¹⁴⁸ que testemunharam *in loco* esta tensa transição e nos legaram relatos das cidades, dos seus habitantes, dos novos hábitos e aquilo que mais nos interessa: o que consideravam feio naqueles tempos. E quem são os principais observadores destes tempos? Onde podemos encontrá-los? Por sugestão de Pechman, tomamos como ponto de partida o livro *O campo e a cidade: na história e na literatura*, do escritor galês Raymond Williams.¹⁴⁹ ¶ Nesta obra, Williams quer compreender a relação campo e cidade não por meio de fatos históricos, mas a partir dos relatos literários desses observadores ingleses. É em essência um livro-colagem, isto é, o autor reuniu centenas de excertos literários para deixar que essas testemunhas históricas falassem diretamente para nós. Williams restringiu sua pesquisa à experiência britânica devido à sua intensidade sem igual e seu início precoce na Inglaterra, mas sobretudo porque o conceito de desenvolvimento que temos na sociedade ocidental é derivado do que surgiu de forma pioneira nas ilhas britânicas, como expresso pelo autor:

Como boa parte dos principais processos de desenvolvimento subsequentes [...] vem se dando nesta direção, a experiência inglesa continua sendo excepcionalmente importante: é não apenas sintomática como também, sob certos aspectos, reveladora; e por sua intensidade será sempre memorável, independentemente do que possa a vir suceder.¹⁵⁰

¶ Deste modo, também iremos nos guiar nestes autores ingleses e deixá-los que falem por si, que reportem sobre a feiura que testemunharam pessoalmente. Por onde começar? Antes mesmo da Revolução Industrial, Williams nos mostra que a cidade de Londres sofreu uma expansão urbana fora do comum no século XVIII devido ao substancial incremento do comércio marítimo. Esta mudança na capital inglesa foi retratada por alguns escritores, como o poeta Charles Jenner, que escreveu sobre Londres e suas cercanias em 1772:

Não vejo bosque verde, fonte pequenina,
Nem ribeirão descendo a encosta da colina, [...]
Para onde quer que eu volte os olhos curiosos
Vejo fileiras de tijolos malcheirosos
E monturos nauseabundos que apodrecem,
Nos quais os porcos buscam abrigo e se que aquecem.
[...]
Se em qualquer lugar onde se vá só se vêem
Imagens que vejo cá no beco também
Se ruído e pó não inspiram ideias serenas
E as diligências ainda mais enfeiam a cena,
Por que buscar a musa em sítios tão ingratos?¹⁵¹

¹⁵¹ Jenner apud Williams, 1990, p. 199–200.

Fig. 16. Mapa de Londres em 1763. A população aproximada era de 700.000 habitantes.



Fig. 17. Northumberland House, London, por Canaletto (1752)



152. Calíope é a musa grega da poesia épica, considerada a mais velha e a mais sábia entre as musas. Erato é a musa grega da literatura, da ciência e das artes.

¶ Notamos o aparecimento de um feio em si nas ruas de Londres, uma feiura causada pela sujeira excessiva devido ao acúmulo de esterco de porcos e de outros animais nas vias e de todo o mau cheiro que as fezes ocasionam, além do incessante e barulhento movimento de carruagens que incomodam o poeta. Jenner já não consegue encontrar nem Calíope, nem Erato,¹⁵² afinal, qual musa habitaria um lugar tão ruidoso e imundo? O poeta pergunta a si, por que insistir em procurar inspiração neste sítio? Há um novo tipo de cidade nascendo, com novas formas de vida e de produção, que abandona a imagem de ser um lugar calmo, agradável e bucólico.

¶ Londres não só era a capital política do recém-fundado Império Britânico, como também era o seu centro financeiro e comercial, rivalizando cada vez mais em dimensão e em

Fig. 18. The Industrious 'Prentice Lord-Mayor of London, por William Hogarth (1747) faz parte de um conjunto de 12 desenhos morais que ilustram as possíveis recompensas para as crianças trabalhadoras da nascente indústria britânica que se esforçarem no seus ofícios, como, por exemplo, se tornar Prefeito de Londres. O conjunto também ilustra o destino daquelas que não se esforçarem no trabalho, como se viciarem no jogo, ficar enfermo, morrer sem amigos e sem família.



prosperidade com Paris. Para alguns escritores, a cidade londrina se transformava em um lugar contraditório, onde o desregramento e a avareza caminhavam lado a lado com o progresso e a ordem civilizatória. O poeta James Thomson é uma das vozes que critica a imoralidade da cidade, como no poema *Winter*, de 1735:

A cidade fervilha. A via pública,
Onde pululam temas e discursos,
zumba indistinta. Os filhos da discórdia
descem o riacho dos prazeres falsos,
rumo à destruição.¹⁵³

¹⁵³ Thomson apud Williams, 1990, p. 200.

¶ Para depois elogiar a indústria e o comércio nascente positivamente:

Nas tuas cidades, cheias de artífices,
há comércio e alegria em cada rua;
Mesmo a labuta rude de quem talha
as pedras no palácio, ou guia o carro,
parece alegre.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Thomson apud Williams, 1990, p. 201.

¶ É um elogio não só à riqueza que as indústrias e o novo comércio traziam à cidade, mas também um enaltecimento a



Fig. 19. Beet Street, por William Hogarth (1751)

uma nova ordem civilizada. Williams afirma que a contradição entre pobreza e riqueza e, por conseguinte, entre incivilizados e civilizados assume uma expressão física cada vez mais intensa, mais feia e mais problemática na cidade do que no campo, como observado por Fielding em 1751:

[...] todo aquele que contempla as cidades de Londres e Westminster, com o recente crescimento acentuado dos subúrbios, a grande irregularidade dos prédios, o número imenso de becos, travessas, praças e cantos, certamente há de pensar que tais lugares foram feitos precisamente com intenção de servirem de esconderijos, que não seria possível fazê-los mais apropriados a este fim.¹⁵⁵

155. Fielding apud Williams, 1990, p. 203.

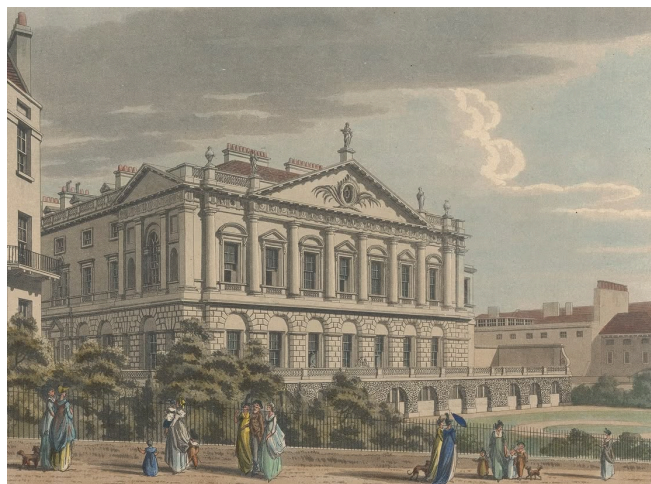
¶ Williams afirma que boa parte dos problemas de Londres era causada pelas próprias classes dominantes que tentaram de inúmeras maneiras restringir o crescimento acelerado da cidade. Eram leis e decretos para impedir novas construções e reduzir o ritmo de abertura de novos comércios. Havia assim um objetivo claro de não deixar que mais e mais pessoas pobres se instalassem na capital britânica. Entretanto, era impossível conter a massa de migrantes que chegava à capital inglesa em busca de trabalho e que necessitavam de moradia. O resultado foi que as habitações existentes foram sendo adaptadas dentro do limite legal, gerando imóveis superlotados e perigosos. Curiosamente, a legislação que impedia novas construções trazia exceções quando fossem levantadas casas «dignas de acomodar habitantes de mais qualidade.»¹⁵⁶

156. Williams, 1990, p. 204.

¶ O resultado da exceção são as atuais mansões, praças e jardins elegantes do que hoje se convencionou chamar de Londres Georgiana.¹⁵⁷ A arquitetura deste período, que sucedeu o Barroco Inglês, é marcada pelo retorno a um Classicismo racionalista de inspiração grega e romana, que possui grande regularidade nas fachadas e busca a proporção e o balanço do que seriam formas arquitetônicas perfeitas. Para ser considerada uma arquitetura bela neste período, se deviam seguir as ordens clássicas da arquitetura e não ter espaço para experimentos ou irregularidades. Por isso, todas as

157. Este período se iniciou em 1714 com a coroação do Rei George I e terminou com a coroação da Rainha Vitória em 1837, iniciando a Era Vitoriana.

Fig. 20. Um exemplar da arquitetura georgiana: Spencer House vista a partir do Green Park, Thomas Malton (1800)



construções que fugissem desse vocabulário clássico eram vistas como feias e monstruosas. Tucker é um dos escritores deste período que compara Londres a um monstro ao comentar as transformações em 1783:

Londres, a metrópole da Grã-Bretanha, vem de longa data sendo criticada como uma espécie de monstro, com uma cabeça desmesuradamente grande, desproporcional ao corpo. E, no entanto, na conjuntura em que esta crítica foi feita pela primeira vez (duzentos anos atrás), os prédios de Londres iam pouco além dos limites da City. [...] Se, portanto, o acréscimo de construções, iniciado em épocas tão remotas, já era considerado uma espécie de tumor ou excrescência, o que dizer das incontáveis ruas e praças que surgiram deste então!¹⁵⁸

¹⁵⁸. Tucker apud Williams, 1990, p. 204.

¶ Embora Londres estivesse crescendo rapidamente desde o século XVIII, havia outras cidades no norte inglês que cresceram a taxas mais incríveis. Se, entre 1821 e 1841, Londres aumentou 20%, Manchester, Birmingham, Leeds e Sheffield cresceram mais de 40% no mesmo período e Bradford alcançou a incrível taxa de 65%.¹⁵⁹ Williams afirma que as novas cidades industriais apontavam o caráter que as cidades europeias seguiram nas décadas seguintes. E qual caráter era esse? Vejamos a descrição da cidade fictícia de Coketown em *Tempos Difíceis* (1854) de Charles Dickens, que era baseada na cidade real de Preston:

¹⁵⁹. Williams, 1990.



Fig. 21. Swainson & Birley's Mill Preston, por T. Allom (1835)

160. Dickens apud Williams, 1990, p. 214.

Era uma cidade de tijolos vermelhos, ou que seriam vermelhos se a fumaça e as cinzas o permitissem; tal como era, porém, a cidade tinha tonalidades artificiais de vermelho e preto que lembravam um rosto pintado de selvagem.¹⁶⁰

¶ A poluição causada pela fumaça das indústrias já tingia a cidade de sujeira escura. E Dickens continua a sua descrição ao apresentar como a cidade era parecida e uniforme fisicamente:

Continha algumas ruas grandes, todas muito parecidas, e muitas ruas pequenas, ainda mais parecidas, habitadas por pessoas igualmente parecidas, que chegavam e saíam todas nas mesmas horas, fazendo o mesmo som nas mesmas calçadas, para fazer o mesmo trabalho, e para quem todos os dias eram iguais à véspera e ao dia seguinte, e todos os anos eram a imagem do ano anterior e do subsequente.¹⁶¹

161. Dickens apud Williams, 1990.

¶ Enquanto Londres era vista como um lugar heterogêneo, diverso e variado, e por consequência difícil de ser apreendida em uma única obra, as novas cidades industriais eram organizadas ao redor do trabalho e «nelas não se via nada que não fosse estritamente funcional» afirmou Dickens.¹⁶² Eram tão monótonas e semelhantes em sua aparência e as pessoas não faziam outra coisa que não fosse ir de casa para o trabalho

162. Williams, 1990.

Fig. 22. *A City Thoroughfare* (1872) faz parte do livro ilustrado *London Pilgrimage*, escrito por William Blanchard Jerrold e ilustrado por Gustave Doré. A obra foi fortemente criticada pelos britânicos quando foi publicada, porque focou na miséria crescente na cidade.



e vice-versa. Numa época na qual não havia férias ou descanso remunerado, as jornadas de trabalho eram de 12 a 16 horas por dia. Era extremamente comum empregar crianças e era bem razoável que, se um trabalhador infantil aprendesse um ofício cedo, ele ou ela trabalhariam nele por quase toda a sua vida.

¶ Em seu livro *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra* (1845), Friedrich Engels¹⁶³ analisa com profundidade a situação dos trabalhadores na era vitoriana e há um capítulo específico sobre as cidades. De igual maneira a Dickens, o autor comenta sobre a uniformidade e a sujeira e a feiura que caracterizaram os bairros onde o proletariado morava:

Todas as grandes cidades têm um ou vários bairros pobres onde se concentra a classe operária. [...] Estes bairros miseráveis são organizados da mesma forma em quase toda a Inglaterra e constituídos pelas piores casas, nas zonas piores da cidade. As mais das vezes, são edifícios de dois andares, ou mesmo térreos, em tijolo, alinhados em longas filas, se possível com caves [porões] habitadas e quase sempre irregularmente construídos.¹⁶⁴

^{163.} Friedrich Engels, *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Porto: Editorial Presença, 1975.

^{164.} Engels, 1975, p. 47.

¶ E continua descrevendo também o estado deplorável das áreas públicas destes bairros:

165. Engels, 1975.

As próprias ruas, habitualmente, não são nem planas, nem pavimentadas; são geralmente sujas, cheias de detritos vegetais e animais, sem esgotos e cobertas de poças de água estagnada e fétida. [...] e como muitos indivíduos ali vivem num reduzido espaço, é fácil imaginar o ar que se respira nesses bairros operários.¹⁶⁵

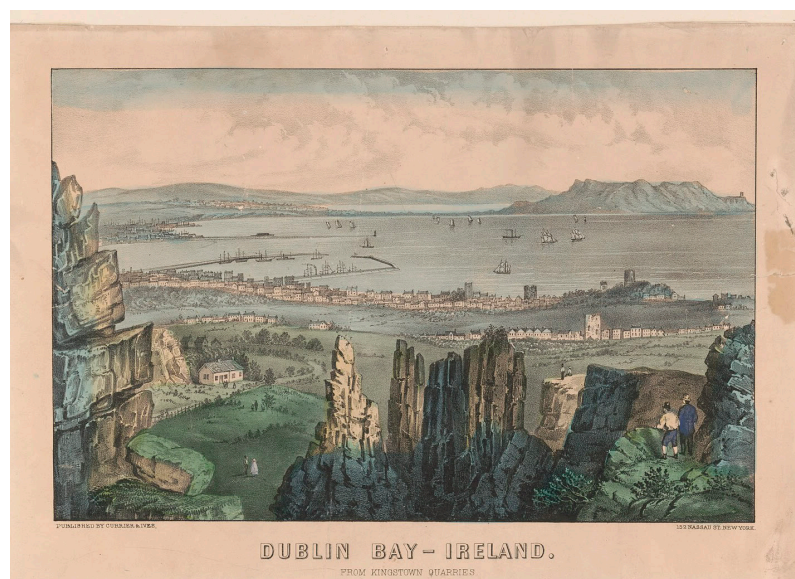
¶ Ao descrever o caso específico de Dublin, então parte do Reino Unido, Engels faz um contraste entre a beleza da cidade vista pela baía e a feiura das áreas pobres:

166. Engels, 1975, p. 56.

A baía de Dublin é a mais *bela* de todas as baías das ilhas britânicas e os irlandeses comparam-na com a de Nápoles. A própria cidade tem locais de grande beleza [...]. Mas, em contrapartida, os distritos mais pobres de Dublin contam-se entre os mais *repugnantes* e os mais *feios* que é possível ver no mundo. [...] a insalubridade das casas e o estado de abandono das ruas, ultrapassam tudo quanto se possa imaginar.¹⁶⁶

¶ Engels não se limita a criticar a cidade de Dublin, como também demonstra um preconceito em relação ao povo irlandês, como neste trecho:

Fig. 23. Dublin Bay from "Kings-town Quarries" aka Dalkey quarry, Currier & Ives (1856)



167. Engels, 1975.

É certo que o carácter dos irlandeses que, em certas circunstâncias, só se sentem bem no meio da desarrumação e da sujidade, desempenha aí o seu papel.¹⁶⁷

168. Hazel Waters. «The Great Famine and the rise of anti-Irish racism» in *Race & Class*, v. 37, n. 1, p. 95–108, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/030639689503700109>. Acesso em: 12 nov. 2024.

¶ Nesta época, havia um grande sentimento anti-irlandês causado pela grande onda migratória de irlandeses para a Inglaterra após a Grande Fome de 1840 na Irlanda.¹⁶⁸ Contudo, na sequência, Engels afirma que os escoceses são ainda mais miseráveis que os irlandeses:

O doutor Alison fala de Edimburgo, cidade cuja esplêndida situação lhe valeu o nome de moderna Atenas, e onde o luxuoso bairro aristocrático da cidade nova contrasta de forma brutal com a pobreza da cidade velha. Alison afirma que esta vasta zona é tão insalubre como os piores distritos de Dublin. [...] As galinhas fazem das traves das camas poleiro para a noite e os cães e até os cavalos dormem com as pessoas numa única e mesma divisão, pelo que a sujidade e um odor insuportável imperam aí, acompanhados de vermes de todo tipo.¹⁶⁹

169. Engels, 1975, p. 57–58.

¶ Em diversas passagens deste capítulo, Engels faz alusão a imoralidade presentes nas áreas proletárias — lembremos que na visão clássica, o belo é vinculado a moral e aos bons costumes enquanto o feio é tudo aquilo que é imoral — e cita artigos, jornais e relatórios da época que afirmam diretamente que somente as piores pessoas da sociedade são capazes de morar em lugares assim, como este trecho do jornal *Artisan*:

São quase todas de uma sujidade repelente, mal arejadas, verdadeiros refúgios para mendigos, vagabundos e *trampers* [...], ladrões e prostitutas que, sem qualquer contemplação para com as conveniências ou o conforto, comem, bebem, fumam e dormem numa atmosfera que só estes seres degradados poderiam suportar.¹⁷⁰

170. Engels, 1975, p. 61.

¶ Curiosamente, Williams narra como Dickens era um mestre em relacionar a arquitetura das construções com os habitantes



Fig. 24. Dudley Street, Seven Dials, por Gustave Doré (1872)

que nelas vivem. A cidade e sua arquitetura possuem uma grande importância em suas obras, não como mera paisagem, mas como elementos que moldam os seus personagens, como neste trecho de *Little Dorrit* (1857):

Como pessoas de linhagem irreprochável, as fileiras de casas que se defrontavam em Harley Street eram muito severas umas com as outras. De fato, as mansões e seus habitantes eram tão semelhantes quanto a esse aspecto que as pessoas muitas vezes se empertigavam em lados opostos das mesas de jantar, à sombra de sua própria magnificência, olhando para frente com o mesmo ar enfastiado das casas.¹⁷¹

¹⁷¹. Dickens apud Williams, 1990, p. 218.

¶ O método de Dickens era baseado em uma visão típica da sociedade da época que via a cidade como um monstro incompreensível que devorava seus novos habitantes, assim como os moldava a depender do azar ou da sorte de onde fossem morar, como podemos ler em *Dombey e Filho* (1846):

[...] os viandantes [caminhantes] que chegavam em Londres, pela estrada real ali perto, e que, cansados, de pés doloridos, e olhando com temor para a enorme cidade a sua frente, como se anteverassem que ali sua infelicidade seria apenas uma gota d'água no oceano, [...]. Engolidos por um ou outro trecho

172. Dickens apud Williams, 1990, p. 221–222.

daquela imensidão, rumo à qual parecem ser impelidos por um fascínio desesperado, jamais voltavam. Pasto dos hospitais, cemitérios, prisões, rios, febre, loucura, vícios e a morte – eles seguiam em direção ao monstro [a cidade] que rugia ao longe, e se perdiam.¹⁷²

173. Eric Hobsbawm, *A Era das Revoluções*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

¶ Logo, aqueles migrantes que fossem parar nos bairros mais feios e sujos das cidades inglesas, igualmente se transformariam em seres feios e sujos, e sua feiura deveria ser ocultada. Afinal, eliminar todo o feio seria impossível, pois todos aqueles trabalhadores eram necessários para manter a engrenagem produtora das fábricas que alimentava a riqueza das classes dominantes. Hobsbawm afirma que todos os problemas sociais decorrentes da Revolução Industrial Inglesa só se tornavam realmente um problema se atrapalhassem o crescimento econômico.¹⁷³ Em caso contrário, eram tolerados ou escondidos dos olhos da aristocracia. Um exemplo claro de como a feiura não era tão tolerada e sim escondida encontra-se na obra de Engels. Sua família era dona de uma indústria têxtil em Salford, cidade pertencente à Grande Manchester, no norte da Inglaterra. Ao descrever a cidade de Manchester, o autor alemão afirma que os habitantes da classe média e rica da sociedade poderiam viver anos a fio em sua área sem precisar ver ou entrar em um bairro operário, como descrito neste trecho:

174. Engels, 1975, p. 71. Itálico nosso.

A cidade, propriamente dita, está construída de forma tão característica que nela se pode viver anos a fio, sair e entrar quotidianamente, sem nunca entrever um bairro operário, ou mesmo encontrar operários, isto se as pessoas se limitarem a tratar dos seus negócios e a passear. Mas isto deve-se principalmente ao facto de os bairros operários, *por inconsciente e tácito acordo, assim como por intenção consciente e confessada*, estarem separados, com o maior rigor, das partes da cidade reservadas à classe média.¹⁷⁴

¶ Neste trecho, temos a impressão de que Engels não quis indicar culpados, afinal, a opção de ocultar a feiura em



Fig. 25. Acima: View from Kersal Moor, Salford, por Sebastian Pether (1820)

Fig. 26. Abaixo: Manchester from Kersal Moor, Salford, por William Wyld (1852), pintada no mesmo local que a pintura anterior, porém 30 anos separam uma da outra.



175. Engels, 1975, p. 74. Itálico nosso.

Manchester pode ter acontecido de forma «inconsciente e [por] tácito acordo» ou de forma «consciente e confessada.» Um pouco adiante no texto, o próprio Engels reconhece que «esta disposição *hipócrita* das construções é mais ou menos comum a todas as grandes cidades.»¹⁷⁵ Uma divisão assim tão precisa não teria acontecido se não intencionada, planejada e executada. O autor alemão afirma posteriormente que a velha Manchester foi abandonada pelos ricos e que estes se mudaram para áreas mais bem construídas:

176. Engels, 1975, p. 75. Itálico nosso.

São os vestígios da velha Manchester da época pré-industrial, cujos antigos habitantes emigraram para bairros melhor construídos, abandonado as casas que consideravam *demasiado feias* a uma raça de operários fortemente mestiçada de sangue irlandês.¹⁷⁶

¶ A divisão de classes não era sempre abrupta. Engels descreve que havia áreas intermediárias de comércio pertencentes à média burguesia, que valorizavam a limpeza e o cuidado de suas fachadas e que ocultavam os bairros operários da aristocracia financeira de Manchester, como neste trecho:

177. Engels, 1975, p. 73.

[...] [há] estabelecimentos que pertencem à pequena e média burguesia a qual no seu próprio interesse dá grande importância a um certo ar de decoro e de limpeza e tem meios para o conseguir. É certo que estes estabelecimentos têm, apesar de tudo, umas certas semelhanças com os bairros [operários] que se encontram detrás deles, e são mais elegantes no quarteirão comercial [...] onde disfarçam as sujas habitações operárias. Mas, em qualquer caso, bastam para dissimular, aos olhos de cavalheiros e damas cheios de dinheiro, de estômago robusto e nervos débeis, a miséria e a imundície, complemento inevitável da sua riqueza e do seu luxo.¹⁷⁷

¶ Ao reler o texto, há a impressão de que, para o autor alemão, os pobres não se importavam em viver na sujeira e na feiura, somente as classes mais favorecidas davam valor à limpeza.

Ora, se no século XIX era comum jornadas de trabalho de 12 a 16 horas por dia, seis dias por semana, quando esses trabalhadores teriam tempo e recursos para se dedicar ao cuidado de suas residências? Outro ponto que evidencia a relação sujeira e classes sociais é a sua afirmação de que a gradação de limpeza e imundície das fachadas e das ruas funcionava como um determinador das classes da cidade:

Assim acontece, por exemplo, com a Deansgate que, partindo da velha igreja, leva para o sul, ao início rodeada por armazéns e fábricas, depois por estabelecimentos de segunda categoria e algumas cervejarias; mais ao sul, quando se deixa o bairro comercial, vêem-se lojas menos convidativas e, à medida que se avança as lojas tornam-se mais sujas e cada mais entremeadas de bares e tabernas; no extremo sul, finalmente, o aspecto das lojas não deixa lugar a qualquer dúvida sobre a qualidade dos clientes: são operários e só operários.¹⁷⁸

178. Engels, 1975.

¶ Assim como em Manchester, em Londres também houve uma divisão clara de classes e de regiões: *West End*, a área a oeste da City — a área central da cidade — onde morava a aristocracia, *East End*, a área a leste onde morava a classe trabalhadora. Williams lembra que a divisão sempre existiu na capital inglesa, afinal, a área portuária ficava historicamente a leste, junto ao rio Tâmesa, enquanto a aristocracia morava a

Fig. 27. Bird's Eye View of Manchester, por Brewer, H. W. (1889)



179. Coincidentemente, outras cidades europeias possuem uma divisão similar, leste mais pobre, oeste mais rica, como Barcelona, Berlin, Lisboa e Paris.

180. Maria Stella M. Bresciani, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Tudo é história, no 52). p. 26.

181. Biggs apud Maria Stella M. Bresciani, 1989, p. 28.

oeste; entretanto, na primeira metade do século XIX a divisão da cidade se acentuou com a rápida industrialização da East End.¹⁷⁹ Se anteriormente os escritores que quisessem conhecer pessoalmente o impacto da Revolução Industrial precisavam se deslocar para as cidades ao norte da ilha, agora podiam se deslocar à região leste e conhecer uma Londres *desconhecida, inexplorada, tenebrosa, malvada, selvagem, escura*; estas são algumas das palavras empregadas pela imprensa londrina do século XIX para descrever o East End de acordo com Williams. Bresciani reconta que um pároco de St. Philip, em Bethnal Green, destacou que a área leste era tão desconhecida dos londrinos «como o eram os selvagens da Austrália ou das ilhas dos mares do sul»¹⁸⁰. O biólogo Thomas Henry Huxley expressou similarmente:

O selvagem polinésio, na sua mais primitiva condição, não possui nem a metade da selvageria e da irrecuperabilidade do habitante dos cortiços do East End.¹⁸¹

¶ Já o escritor Arthur Morrison descreveu o East End em seu romance *Tales of mean street* (1894) como:

Um lugar chocante, um diabólico emaranhado de cortiços que abrigam coisas humanas arrepiantes, onde homens e mulheres imundos vivem de dois tostões de aguardente, onde colarinhos e camisas limpas são decências desconhecidas, onde todo



Fig. 28. East London, por Joseph Pennell (final do século XIX)

182. Morrison apud Maria Stella M. Bresciani, 1989, p. 26.

cidadão carrega no próprio corpo as marcas da violência e onde jamais alguém penteia seus cabelos.¹⁸²

¶ O escritor George Gissing é outro que retratou a região leste londrina, seja no seu romance *The Nether World* (1889):

Que terríveis alojamentos, os Farrington Road Buildings! Amplas paredes nuas, sem sequer uma tentativa de ornamentação; fileiras e mais fileiras de janelas na superfície pardacenta, subindo, subindo, olhos mortos, fendas escuras que traduzem o vazio, a desordem, o desconforto do interior [...] Ruas e mais ruas com edifícios assim, o tom da sujeira que os recobre [...]; milhões de toneladas de tijolo e argamassa brutos, esmagando o espírito do observador.¹⁸³

183. Gissing apud Williams, 1990, p. 302.

¶ Ou na introdução escrita para a reedição do livro *Bleak House*, de Dickens, em 1900:

Ao sul fica Hoxton, região de ruas de feira, malcheirosas, de fábricas, depósitos de madeira, armazéns imundos, de becos onde fervilham pequenas lojas e oficinas, de travessas infectas que levam a uma escuridão pestilenta; por toda a parte o trabalho em suas formas mais degradantes; as vias trovejando

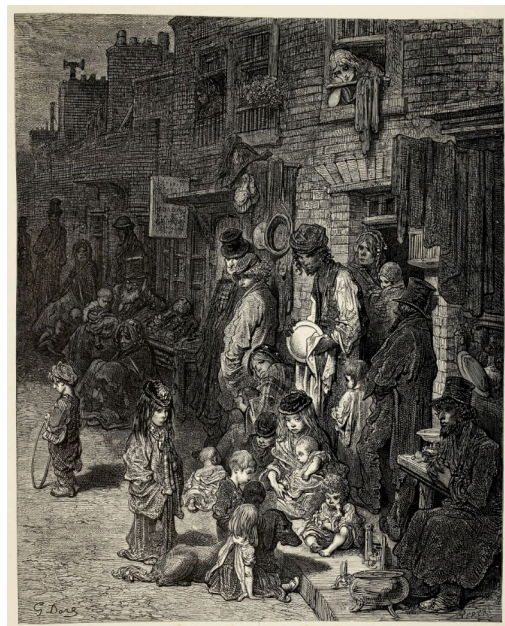


Fig. 29. Wentworth Street, Whitechapel, por Gustave Doré (1872)

184. Gessing apud Williams, 1990.

de carroças superlotadas, as calçadas pisadas por
trabalhadores da espécie mais grosseira, as esquinas e
recantos exibindo a mais feia miséria.¹⁸⁴

¶ Se no princípio do século XIX Londres era vista como um
lugar heterogêneo, diverso e variado, e por consequência difícil
de ser apreendida em uma única obra, a Londres industrial a
partir da segunda meta do século XIX se transforma em um
lugar uniforme, sujo e feio, em total contraste com a Londres
reluzente do *West End*, como informado pelo viajante
americano Henry Colman em 1849:

185. Coleman apud Williams, 1990,
p. 308.

No meio da mais extraordinária abundância, vemos homens,
mulheres e crianças morrendo de fome; e ao lado da
esplêndida carruagem, ornada de ouro, forrada de seda, com
lacaio de libré, correm miseráveis desamparados,
abandonados, seminus, meros fragmentos de humanidade.¹⁸⁵

¶ A contradição entre uma Londres de escuridão, de pobreza e
de fealdade com outra Londres de luzes, de riquezas e de
beleza aumentava com as reformas e os melhoramentos
urbanos que aconteciam na *West End*, como a construção da
nova *Trafalgar Square* nos anos 1840s, que exigiu a remoção e a
demolição dos estábulos reais, a inauguração da nova *National
Gallery* e da nova Casa do Parlamento Inglês, a abertura do
Regent's Park para o público, além da instalação da iluminação
pública que causava espanto entre viajantes estrangeiros,
como o alemão Archenholz:

186. Archenholz apud Williams,
1990, p. 307.

Os lampiões, que têm dois ou quatro galhos, são encerrados
em globos de cristal e fixados em postes, um a pequena
distância do outro. São acesos ao pôr-do-sol no inverno tanto
quanto no verão, haja luar ou não. Só em Oxford Road há
mais luzes do que em toda cidade de Paris. Até mesmo nas
grandes estradas, dentro de um raio de sete ou oito milhas da
cidade, há uma grande concentração de luzes, cujo efeito é
extraordinariamente grandioso.¹⁸⁶

¶ Já a escritora inglesa Elizabeth Gaskell fez um contraste entre a beleza da nova iluminação e a escuridão dos porões onde muitos trabalhadores moravam:

É belo caminhar por uma rua de lojas iluminadas; a luz de gás é tão brilhante, os produtos exibidos aparecem com muito mais nitidez do que de dia, e de todas as lojas a farmácia é a que mais se assemelha àquelas histórias que conhecemos na infância, desde o jardim de frutas encantadas de Aladim até a encantadora Rosamunda com sua jarra roxa. Barton não fazia tais associações; e no entanto sentia o contraste entre as lojas bem-sortidas, bem iluminadas, e o porão escuro e sombrio, e aborrecia-o pensar que contrastes assim existiam.¹⁸⁷

187. Gaskell apud Williams, 1990, p. 315.

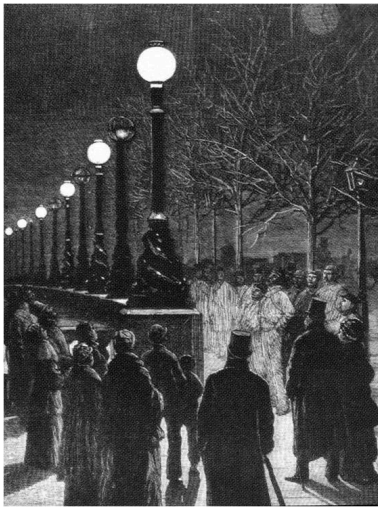


Fig. 30. Jablochhoff Candles on the Victoria Embankment, London, por autor desconhecido,

¶ Engels também notou as diferenças existentes em Londres, deixando claro que toda aquela grandeza e riqueza que ele testemunhara só era possível porque os pobres e os miseráveis literalmente se sacrificavam pelo enriquecimento das classes ricas, como neste trecho:

Uma cidade como Londres, onde é possível caminhar horas a fio sem descobrir o começo do fim, sem descortinar o mínimo indício que assinala a proximidade do campo é verdadeiramente qualquer coisa de peculiar. [...] Não conheço nada de tão imponente como o espectáculo oferecido pelo Tamisa, [...] onde centenas de barcos a vapor se cruzam a toda velocidade, tudo isto é tão grandioso, tão enorme, que si fica atónito e estupefacto com a grandeza da Inglaterra. Quanto aos sacrifícios que tudo isto custou, só mais tarde se tornam visíveis. [...] quando se visitaram os bairros miseráveis desta metrópole, só então se começa a notar que estes londrinos sacrificaram as melhores qualidades da sua natureza humana para levar a cabo todos os milagres da civilização de que a cidade regurgita.¹⁸⁸

188. Engels, 1975, p. 43-44.

¶ Willians percebe também um novo elemento surgindo nessa nova cidade: a multidão de pessoas circulando sem parar, multidão que ora é vista com medo pela aristocracia londrina

devido à possibilidade de revoltas, ora é vista como algo feio e desagradável, como nessa descrição de Thomas Hardy em 1879:

À medida que a multidão vai se tornando mais densa, ela perde o caráter de aglomerado de uma infinidade de unidades e transforma-se num todo orgânico, uma criatura negra, semelhante a um molusco, que nada tem em comum com a humanidade, que assume as formas das ruas nas quais se coloca e estende horrendas excrescências e membros nos becos vizinhos; uma criatura cuja voz emana de sua superfície escamosa, que tem um olho em cada poro de seu corpo.¹⁸⁹

189. Hardy apud Williams, 1990, p. 293.

¶ A multidão incomoda porque se tornou visível e tomou as ruas. O mesmo Hardy já havia descrito Londres como «um monstro cujo corpo tinha 4 milhões de cabeças e 8 milhões de olhos»¹⁹⁰. O medo da multidão não era algo uma novidade, Williams identifica que, na literatura setentista inglesa, as classes dominantes já tinham receio da «turba», termo que designava tanto o grande conjunto de pessoas em desordem como também os movimentos de protesto social, como podemos ler neste trecho de Thomson:

Que na cidade imponha-se por meio
De manhas e ardis tornados leis,
Extinto o senso social; e incite

Fig. 31. The Workmen's Train, por Gustave Doré (1872)



191. Thomson apud Williams, 1990, p. 201–202.

A turba a rebelar-se, ou a transforme
Em multidão de escravos.¹⁹¹

¶ Engels também descreveu negativamente a multidão, usando expressões com significado semelhante à feiura, como *repugnante*, mas o que o chocava em extremo era o isolamento dos indivíduos naquela aglomeração:

A multidão que cobre as ruas tem já em si qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todos os estados e condições, que se apressam e se acotovelam, [...] cruzam-se como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a fazer em conjunto, enquanto a única convenção entre elas é o tácito acordo de que cada um segue pelo seu lado do passeio, a fim de que as duas correntes da multidão não se atrasem uma à outra, criando um obstáculo recíproco. Mas para além disto, ninguém se lembra de conceder ao outro um olhar que seja. Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto ou mais repugnantes e ofensivos quanto maior é o número de indivíduos confinados num espaço reduzido.¹⁹²

192. Engels, 1975, p. 44.

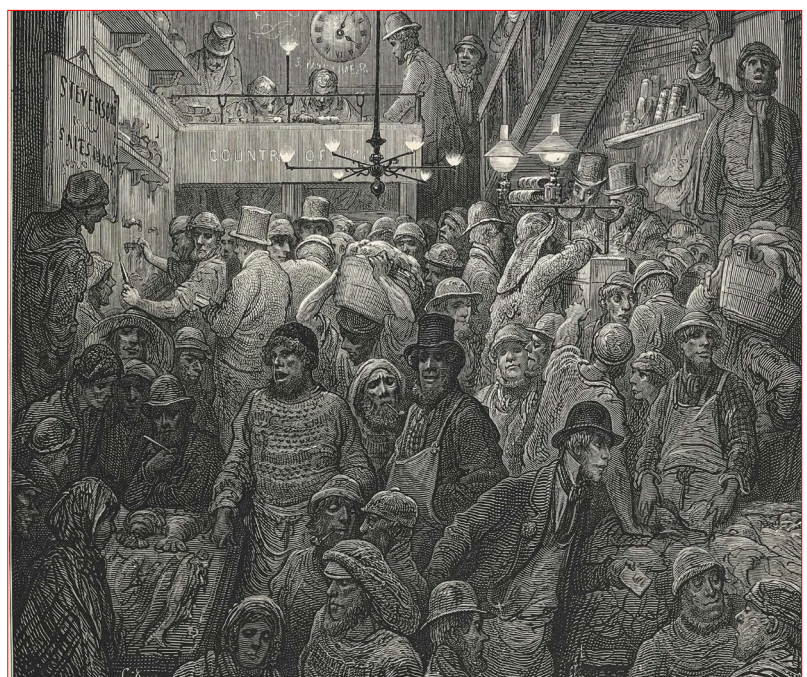


Fig. 32. Billingsgate, Early Morning, por Gustave Doré (1872)

193. Georg Simmel. «As grandes cidades e a vida do espírito (1903)» in *Mana*, v. 11, p. 577-591, 2005.

¶ O medo das classes ricas de que a multidão se revoltasse se somou à crítica ao individualismo extremo presente na cidade industrial. O habitante do campo e da pequena vila do interior conhecia todos os seus vizinhos, seus filhos, seus familiares, suas histórias; para esse morador, tudo que necessitava estava a um pequeno raio de distância de sua casa. Havia um forte senso de conexão e de pertencimento conectado tanto ao grupo com o qual se relacionava quanto ao lugar onde habitava. Georg Simmel identificou essa condição na figura do *homem blasé* no texto *As grandes cidades e a vida do espírito*, de 1903.¹⁹³ O homem blasé seria aquele que, para se proteger do choque da vida nervosa da metrópole, com todo o seu excesso de estímulos, teria se tornado um anônimo, um distanciado, o total oposto da vida que levava nos pequenos vilarejos do interior. Para muitos escritores do século XIX tudo isso foi perdido na cidade industrial, como neste trecho de Hardy:

194. Hardy apud Williams, 1990, p. 291.

[Londres] parece incapaz de se ver. Cada indivíduo tem consciência de si próprio, mas ninguém é consciente da coletividade como um todo, fora, talvez, um ou outro basbaque que olha a seu redor, boquiaberto, com ar um tanto parvo.¹⁹⁴

¶ Nos relatos de Gissing, o isolamento social é responsável pela melancolia e tristeza presente na cidade grande:

195. Gissing apud Williams, 1990, p. 317.

Passe por lá à noite e faça um esforço de imaginação para visualizar a massa confusa de exaustão humana, de bestialidade, de sofrimento imerecido, de esperança desesperançada, de capitulação esmagada, tudo misturado dentro daquelas paredes ameaçadoras.¹⁹⁵

¶ No entanto, Williams não tem como não citar outro observador do século XIX que vive do outro lado do Canal da Mancha, o poeta francês Charles Baudelaire, que ao contrário dos anteriores, enxergava o isolamento e a desconexão como uma qualidade da nova vida urbana que surgia neste século, uma particularidade que permitia a um observador caminhar e

testemunhar de modo anônimo a vida na cidade acontecendo, como apresentado neste trecho presente em *O Spleen de Paris*:

Não é dado a todos tomar um banho de multidão: *tirar prazer da multidão é uma arte*; e só pode fazer, a expensas do género humano, um regabofe de vitalidade, aquele a quem uma fada insuflou no berço o gosto pelo disfarce e pela máscara, o ódio pelo domicílio e a paixão pela viagem. *Multidão, solidão: termos iguais e convertíveis pelo poeta activo e fecundo*. Quem não sabe povoar a sua solidão, não sabe também estar sozinho numa multidão atarefada.¹⁹⁶

196. Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007. p. 39.

197. «Flanar» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/flanar>. Acesso em: 2 dez. 2024.

198. Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 41.

¶ Baudelaire chamou essa testemunha ocular da nova vida urbana de *flâneur*, derivado do verbo francês *flâner*: *aquele que passeia sem destino e sem pressa, por mera distração*.¹⁹⁷ No entanto, Jacques nos lembra que o poeta francês não foi o inventor do *flâneur*, outros escritores já haviam previamente percorrido cidades na Inglaterra e na França e descrito suas experiências de caminhada e suas observações acerca da miséria, mas, de acordo com Walter Benjamin, o poeta francês é importante por recriar e popularizar essa figura que louva a multidão.¹⁹⁸ Por que abordamos o *flâneur* enquanto falamos de fealdade na cidade? Porque o *flâneur* é uma figura que não tem receio da feiura da multidão, ao contrário de outros escritores do período, ele abraça a fealdade para extrair poesia dela, como explicado neste trecho:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito.¹⁹⁹

199. Baudelaire apud Jacques, 2012, p. 40.

Fig. 33. Sur Les Grands Boulevards, por Jean Béraud (1880s)



¶ Outra descrição da multidão que aparece nos textos do período são as comparações da aglomeração com o fluxo de um rio, ou com a maré que sobe e desce, ou com o estouro de uma manada repentina que logo desaparece; como expresso por Williams, a multidão deixa de ser um movimento aleatório de indivíduos e se transforma em uma massa de pessoas mais previsível, mais genérica, mais indiferente, um fenômeno que acontece nos horários de entrada e de saída das fábricas, como descrito por Baudelaire:

Entretanto, do alto da montanha, chega à minha varanda, através das nuvens transparentes da tarde, um uivo enorme, composto por uma multidão de gritos dissonantes, que o espaço transforma numa lúgubre harmonia, como a da maré que sobe ou de uma tempestade que se levanta.²⁰⁰

200. Baudelaire, 2007, p. 66.

¶ Ou por Gissing:

Era a hora em que os homens eram desamarrados. Nas estradas e nas vielas de Clerkwell acotovelavam-se trabalhadores, moços e velhos, homens e mulheres. Jorravam das fábricas e oficinas, ansiosos para aproveitar ao máximo as poucas horas que tinham para viver suas próprias vidas. Muitos ainda estavam debruçados sobre suas bancadas, e assim permaneceriam por muitas horas; porém a maioria já podia voltar para seus estábulos. [...] Ruas que fervilhavam de

201. Gissing apud Williams, 1990, p. 301.

atividades desde manhã cedo agora estavam sendo abandonadas ao silêncio, à escuridão, ao vento impetuoso.²⁰¹

¶ Há ainda os autores que comparam a multidão, o deslocamento diário para o trabalho, a rotina repetitiva na fábrica, como uma espécie de morte em vida, como o poeta americano T.S. Elliot:

Cidade irreal,
Numa fria manhã de névoa pardacenta,
Na London Bridge a multidão é tamanha,
Eu não sabia que a morte era tamanha.
Suspiros, breves, raros, exalavam-se,
E cada um fitava o chão a sua frente.
Desceram, foram por King William Street
Até Saint Mary Woolnoth, onde as nove horas
Soaram com um som morto na última batida.²⁰²

202. Elliot apud Williams, 1990, p. 323.

¶ Williams relata que autores como Elliot, Gissing e Thomson, percebiam com pessimismo a vida na cidade industrial e nas grandes metrópoles, pois a cidade acentuava o isolamento social dos seus habitantes, causava tristeza e, principalmente, acelerava o processo de envelhecimento e de enfeamento da sua população. Viver na cidade industrial não era saudável para os trabalhadores e para os pobres, a tal ponto que a população pobre era vista como seres esqueléticos, brancos e feios pela aristocracia, como neste trecho de Charles Masterman:

Fig. 34. Le boulevard Poissonnière sous la pluie, por Jean Béraud (1880)



203. Masterman apud Peter Hall, *Cidades do Amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos do século XX*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 37.

204. Hall, 2007, p. 36.

205. Os regimentos Bantam foram criados em 1914 para receber recrutas que tivessem altura inferior a 1,60 m e fossem fortes fisicamente. Após a sangrenta batalha de Somme em 1916, os regimentos foram extintos. Tom de Castella. «Bantams: The army units for those under 5ft 3in» in *BBC News*, London, 9 fev. 2015. Magazine. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-31023270>. Acesso em: 6 jul. 2025.

206. W. G. Sebald, *Do Natural. Um poema elementar*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2012.

A Inglaterra do passado foi uma Inglaterra de homens reservados, silenciosos, espalhados em pequenas cidades, povoados e casas de campo... O problema que se planteia para os anos vindouros é exatamente o problema de um... tipo físico característico do habitante citadino: raquítico, tronco estreito, facilmente dominável pelo cansaço; mas volúvel, excitável, com pequeno lastro de resistência – procurando estímulo na bebida, nas apostas, em quaisquer conflitos insólitos que venham a ocorrer no lar ou adjacências.²⁰³

¶ Hall cita relatórios de recrutamento do exército inglês para a guerra sul-africana que afirmavam que a deterioração física do habitante urbano era tal que o exército dependia cada vez mais de jovens recrutados no interior. Como exemplo, Hall cita que, de 11.000 recrutados em Manchester em 1900, somente 1000 estavam aptos fisicamente para ingressar no exército.²⁰⁴ O escritor alemão W. G. Sebald, ao comentar sobre o declínio da altura dos jovens da cidade inglesa, escreveu:

As mutações silenciosas franqueiam o caminho do futuro. No decurso de três gerações o operariado de Manchester tornou-se uma raça anã. Voluntários que durante a guerra procuravam no serviço das armas uma saída, viram-se rejeitados pelas autoridades como incapazes, a menos que arranjassem colocação num dos chamados regimentos Bantam²⁰⁵ que recrutavam soldados baixinhos na cidade e arredores.²⁰⁶



Fig. 35. Waterloo Bridge, por Claude Monet (1903)

- ¶ A cidade industrial inglesa ao final do século XIX estava cada vez mais inabitável. E seu modelo se espalhou da Inglaterra para o continente europeu e para o além-mar no continente americano. Se a situação era desesperadora na Londres vitoriana, também se tornou em cidades como Berlim e Nova Iorque na virada do século XIX para o século XX. O problema agora era universal, e como Hall afirma, uma série de pensadores, políticos, arquitetos, começaram a imaginar soluções e alternativas à feiura e aos problemas da cidade industrial.²⁰⁷ A cidade-jardim, o planejamento regional, o urbanismo modernista, a cidade das torres, o subúrbio dependente do automóvel; todos esses movimentos são respostas pensadas e implementadas de diferentes maneiras na cidade industrial. Algumas soluções, como a cidade-jardim, previam virar a face ao feio, deixá-lo de lado e fundar novas cidades. A solução mais radical, aquela que prevê a violenta reação de tentar eliminar o feio que está a sua frente, é provavelmente o *Plan Voisin* do franco-suíço Le Corbusier, que previa a demolição quase completa da Paris à margem norte do rio Sena, salvo alguns monumentos históricos, e a construção de 18 torres uniformes com 213 metros de altura.²⁰⁸
- ¶ Em contraponto à feiura, deve-se criar o belo. E Jacques afirma claramente que o feio é uma justificativa para a destruição dos bairros pobres, insalubres e feios, que dão lugar para o processo de embelezamento urbano em inúmeras cidades ao redor do mundo, com suas grandes avenidas e *boulevards* verdes, novas edificações; quase todas tendo como modelo as grandes reformas urbanas de Paris idealizadas pelo Barão Haussmann no século XIX.²⁰⁹ ¶ Após termos sido guiado por Raymond Williams neste capítulo, viajando pela literatura inglesa e sua descrição do feio na cidade, achamos por bem encerrar com uma última citação. No capítulo *A Cidade e o Futuro*, Williams narra a ficção científica que surge na virada do século XIX para o XX e que segue dois caminhos distintos: (1) ora imagina uma cidade futura ainda pior do que aquela que os escritores habitavam, uma cidade ainda maior que invade o campo e o mar para dele extrair cada vez mais recursos para se alimentar; (2) ora pensa uma cidade na qual o

207. Hall, 2007.

208. Hall, 2007.

209. Jacques, 2012.

feito, a sujeira, os problemas sociais, todos acabaram; agora temos uma cidade de sonhos, idílica e mais parecida com um paraíso, como no livro *News from nowhere* (1890), de William Morris, no qual o protagonista William Guest dorme e acorda em uma Londres do século XXI onde o antigo coabita com o contemporâneo em harmonia e todos os elementos feios do passado foram apagados:

As fábricas de sabão, com suas chaminés que vomitavam fumaça, haviam desaparecido; como também haviam sumido as oficinas mecânicas e fundições; e o vento oeste não trazia nenhum som de marteladas dos lados de Thorneycroft's. E a ponte? Talvez eu já houvesse sonhado com uma ponte assim, mas jamais vira nada semelhante senão em algum manuscrito iluminado [...] Abri meus olhos para o sol mais uma vez, e olhei a meu redor, e exclamei, entre as árvores sussurrantes e flores odoríferas: “-Trafalgar Square!”²¹⁰

210. Morris apud Williams, 1990, p. 367.

Fig. 36. Trafalgar Square transformada em um jardim temporário por *Rewilding UK*, grupo que prega pela renaturização de cidades e propriedades rurais (2022)



Em que partes da cidade procurar a feiura?

211. W. G. Sebald, 2013b, p. 102.

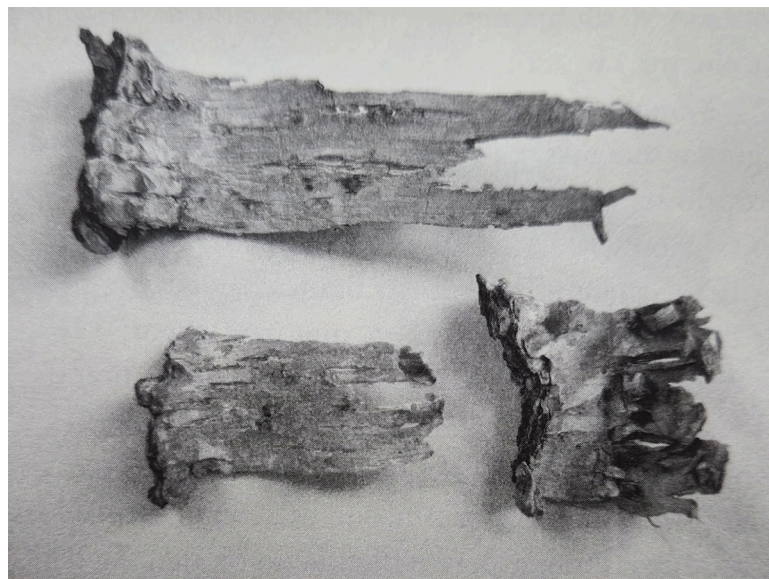
Não sei se, contra todas as hipóteses racionais, esperava de Deauville qualquer coisa de especial – um vestígio do passado, avenidas verdes, passeios à beira-mar ou mesmo um público mundano ou semimundano; fossem quais fossem as minhas expectativas, rapidamente se tornou visível que essa praia outrora lendária está em pleno declínio, como todos os sítios que hoje se visita, seja qual for o país ou o continente, arruinados pelo tráfego automóvel, pelos estabelecimentos comerciais e por essa sanha de destruição sempre insaciável.²¹¹

212. Lévi-Strauss, 1986, p. 89.

Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poderíamos, com mais razão, aplicar essa fórmula às cidades do Novo Mundo: vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo. Uma estudante brasileira procurou-me, lavada em lágrimas, após a sua primeira viagem à França: Paris tinha-lhe parecido suja, com seus edifícios enegrecidos. A brancura e a limpeza eram os únicos critérios de que dispunha para apreciar a beleza duma cidade.²¹²

¶ Como arquiteto e urbanista de formação e como professor de arquitetura, sempre nos preocupamos com o ambiente construído da cidade, afinal, este é o objeto de estudo desta profissão e as construções são o elemento mais visível e reconhecível de qualquer cidade, os pedaços físicos onde ponderamos em refletir sobre feiura. Expressando de outra

Fig. 37. Cascas de bétulas, por Georges Didi-Huberman.



213. «O que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque.» in Georges Didi-Huberman, *Cascas*. Trad.: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 69.

214. Antoine Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022.

215. Didi-Huberman, 2017, p. 70.

216. Didi-Huberman, 2017, p. 71.

forma: o que a fachada nos diz a respeito da construção. O que a construção nos diz sobre a cidade?²¹³ Todavia, se o essencial é invisível aos olhos,²¹⁴ nenhuma urbe é somente aquilo que vemos. Didi-Huberman afirma que para os filósofos da ideia pura, o exterior seria somente uma máscara que esconde a verdadeira natureza das coisas. Contudo, o pensador francês nos instiga «a pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas»,²¹⁵ logo, a casca carrega em si parte da essência das coisas, nos permite olhar com atenção «a impureza – a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade»²¹⁶ que emana de seu interior. Estudar a cidade pelo olhar, por aquilo que nos vemos, nos possibilitaria encontrar e compreender essa *impureza*, essa feiura, que emana das construções da cidade. ¶ Entretanto, ao pensarmos sobre as partes visíveis da cidade, devemos refletir previamente sobre o que seria esse ambiente urbano, nesse ponto, nos interessa o texto *Conceitos de espaço urbano no século XX*, do arquiteto britânico Alan Colquhoun, quando este estabelece suas definições sobre o que representa a expressão «espaço urbano»:

Essencialmente, acredito, existem dois sentidos em que a expressão [espaço urbano] normalmente é utilizada: no primeiro, característico de geógrafos e sociólogos, o objeto de estudo é o “espaço social” – isto é, as implicações espaciais das

217. Alan Colquhoun. «Conceitos de espaço urbano no século XX» in *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura, 1980-1987*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 209.

218. A justificativa de «culpar» a legislação urbana existente como motivo para haver construções «feias» está crescendo nos últimos anos no Brasil, entretanto, sempre parece estar associada a um tipo de liberalismo econômico que prega que o excesso de leis inibe o desenvolvimento urbano e econômico. Podemos citar como exemplos o jornalista Raul Juste Lores, que em seu livro *São Paulo nas alturas* argumenta que a criatividade arquitetônica do passado se deveu a leis mais flexíveis; ou o arquiteto Anthony Ling que com seu sítio web *Caos Planejado* – batizado com o nome de um livro do economista liberal Ludwig von Mises – critica a forma como as cidades brasileiras são planejadas e divulga obras teóricas de arquitetos liberais como Alain Bertaud, *Ordem sem Design: como os mercados moldam as cidades*. Porto Alegre: Bookman, 2023. ; Anthony Ling, *Guia de Gestão Urbana*. São Paulo: BEI Comunicação, 2017. ; Raul Juste Lores, *São Paulo nas Alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

219. Brasil, *Constituição Federal da República Federativa do Brasil*. Brasília: Presidência da República, 1988.

220. Colquhoun, 2004, p. 209–210.

instituições sociais. Desse ponto de vista, as características físicas tendem a ser epifenomenais.²¹⁷

¶ Nesta primeira definição, as construções, o componente físico da cidade, são um fenômeno secundário derivado das instituições sociais, isto é, governos, empresas privadas, grupos sociais, entre outros; todos são objetos de estudo por excelência do campo da Sociologia. Logo, todo o ecossistema de edifícios de uma cidade seria resultado das ações das instituições sociais. Se um prédio for considerado feio, se poderia simplesmente «culpar» a legislação urbana existente que moldou a forma e a aparência daquela construção.²¹⁸ Um exemplo de uma lei urbana capaz de determinar o destino de uma cidade e de suas construções é o Plano Diretor Municipal, o qual, conforme o artigo 182, § 1º da Constituição Federal de 1988, «é o instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana»²¹⁹, sempre aprovado pela Câmara Municipal, palco por excelência da influência de diversos atores sociais interessados na cidade, como grandes construtoras, partidos políticos, associações de comerciantes, associações de moradores, entre outros. Outras legislações urbanas típicas capazes de delinear a cidade são as leis de zoneamento, as leis de parcelamento e as leis de uso e de ocupação do solo urbano. Deste modo, uma maneira possível de refletir sobre cidade e feiura seria estudar a partir de como as instituições sociais conseguiriam influenciar e modelar fisicamente a cidade contemporânea. ¶ Ao retomarmos a leitura de Colquhoun, o autor continua definindo espaço urbano em seu texto, agora em outro sentido, mais típico dos arquitetos:

No segundo sentido, característico dos arquitetos, o objeto de estudo é o espaço construído propriamente dito, sua morfologia, o modo como afeta nossas percepções, a maneira como é utilizado e os significados que pode evocar.²²⁰

¶ Nesta visão o jogo se inverte, agora a cidade é dissecada a partir dos seus objetos construídos e dos espaços abertos, são

as construções que influenciam as instituições sociais e o modo de viver dos habitantes. Contudo, Colquhoun afirma que dentro dessa visão dos arquitetos há duas maneiras distintas de se estudar os objetos físicos:

Essa visão [característica dos arquitetos] está sujeita a duas abordagens – a que considera as formas independentes das funções e a que considera as funções como determinantes das formas. Neste último ponto de vista, o conceito de espaço tenderá a se aproximar daquele do geógrafo ou do sociólogo, apesar de, diferentemente destes, o arquiteto estar sempre interessado, em última análise, nas formas, independentemente de como se pense que elas tenham sido geradas.²²¹

221. Colquhoun, 2004.

¶ Na primeira abordagem, devemos estudar as formas arquitetônicas de modo autônomo, sem ligação com a função. O que significa isso? Ora, imaginemos um prédio erguido no final do século XIX. Este pode ter sido originalmente uma residência, depois se transformou em um comércio, mas com o declínio social e econômico da área onde se situa, virou um estacionamento, até que recentemente foi renovado e convertido em um centro cultural. A forma externa permaneceu, porém, sua função se modificou ao longo do tempo. Podemos concluir que esse prédio antigo possui uma forma flexível que pode ser analisada e aplicada em um novo projeto arquitetônico. ¶ Já na segunda abordagem possível, ao estudar a função como determinante da forma, e pensando no exemplo citado, todas as funções que a construção teve podem nos narrar as transformações sociais e econômicas que o bairro passou, seja a ascensão e o declínio econômico de um grupo familiar, depois o que o tipo de comércio nos expõe sobre os consumidores, a decadência de virar um estacionamento e, por último, porque foi convertido em um centro cultural, seja por ação do Estado, seja por um grupo econômico, como um banco privado apenas interessado na publicidade que isso lhe retornará. Todas as diferentes funções modificaram o rearranjo interno do prédio do século XIX,

222. Aldo Rossi, *A architettura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977. p. 13.

223. Nota do autor: há diferenças substanciais de estilo e de termos nas traduções de *L'architettura della Città* para as edições portuguesa (1977), brasileira (1995) e nos trechos citados por Diogo Seixas Lopes em seu livro sobre Aldo Rossi (2016), resultado de sua tese de doutoramento. Como Lopes escreveu sua tese originalmente em inglês, ele citou trechos da obra de Rossi a partir da edição inglesa (1982). Quando lemos ambas as edições em português, tanto europeu quanto brasileiro, e as comparamos com a tradução presente no livro de Lopes, notamos como o seu texto está expresso de maneira mais clara e direta; por isso, sempre que disponível, optamos por citar Rossi a partir do livro de Lopes. Em caso negativo, seguimos com a edição portuguesa de 1977.

224. Rossi apud Diogo Seixas Lopes, *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*. Trad.: Jorge Colaço. 2. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2019. p. 137.

225. Rossi apud Lopes, 2019.

ainda que a «casca» da edificação tenha se mantido, relativamente, intacta. Dessa forma, é possível analisar as diversas adaptações instaladas no interior do envoltório. Neste sentido, optaremos por estudar a cidade pelas «cascas», isto é, pelas formas visíveis, de modo a compreender os mecanismos ocultos que regem a cidade, incluindo o que ou quem mostra, ou esconde o feio. ¶ Nesta perspectiva, julgamos positivamente a visão da cidade dada pelo arquiteto italiano Aldo Rossi em seu livro *Arquitetura da Cidade* (1966), no qual afirmou que «a cidade é [melhor] vista precisamente através do [estudo] das suas partes.»²²² Rossi compreendia a cidade como uma arquitetura, isto é, ele a entendia como uma construção coletiva dos seus habitantes ao longo dos tempos, e por isso, a cidade seria um somatório das manifestações da sociedade de outros tempos históricos, e isto já fica claro no primeiro parágrafo do seu livro:²²³

A cidade, que é o tema deste livro, deve ser compreendida aqui como arquitectura. Por arquitectura, designo não só a imagem visível da cidade e a soma das suas diferentes arquitecturas, mas a arquitectura como construção, a construção da cidade ao longo do tempo. Acredito que este ponto de vista, objectivamente falando, constitui a forma mais abrangente de analisar a cidade; aborda o facto derradeiro e definitivo na vida do colectivo, a criação do ambiente em que se vive.²²⁴

¶ E esta arquitetura presente seria tanto testemunha da nossa história individual e coletiva, como também seria a forma que molda a nossa história, como expresso neste trecho:

A arquitectura, atestando gostos e atitudes de gerações, acontecimentos públicos e tragédias privadas, factos novos e velhos, é o palco dos acontecimentos humanos. O colectivo e o privado, a sociedade e o indivíduo, equilibram-se e confrontam-se uns aos outros na cidade. A cidade é composta por muitas pessoas à procura de uma ordem geral que seja coerente com o seu próprio ambiente particular.²²⁵

¶ Vivemos o presente hoje em construções idealizadas por um determinado grupo da sociedade de um determinado tempo histórico. Será que a vida que vivemos hoje não era o sonho de um arquiteto ou de um engenheiro já falecido? Será que sua utopia passada ainda tem lugar no presente? Na essência, habitamos uma cidade feita de diversas partes construídas de distintos tempos históricos, todas coexistindo ao mesmo tempo. Há um poema da escritora Marília Garcia que expressa esse sentimento de ver e de habitar diante de nós o passado no presente:

Quando nos referimos espacialmente ao passado
dizemos que ele está situado atrás
e podemos apontar para trás indicando o que passou
o futuro ao contrário fica para frente:
o porvir é algo que nos leva adiante

existe uma língua de um tribo indígena [os aimarás]
no qual essa lógica se inverte:
o passado fica diante de nós à nossa frente:
afinal podemos ver o que já aconteceu

e o futuro ainda desconhecido
fica atrás às nossas costas
pois não o vemos²²⁶

226. Garcia, 2018, p. 49.

¶ Esta maneira de refletir sobre a cidade por meio da análise da sua morfologia urbana e do conjunto das tipologias arquitetônicas presente aparenta ser algo lógico e natural, entretanto, pesquisando mais sobre o tópico descobrimos que esses estudos só ganharam popularidade a partir da década de 1970 na Europa e nos Estados Unidos, quando diversos autores, entre eles Aldo Rossi, Leon e Robert Krier, Philippe Panerai, Colin Rowe²²⁷ redescobrem os benefícios do urbanismo tradicional, anterior ao planejamento racionalista do modernismo pregado por figuras como Le Corbusier e até anterior à cidade industrial. ¶ Desde os anos 1960s, se torna cada vez mais claro as consequências desastrosas da aplicação

227. Michael Larice; Elizabeth Macdonald (org.), *The urban design reader*. London: Routledge, 2007. (The Routledge urban reader series).

dos conceitos do planeamento urbano modernista, como a divisão da cidade por funções por meio de leis de zoneamento, o favorecimento do automóvel como principal meio de transporte e a segregação socio-espacial crescente. Como expresso por Peter Hall:

O mal que Le Corbusier fez vive depois dele; o bem talvez esteja enterrado com seus livros, lidos raramente, pela simples razão de serem, na maioria, praticamente ilegíveis. (As ilustrações, é mister que se diga, são por vezes interessantes, pelo que revelam a respeito do desenhista.) O esforço, contudo, impõe-se, visto que o impacto que causaram no planeamento urbano do século XX teve repercussões, a bem dizer, incalculáveis [...]. As idéias, forjadas na intelligentsia parisiense dos anos 20, chegaram a ser aplicadas ao planeamento de moradias [...], bem como em centenas de outras cidades, nos anos 50 e 60; os resultados foram, os melhores, questionáveis, e os piores, catastróficos.²²⁸

228. Hall, 2007, p. 241.

¶ Retomando Rossi, consideramos de vital importância a sua afirmação de que devemos compreender quais são as partes da cidade que permanecem ao longo do tempo e quais são as partes modificadas, e por que não, apagadas do tecido urbano. E por quê? Porque aquilo que se mantém está muitas vezes ligado à memória de uma comunidade, as construções são vistas como um depósito físico das memórias de uma sociedade e possuem valor sentimental, histórico e cultural, como exposto por Rossi neste trecho:

Pode dizer-se que a própria cidade é a memória colectiva do seu povo e, tal como a memória, está associada a objectos e lugares. A cidade é o *locus* da memória coletiva. Esta relação entre *locus* e cidadania torna-se então a própria imagem predominante da cidade, tanto da arquitetura como da paisagem, e, à medida que determinados artefactos se tornam parte da sua memória, outros, novos, emergem. Neste sentido inteiramente positivo, grandes ideias fluem através da história da cidade e dão-lhe forma.²²⁹

229. Rossi apud Lopes, 2019, p. 143.

230. Rossi, 1977, p. 35–36.

231. Lopes, 2019, p. 90.

232. Lopes reconta que Rossi dava importância ao conceito de *memória coletiva* proposto por Maurice Halbwachs em 1925, que seriam «instrumentos usados pela memória coletiva para reconstruir uma imagem do passado, que está de acordo, em cada época, com os pensamentos predominantes da sociedade». Halbwachs apud Lopes, 2019, p. 142.

¶ Rossi cita como exemplo de um artefato urbano o *Palazzo della Ragione*, em Pádua, Itália, um edifício do século XIII que já teve as funções de mercado, tribunal, câmara municipal, sempre segundo as necessidades da cidade, contudo, sempre mantendo a forma externa original.²³⁰ De acordo com Lopes, Rossi enxergava nesse edifício a história de Pádua encarnada em pedra, pois essa «arquitetura tinha a capacidade de garantir, e moldar, a identidade da sua base cívica»²³¹, como se fosse a fortaleza segura da memória coletiva de uma sociedade. ¶ Remoendo a nossa memória pessoal, citamos como exemplo ter testemunhado como a pequena capela da comunidade luterana, junto ao Colégio Pastor Dohms, em Porto Alegre, foi salva da demolição no início dos anos 2000 por iniciativa de membros da comunidade e de diversos ex-alunos e ex-professores dessa instituição de ensino que lutaram pela sua preservação. Morávamos ali perto e com frequência passávamos em frente à capela. Na época, lembramos de ouvir de um professor de arquitetura que era só uma construção simples, em tijolo à vista, realizada nos anos 1930, sem muito valor arquitetônico. ¶ Poderia tê-lo dito que era uma construção feia? Não nos recordamos. A capela estava marcada para desaparecer porque a prefeitura de Porto Alegre estava realizando as vultosas obras de expansão da terceira perimetral que «resolveriam» de uma vez os principais problemas de circulação da cidade, alargando avenidas, construindo viadutos, demolindo construções; por que uma mera e simples capela mereceria obstruir tal obra majestosa? Entretanto, seguindo os passos de Rossi, nos perguntemos: quantos batizados, quantos casamentos, quantos funerais e missas foram ali realizados? Quantas dessas celebrações marcaram os membros da comunidade desde a sua inauguração? A capela é a reencarnação física dessas memórias coletivas da comunidade²³² e conseguiu sobreviver, está de pé até hoje a poucos metros da Terceira Perimetral de Porto Alegre. ¶ Por outro lado, há construções que são salvas da demolição e preservadas devido ao seu excepcional valor artístico ou arquitetônico da edificação, ou em outras palavras, devido a sua *beleza arquitetônica*, por serem consideradas um

233. Lucio Costa (1902–1998) foi um arquiteto e urbanista brasileiro, pioneiro da arquitetura modernista e reconhecido mundialmente pelo projeto do Plano Piloto de Brasília. Contudo, Costa também teve atuação destacada no SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – desde a sua fundação em 1937 até a década de 1970, onde, por exemplo, definia critérios para a escolha de quais bens seriam preservados ou não. Silvana Rubino. «Lúcio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional» in *USP*, v. 53, p. 6–17, 2002.

234. André Bernardo. «Palácio Monroe: a história do mais polêmico prédio público brasileiro» in *BBC News Brasil*. 22 out. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cdd4djpl3eo>. Acesso em: 29 jan. 2025.

235. Bernardo, 2024.

236. Bernardo, 2024.

237. A arquitetura pré-modernista, seja em estilo eclético ou em estilo neocolonial, foi duramente criticada pelos intelectuais brasileiros a partir dos anos 1930. De acordo com Dias, o eclético era visto como «mera reprodução de estilos arquitetônicos no passado europeu» enquanto o neocolonial seria somente uma reprodução de estrangeirismos portugueses no Brasil. A ojeriza a ambos os estilos se insere em um movimento de reflexão sobre a identidade nacional brasileira. Diego Nogueira Dias. «Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos» in

ótimo exemplar de um estilo significativo de uma determinada época histórica. Já as partes construídas que modificamos ou perdemos, por vezes, são apagadas com a justificativa de não serem relevantes arquitetonicamente, o que nos leva a pensar que determinadas partes são passíveis de demolição quando são consideradas banais ou, infelizmente, feias aos olhos dos arquitetos. ¶ Um exemplo eloquente que nos vem à mente no Rio de Janeiro é a demolição do Palácio Monroe em 1976, uma construção em estilo eclético de 1905 e que havia sido pavilhão de exposições, espaço para eventos, sede da Câmara Federal e do Senado Federal. Sua destruição foi justificada pelo arquiteto Lucio Costa²³³ porque o palácio «perdeu toda e qualquer significação e deve ser demolido em benefício do desafogo urbano»²³⁴, ou pelo jornal *O Globo* que considerava a edificação «um trambolho que nada justifica *enfear* o Rio»²³⁵ e que, comemorou a sua destruição em um editorial de 1976: «Foi, portanto, vitoriosa uma campanha deste jornal que há muito se empenhava pelo desaparecimento do *monstrengo* arquitetônico da Cinelândia.»²³⁶ ¶ O mesmo Lucio Costa já havia negado o tombamento do Solar Monjope, na rua Jardim Botânico, um grande exemplar do movimento arquitetônico neocolonial²³⁷ do início do século XX, por considerar tal estilo



Fig. 38. Demolição do Palácio Monroe, autor desconhecido (1976).

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 28, 2020.
Acesso em: 17 set. 2025.

238. Roberto Conduru. «Garimpo lúcido» in *Vitruvius*, v. 1, n. 002.06, 2002. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenha-online/01.002/3248>. Acesso em: 29 jan. 2025.

como «fora da linha legítima da evolução arquitetônica»²³⁸.

Atualmente no local há cinco edifícios residenciais de baixa altura e de alto padrão, com apartamentos de aproximadamente 300 m² com quatro suítes, as fachadas são revestidas de cerâmica cor castanha clara e há faixas brancas a separar cada pavimento de modo a desenhar os balcões. Da construção original restou somente o portão de acesso, parcialmente descaracterizado. Nos perguntamos: será que hoje o Condomínio Residencial Parque Monjope seria considerado uma obra de alta estima cultural e, por consequência, seria tombado? ¶ Retomando Lúcio Costa para exemplificar a seletividade de preservar ou não uma obra, Costa havia proposto em 1947 o tombamento da Igreja de São

Fig. 39. Obra abandonada da Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, autor desconhecido.



Francisco de Assis, parte do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, projeto modernista do arquiteto Oscar Niemeyer, antes mesmo que a edificação estivesse acabada, pois era necessário tomar o bem preventivamente antes que esse se tornasse uma ruína total pelo abandono das obras.²³⁹ A igreja nem estava pronta, nem estava consagrada — demoraria cerca de dez anos para ser realizada uma missa — e havia o risco de ela ser demolida, mas como posto por Conduru: «O tombamento de obras modernas não era para ele [Lucio Costa] um problema, quando incluídas no que considerava ser a linha evolutiva autêntica da arquitetura.»²⁴⁰ ¶ Se revisitarmos o belo como sendo a norma padrão e o feio aquilo que está fora da regra, toda construção *fora da linha legítima da arquitetura brasileira* é passível de ser

239. Conduru, 2002.

240. Conduru, 2002.

241. Se Lucio Costa não admirava o estilo eclético nem o estilo colonial, não se pode dizer o oposto sobre o barroco brasileiro ou sobre o estilo colonial, em especial, as obras realizadas pelos jesuítas no Brasil. Carlos Eduardo Comas. «Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39» in *Arquitextos*, v. 2, n. 22.01, 2002. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>. Acesso em: 17 set. 2025.; Rogério Entringer. «Lúcio Costa e os Jesuítas nas Revistas do SPHAN (1937-1945)» in *Risco*, v. 16, n. 2, p. 50-67, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/risco/article/view/142209>. Acesso em: 17 set. 2025.

242. Roberto Moses Pechman. «Inútil Paisagem» in *Redobra*, v. 12, p. 158-167, 2012.

243. Pechman, 2012.

244. Pechman, 2012.

245. Assíria Toledo do Amaral; Wener Aparecido Nogueira da Silva. «A Maloca na contramão do progresso: Adoniran Barbosa e a modernidade» in *Humanidades em diálogo*, v. 11, p. 31-42, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/177346>. Acesso em: 4 fev. 2025.

modificada ou eliminada da cidade, especialmente se considerarmos em conta a opinião de arquitetos como Lucio Costa de que há uma sequência de evolução arquitetônica clara, onde os estilos mudam e avançam, deixando um rastro de apagamentos na cidade.²⁴¹ O que leva um arquiteto a definir o que é belo ou feio? E qual o resultado do apagamento de construções na cidade? ¶ Pechman nos reconta como a sanha capitalista de destruição, acentuada desde o século XIX com a Revolução Industrial, nos legou uma dor manifestada em forma de saudade do que se perdeu.²⁴² Não é só uma construção que vem abaixo, toda uma coleção de memórias de quem viveu naquele lugar se esvai no ralo, ao ritmo das marteladas a derrubar aquelas paredes em nome do progresso. Não importa se era um barraco de uma favela considerado imundo, ou uma casa neoclássica fora da história evolutiva arquitetônica, a perda de ambos elimina uma memória individual e também coletiva de uma sociedade, de uma cidade, que não volta mais. «A saudade [...] é, pois, um sintoma do processo de transformação da cidade e também de perda do sentido de imortalidade com que a cidade contempla a sociedade», afirma Pechman.²⁴³ ¶ Essa nostalgia do que se perdeu pode ser reconfigurada em diversas narrativas, Pechman cita, por exemplo, os movimentos românticos do século XIX que imaginaram um passado idealizado que serviu de base para a construção de movimentos nacionais,²⁴⁴ ou retornando ao tema da cidade, podemos citar o conjunto de sambas do compositor paulistano Adoniran Barbosa (1910-1982) críticos ao progresso desenfreado da cidade de São Paulo, e que revelam a postura resignada e dolorosa dos descontentes com o desenvolvimento paulista.²⁴⁵ Destes sambas, o mais conhecido é *Saudosa Maloca*, de 1951, que narra a destruição de uma maloca, uma casa muito pobre, onde o narrador e outros dois companheiros viviam, para dar lugar a um novo edifício. Há nos versos a revelação explícita dos tempos bons ali vividos, como em:

246. Amaral; Silva, 2022.

«Saudosa maloca, maloca querida / Dim, dim, donde nós
passemos os dias feliz de nossas vidas», assim como a
resignação e a conformação de que nada podia ser feito para
evitar aquela destruição, como neste verso: «Mato Grosso quis
gritar / Mas em cima eu falei / Os homis tá ca razão, nós
arranja outro lugar»²⁴⁶

¶ No artigo citado que analisa este samba, há uma entrevista
de Adoniran Barbosa de 1978, na qual ele revela a saudade de
uma Praça da Sé que não existe mais:

247. Barbosa apud Amaral; Silva,
2022.

Puxa vida, me dá uma saudade de uma porção de coisas que
não existem mais. Eu passo e sinto um negócio em mim, não
dá nem pra explicar. A praça da Sé ficou linda, agora ela é
madame. Mas quando era menina pobre era mais gostoso vir
aqui e conversar com ela.²⁴⁷

¶ A Praça da Sé, marco zero da cidade de São Paulo, local
onde a capital foi fundada, havia sido totalmente demolida
para a construção da estação de metrô da Sé nos anos 1970 e
não foi reconstruída como era antes. Ao conferirmos imagens
da época, parecia que o Brasil havia entrado em conflito com
alguma nação estrangeira e o centro da capital paulista havia
sido bombardeado pesadamente pelo inimigo que queria
eliminar completamente o centro cívico e local de nascimento
de São Paulo. Adoniran Barbosa sentia saudades da praça
como era anteriormente, mesmo dizendo com todas as
palavras que antes parecia uma *menina pobre* e que agora havia
virado uma *madame*. Ainda que Barbosa tenha comparado a Sé
dos anos 1970 com uma mulher que havia enriquecido — e
talvez provando o ditado que *ter dinheiro não é sinônimo de ter
bom gosto*, a remodelada praça recebeu inúmeras críticas
quando foi reinaugurada, pois o novo projeto paisagístico, com
amplos espaços vazios, muito concreto cinza, grandes espelhos
d'água, poucas árvores, grande conjunto de estátuas de artistas
renomados, como neste artigo de Benedito Lima de Toledo,
então professor da Faculdade de Arquitetura de São Paulo,
publicado em 1978:

248. Toledo apud Rita Ferreira. *A nova praça da Sé de São Paulo e suas esculturas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2006. p. 48.

[...] não se pode chamar aquilo de praça, pois na realidade é uma tampa do metrô e não adianta encomendar estátuas às dúzias para tentar melhorar o seu aspecto. Aquela é uma praça que nem a ‘Pietà’ de Michelangelo vai conseguir salvar.²⁴⁸

¶ Em outro texto escrito no mesmo ano, Toledo ataca a destruição exagerada ocorrida para a construção da estação de metrô da Sé:

A bomba de nêutrons, dizem, mata as pessoas e poupa os edifícios. No centro está ocorrendo o oposto: destroem-se os edifícios e deixam as pessoas perdidas em imensos vazios. E sempre por imperativos da circulação, como se nenhum outro valor merecesse respeito.²⁴⁹

249. Toledo apud Ferreira, 2006.

250. Fabio Schivartche. «Degradação da praça começou nos anos 70» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/18/cotidiano/10.html>. Acesso em: 10 fev. 2025.

251. Um camelô ou um vendedor ambulante é um comerciante de rua, geralmente informal, que vende seus artigos em uma banca improvisada e que ocupa parte do espaço público.

¶ Em novo artigo de jornal do final dos anos 1990²⁵⁰ há uma entrevista dada pelo mesmo professor Toledo e pelo arquiteto do Departamento do Patrimônio Histórico Eudes de Mello Campos Júnior sobre a «decadência» da Sé. Ambos concordam que a reforma realizada nos anos 1970, ao invés de melhorar, piorou a situação da praça ao longo dos próximos anos. A abertura da estação de metrô e os amplos espaços abertos atraíram uma multidão de camelôs²⁵¹ ao local devido ao intenso fluxo de pedestres. Houve também a migração de moradores de ruas que passaram a utilizar o sítio como seu espaço de moradia, utilizando os espelhos d’água para tomarem banho, dormindo debaixo das árvores. ¶ Movido pela curiosidade, pesquisamos fotos antigas da Praça da Sé para entender o que realmente aconteceu. De início, acreditávamos que somente a praça havia sido destruída para as escavações da estação, mas não, em ordem de criar uma grande Praça da Sé, a adjacente praça Clóvis Beviláqua e o quarteirão com todas as edificações que haviam entre as duas praças também foram apagados do mapa, incluindo prédios históricos, como o Palacete Santa Helena de 1925, erigido em estilo eclético com influência do *art déco*, reconhecido por seu interior luxuoso, demolido manualmente, marretada por marretada, durante 117

252. Jorge Zalszupin (1922–2020) foi um arquiteto e designer polonês naturalizado brasileiro. Conseguiu escapar da perseguição nazista aos judeus ao se refugiar em Bucarest, Romênia, onde se formou em arquitetura. Após a guerra e desiludido com a destruição das cidades que testemunhou, decidiu emigrar para o Brasil em 1949 para começar uma nova vida. Fez carreira em São Paulo como designer de móveis e como arquiteto. É de sua autoria, por exemplo, as cadeiras do Supremo Tribunal Federal, além de vários edifícios na Avenida Paulista.

253. É irônico que Zalszupin tenha escapado da destruição causada pela Segunda Guerra Mundial para testemunhar no Brasil a destruição de vários dos seus projetos. Em entrevista em 2015, ao ser perguntado sobre o que pensava da recente demolição de várias casas que projetou para dar lugar a novos edifícios, respondeu: «Entendo que economicamente é preciso fazer isso, derrubar o pequeno para fazer o grande. Mas, para mim, a destruição de uma casa que projetei para uma família é como uma facada na barriga.» Juliana Tourrucão. «Aos 93, lenda do design brasileiro desenha cadeira para fazer amor» in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/se-rafina/2015/07/1648297-aos-93-lenda-do-design-brasileiro-desenha-cadeira-para-fazer-amor.shtml>. Acesso em: 16 set. 2025.

254. Victor Ramos; Virgílio Abranches. «Santa Helena: a marretadas, novo toma espaço do velho» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml>. Acesso em: 4 fev. 2025.

dias, em 1971; e até edifícios novos para a época, como o edifício comercial Wilson Mendes Caldeira — um arranha-céu de 30 andares e 300 salas comerciais e inaugurado em 1961 em estilo modernista, com projeto do arquiteto Jorge Zalszupin²⁵² — arrasado em 1975 na primeira implosão realizada na história do nosso país,²⁵³ destruição tão importante que foi televisionada em rede nacional e contou com a presença ilustre de diversas autoridades, como o prefeito Olavo Setúbal, tudo isso destruído para dar lugar a máxima eficiência possível de transporte de massas em uma metrópole, o metrô. ¶ Eram construções feias? Desnecessárias? Inúteis, pois sem utilidade? Descobrimos que o Palacete Santa Helena foi desenhado nos anos 1920 para atender à elite paulista, que era ricamente decorado e com interiores luxuosos e refinados. Era um edifício multiuso com cinco blocos, sete andares, duas sobrelojas, dois cinemas, quatro lojas no térreo e 276 salas comerciais. Entretanto, como a Praça da Sé era um ponto popular de procura de emprego, o palacete começou a ser ocupado por sindicatos de trabalhadores. Quem precisasse de um marceneiro, um pedreiro ou um metalúrgico, saberia onde procurar, bastava ir à Sé ou aos sindicatos instalados no Santa Helena. Associações como a Frente Negra Paulista, que representava a luta por mais direitos aos negros, também se instalaram no edifício. Aos finos cafés, cinemas, sindicatos e associações, logo se juntaram os artistas, que converteram algumas salas comerciais em ateliês. Um pintor de paredes que frequentava o local em busca de emprego se interessou pelos artistas e passou a frequentar uma das oficinas, seu nome: Alfredo Volpi. À medida que a elite paulista deixou de frequentar a Sé e as grandes empresas e os sindicatos se instalaram cada vez mais longe do centro, o palacete começou a ruir por abandono e por falta de manutenção. ¶ A idade o teria tornado feio? Teria sido possível restaurar sua beleza e manter o Santa Helena na Sé? De acordo com Sérgio Salvadori, ex-diretor de engenharia do Metrô, a demolição era inevitável: «Uma estação do tamanho da Sé não caberia ali. Naquela época não havia cultura de preservação. Era o sai da frente que queremos construir outro país.»²⁵⁴ Que país é esse



Fig. 40. Implosão do Edifício Wilson Mendes Caldeira, autor desconhecido, (1975)

que apaga sua própria história diante dos nossos olhos em nome de um eterno progresso que nos levará para onde? Se a feiura está nos olhos de quem vê, para o engenheiro preocupado em construir a maior estação da rede de metrô paulista, aquela responsável por conectar as linhas vermelha e azul da economia mais pujante do país, todo e qualquer prédio, feio ou bonito, abandonado ou novo, histórico ou contemporâneo, devia sair da frente da locomotiva paulista. *Non ducor, duco*, diz o lema no brasão da cidade de São Paulo, que significa «Não sou conduzido, conduzo». ¶ Essa força imparável do progresso paulista conseguiu apagar o Edifício Wilson Mendes Caldeira, que possuía menos de quinze anos de uso e era um exemplar mais digno de pertencer à *linha legítima da arquitetura*, afinal, de acordo com uma publicidade da época, era um arranha-céu em estilo contemporâneo, com

fachadas em moderníssima pele de vidro e esquadrias de alumínio pensadas para obter a melhor iluminação, planta funcional, além de possuir um rigoroso processo de seleção dos inquilinos, um prédio que de acordo os seus construtores seria *imorredouro*, conforme essa nota de jornal sobre o lançamento da pedra fundamental:

Após a solenidade de benção [da pedra fundamental da construção], procedida pelo Reverendo Mauro, dirigiu-se aos presentes o Dr. Nelson Mendes Caldeira, presidente da Intercap, evocando a personalidade e a vida proba e laboriosa do Sr. Wilson Mendes Caldeira, cujo nome se integrará na fisionomia urbana de São Paulo ainda uma vez e de modo *imorredouro*, com um gigantesco marco de pedra e cal.²⁵⁵

255. Douglas Nascimento. «Edifício Mendes Caldeira» in *São Paulo Antiga*. 4 jul. 2013. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/edificio-mendes-caldeira/>. Acesso em: 5 fev. 2025. Itálico nosso.

¶ *Sai da frente que queremos construir outro país*. O azar do edifício, seja bonito ou feio, foi ter ficado no caminho da futura estação da Sé. Ainda que tenha sido demolido em 1975, descobro que o nome de batismo da construção implodida de certa forma permaneceu na cidade de São Paulo conforme o desejo dos seus construtores. Wilson Mendes Caldeira Jr., dono da incorporadora responsável pelo primeiro edifício Mendes Caldeira, construiu outra torre nos anos 1980, próxima à marginal do Rio Pinheiros, na Avenida das Nações Unidas, bairro Vila Olímpia, e a batizou novamente em homenagem ao seu pai, Wilson Mendes Caldeira.²⁵⁶ Não encontrei informações sobre quem foi o arquiteto ou o engenheiro responsável pelo novo Mendes Caldeira, mas é perceptível como o estilo do segundo prédio difere do primeiro: é mais simples, é menor, já que possui 14 andares, e a fachada conta com colunas de concreto aparente que sobem do térreo até o último piso onde há um coroamento realizado em arcos de concreto, como se lembrasse uma versão distorcida das colunas e dos arcos do Palácio Itamaraty em Brasília, projeto do Oscar Niemeyer, e o fechamento entre as colunas é feito com uma pele de vidro escuro e com esquadrias de alumínio em uma modulação muito mais simples e sem a originalidade do primeiro Mendes Caldeira. É nítido que o

256. Estêvão Bertoni. «Wilson Mendes Caldeira Junior (1940-2009): O “sonhador” Cito, os prédios e os cães» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2803200921.htm>. Acesso em: 5 fev. 2025.

257. Bertoni, 2009.

258. A CPMI dos Correios foi uma comissão parlamentar mista de inquérito criada em 2005 para investigar denúncias de corrupção na empresa. Durante sua investigação, o então deputado federal Roberto Jefferson denunciou um arranjo de compra de votos organizado pelo Partido dos Trabalhadores e que envolvia dezenas de outros deputados federais. O dinheiro para subornar os deputados era desviado dos Correios por meio de um conluio que envolvia empresas de publicidade. O caso de corrupção foi chamado de *mensalão*, neologismo cunhado por Jefferson para indicar que havia uma «mensalidade» ou «propina» que era paga todo mês aos deputados participantes do esquema. Apesar da imensa repercussão negativa, o então presidente Lula conseguiu se reeleger em 2006. Arthur Guimarães de Oliveira. «Mensalão ainda tem processo pendente na Justiça após 20 anos» in *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2025/06/mensalao-ainda-tem-processo-pendente-na-justica-apos-20-anos.shtml>. Acesso em: 19 fev. 2025.

edifício desenhado por Jorge Zalszupin é superior em termos de qualidades plásticas, mais digno de pertencer *linha legítima da arquitetura modernista brasileira*, e choca saber que ele foi derrubado em nome de uma estação de metrô que piorou o centro de São Paulo; enquanto o segundo Mendes Caldeira é somente uma torre banal que não causa horror nem angústia ao passante, como também não chama a atenção de ninguém, é mais um genérico entre tantos, provavelmente mais digno de ser demolido e substituído por alguma outra construção.

¶ Um adendo: Wilson Mendes Caldeira Jr. teve três filhos conforme o seu obituário, Maria Christina, Wilson e André,²⁵⁷ e não descobrimos se eles seguiram a mesma carreira de dono de construtora do seu pai ou de seu avô, mas destes, Maria Christina foi destaque nas páginas dos jornais brasileiros quando denunciou o seu ex-marido durante a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) dos Correios,²⁵⁸ o então deputado federal Valdemar Costa Neto, que terminou sendo condenado a 7 anos e 10 meses de prisão em 2012 por corrupção ativa, mas cumpriu apenas um terço da sentença na prisão. Enquanto escrevo estas linhas, Costa Neto ainda é um reconhecido político na esfera nacional, principal referência e presidente do Partido Liberal (PL), partido que apoiou e hoje abriga o agora ex-presidente Jair Bolsonaro, alguém cujo mandato poderia ser facilmente analisado sob o viés da categoria estética da feiura, mas não é o objetivo deste texto.

¶ Desenlaçando os fios da nossa memória, nos recordamos que a última visita a Praça da Sé aconteceu há mais de dez anos da escrita deste texto, mais especificamente no primeiro dia de janeiro de 2012, o fatídico ano que veria o mundo acabar em 21 de dezembro segundo o calendário maia — considerando o estado atual que estamos vivendo, talvez estejamos testemunhando o final dos tempos, entretanto, de um modo lento e doloroso, sem ser em uma mega explosão causada por um asteroide como nos filmes hollywoodianos. Minha companheira daqueles tempos e eu havíamos passado o réveillon no Rio de Janeiro na casa de um amigo que havia quebrado a perna, vítima da má manutenção das calçadas de pedra portuguesa da capital fluminense, o mesmo tipo de

259. Um dos principais pianistas da história brasileira, Nelson Freire (1944–2021) caminhava pelo calçadão da Barra da Tijuca quando tropeçou numa pedra solta, caiu e quebrou o úmero do braço direito em 2019. Freire jamais voltou a tocar como antes, ficou deprimido e faleceu dois anos depois do acidente. O Globo. «Morre o pianista Nelson Freire, aos 77 anos» in *O Globo*. 1 nov. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-pianista-nelson-freire-aos-77-anos-1-25260079>. Acesso em: 19 fev. 2025.

Fig. 41. Deterioração do tecido urbano ao redor da Sé. À esquerda, a trama urbana original; no meio, após a abertura da praça Clovis Bevilacqua; à direita, após a demolição dos quarteirões. Regina Maria Prosperi Meyer; Marta Dora Grostein, *A leste do Centro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*, 2010.



pavimento que vitimaria o grande pianista Nelson Freire anos depois.²⁵⁹ Cinco horas após termos assistido aos fogos na Barra da Tijuca, já estávamos em um avião a caminho da capital paulista, onde naquela noite iríamos tomar outro voo rumo à Europa. Relembrando o mote de que *São Paulo é a cidade que nunca dorme*, ao pegarmos a linha azul do metrô, descemos no ponto mais central da cidade, a Sé, porque imaginamos com total e absoluta certeza de que haveria alguma lanchonete aberta para tomarmos o nosso pequeno-almoço. Realmente, havia um comércio aberto, mas era somente um só. O restante das lojas, lanchonetes, restaurantes, estavam todas fechadas. Eram tempos anteriores ao Google Maps no celular, não se podia verificar o horário dos estabelecimentos com antecedência. A Sé era um verdadeiro e enorme deserto onde havia somente nós dois, alguns poucos garçons da lanchonete aberta e centenas de sem-teto, a grande maioria ainda dormia enquanto os poucos acordados olhavam incrédulos para aqueles dois forasteiros perdidos em pleno primeiro de janeiro. Temos a vívida memória daquele colossal espaço aberto, cinzento e vazio que era a Praça da Sé, sem a típica multidão de transeuntes que habitualmente passariam por ali em qualquer outro dia que não fosse primeiro de janeiro. Minha companheira obviamente sentiu medo de estar ali, naquele lugar, e após termos tomado um suco de frutas e comido algum salgado do ano anterior, fugimos até a estação de metrô e rumamos para outro sítio. ¶ Retornemos aos trabalhos de arqueologia urbana e uma imagem fugidia de um mapa nos

260. Eduardo Marques de Magalhães. «Quartel de Linha» in *Éramos vinte bombeiros sapadores*. jun. 2023. Disponível em: <https://eramosvintebombeirossapadores.blogspot.com/2023/06/quartel-de-linha-em-14-de-janeiro-de.html>. Acesso em: 11 fev. 2025.

chama a atenção durante um *scroll* infinito de um texto acadêmico e aquilo nos deixa desconfiados por dias, temos que reabrir todos os últimos PDFs salvos até o encontrar novamente. São, na verdade, três mapas, cada um em diferentes décadas, mostrando o centro histórico do centro de São Paulo a partir da Sé, e surpreendentemente descobrimos que nos 1930 a Praça Clóvis Bevilacqua não existia, em frente ao Palácio da Justiça havia um casario colonial no local. De início, pensamos que a demolição fizesse parte das obras do imponente Palácio da Justiça do Estado de São Paulo, cuja construção começou a ser erguida a partir dos anos 1920, e cuja obra apagou do mapa o antigo Quartel de Linha,²⁶⁰ uma edificação colonial de 1790 originalmente levantada para abrigar a Legião de Tropas Ligeiras da Capitania de São Paulo e que servia de base para policiais e bombeiros até o seu apagamento; entretanto, descubro que todo o conjunto do casario histórico foi posto ao chão, a marretadas, um a um, para a criação de um espaço aberto que servisse de terminal de ônibus em 1947, e que foi então nomeado como Praça Clóvis Bevilacqua em homenagem ao famoso jurista de mesmo nome que foi o principal autor do Código Civil de 1916, lei que esteve em vigor até 2003. ¶ Mais uma vez a história se repete e a destruição aconteceu em nome da máxima eficiência de transportar pessoas. Mais uma vez temos a sensação de quanto mais escavamos a história ao redor da Sé, mais fragmentos de desaparecidos encontramos pelo caminho. Talvez seja esse o padrão: uma história repetitiva de



Fig. 42. Antigo Quartel de Linha, autoria desconhecida (século XIX).

desaparecimentos, como nessa passagem de *Ulysses*, de James Joyce:

Será isso a sabedoria da idade? Espera ouvir de mim.

– A história, Stephen disse, é um pesadelo de que eu estou tentando acordar.

Do campo os garotos ergueram um brado. Um apito trinante: gol. E se esse pesadelo te desse um chute pelas costas?

– Os caminhos do Criador [Progresso] não são os nossos, o senhor Deasy disse. Toda a história humana se conduz a um único fim grandioso, a manifestação de Deus [Progresso].²⁶¹

261. James Joyce, *Ulysses*. Trad.: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

¶ Não encontramos muitas informações sobre o que havia e qual era o estado do casario colonial demolido, contudo, em um dos diversos sites sobre fotos históricas de São Paulo, um usuário comentou que durante as obras de demolição foram descobertas ossadas humanas no local e na época se comentou que talvez houvesse um antigo cemitério naquele sítio.²⁶² Só. Apenas isso. Mais nada. Não descobrimos menção alguma no acervo dos jornais Estado de São Paulo ou Folha da Manhã. Porém, é curioso pensar uma analogia entre as ossadas desenterradas e as construções postas abaixo, porque, novamente, quanto mais investigamos, mais cacos de edifícios e de pessoas vamos encontrando pelo caminho, numa verdadeira trama sem fim. ¶ Por que ponderamos que a destruição estivesse ligada ao Palácio de Justiça? Porque para obter o melhor visual do majestoso e grandioso palácio seria necessário se afastar dele para o observador ter uma perspectiva plena, e o casario colonial poderia estar simplesmente atrapalhando a vista. No site do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, encontramos mais informações sobre a sede da instituição, nos saltam aos olhos as palavras escolhidas para descrever o palácio:

Estreme de dúvidas, o Palácio da Justiça tornou-se exemplar arquitetônico de imponência sóbria, a refletir a afeição brasileira aos ideais de padrão europeu, notadamente inspirado nos Palácios da Justiça de Bruxelas e de Roma, que

262. Geraldo Nunes. «Livro institucional do Palácio da Justiça revela começo e fim da Praça Clóvis» in *Academia Cristã de Letras*. [s. d.]. Disponível em: <https://academiacrista-deletras.org.br/publicacoes/cronicas/livro-institucional-do-palacio-da-justica-revela-comeco-e-fim-da-praca-clovis.html>. Acesso em: 11 fev. 2025.

263. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. «Palácio da Justiça» in *Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo*. [s. d.]. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/Memoria/PalacioJustica/PalacioJustica>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Ramos de Azevedo deixou transparecer nessa criação de estilo eclético, alternando entre o neoclássico e o barroco.²⁶³

¶ Não é uma construção qualquer, ela não quer deixar dúvida nenhuma ao leitor ou observador, o palácio é imponente e reflete o desejo de um ideal estético europeu, ninguém quer um feio quartel colonial ou um banal casario qualquer numa cidade que aspira ser uma grande metrópole mundial descendente dos ideais europeus. O projeto arquitetônico foi encomendado ao renomado escritório de Ramos de Azevedo e sua construção demandou 13 anos e provavelmente muito dinheiro investido, a se ler a descrição dos materiais empregados:

O piso do saguão [de entrada] é recoberto por mármore de Chiampo, e as escadarias que o ladeiam, revestidas em mármore de Carrara, com corrimãos em mármore amarelo português e detalhes de balaústres em mármore e bronze. No perímetro da Sala, estão dispostas 16 colunas jônicas de granito vermelho polido de Itu, pesando aproximadamente 15 toneladas cada, com bases e capitéis de bronze, desenhadas pelo arquiteto ítalo-brasileiro Domiciano Rossi. [...] No quinto pavimento, está localizado o grandioso Salão Nobre do Palácio da Justiça. Decorado com motivos clássicos gregos, mede 22 por 14 metros, [...] nesta sala, a simbologia ligada à Justiça foi ricamente representada, com pinturas folheadas a

Fig. 43. Desenho do projeto original do Palácio de Justiça de São Paulo. Ramos de Azevedo (1911)



264. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, [s. d.].

ouro nas suas paredes, arte em alto relevo no teto, além de exuberantes lustres de bronze, que reproduzem as imagens presentes em todo o salão.²⁶⁴

¶ Se queremos ser civilizados, não podemos economizar nos materiais. Essa *afeição brasileira aos ideais de padrão europeu* não era exclusiva dos magistrados paulistas, mas um sintoma de toda a sociedade, como afirmado pelo escritor paulista Alcântara Machado em crônica escrita nos anos 1920:

265. Machado apud Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 119.

A preocupação de governantes e governados é derrubar para fazer maior e mais bonito. O que é muito louvável sem dúvida. A questão porém é que esse bonito é sempre importado. Daí o desastre estético-urbano.²⁶⁵

¶ Como era esse desastre estético-urbano? Segundo a descrição de um viajante português que esteve em São Paulo no final dos anos 1910 e reproduzida por Sevcenko:

266. Bruno apud Sevcenko, 1992, p. 118.

[na cidade] havia desde a pureza de uma frontaria fria à normanda, dos arabescos sinuosos e ilógicos da arte-nova, até ao risonho *cottage* inglês, do pontiagudo dos chalés da neve aos alpendres espanhóis, às cúpulas da Itália, às galerias do Renascimento, ao exagero do Barroco ou do plateresco, ao rústico suíço, até à horrível simetria esburacada do estilo pombalino, pesado e bruto.²⁶⁶

267. Machado apud Sevcenko, 1992, p. 119.

268. Sevcenko, 1992.

269. Sevcenko, 1992.

270. Douglas, 2001.

¶ São Paulo nos anos 1920 possuía *todos os estilos possíveis e impossíveis, todos eles brigando com o ambiente*.²⁶⁷ Sevcenko descreve a cidade como uma polifonia arquitetônica e urbanística, uma mistura do convencional com o inusitado, produto de múltiplos atores sem qualquer ação mediadora.²⁶⁸ Já o escritor Alcântara Machado escreveu que a cidade parecia uma exposição universal.²⁶⁹ E o que os observadores e viajantes daqueles tempos nos dizem? Se nos recordamos da ideia de sujeira de Douglas,²⁷⁰ isto é, a feiura como sendo desordem, mas uma desordem que está nos olhos de quem vê, tenho que trazer um observador daqueles tempos, como Lévi-

Strauss, que viajou, morou e trabalhou em São Paulo e nos deixou esta descrição da cidade:

271. Lévi-Strauss, 1986, p. 91.

São Paulo era descrita nessa época como sendo uma cidade feia. É verdade que os edifícios do centro eram pomposos e ultrapassados; a indigência pretensiosa das suas ornamentações era agravada pela pobreza do trabalho graúdo.²⁷¹

¶ São Paulo era construída tão rapidamente para dar conta do crescimento populacional de quase 25% ao ano que não havia profissionais nem tempo suficiente para garantir boas construções. E Lévi-Strauss continua:

272. Lévi-Strauss, 1986.

[...] as estátuas e as guirlandas não eram em pedra mas sim em gesso pintado de amarelo a imitar uma pátina. Duma forma geral, a cidade apresentava esses tons contínuos e arbitrários que caracterizam as más construções, nas quais o arquitecto foi obrigado a recorrer à brocha tanto para proteger como para dissimular o material subjacente.²⁷²

¶ Percebemos o *jeitinho brasileiro* em ação, na falta de escultores ou de material, fazemos as estátuas em gesso a imitar pedra, mais rápido, mais barato, mais precário. Lévi-Strauss comenta que a cidade parecia o cenário de filme levantado às pressas:

273. Lévi-Strauss, 1986.

[...] Debaixo das cores falsas, as sombras resultam mais negras; ruas estreitas não permitem a uma camada de ar demasiado delgada criar um ambiente, donde resulta um sentimento de irrealidade como se tudo aquilo não fosse uma cidade mas sim um simulacro de construções erguidas às pressas com vistas a umas filmagens ou uma representação teatral.²⁷³

¶ Seria então São Paulo dos anos 1930 feia? Lévi-Strauss conclui que não, a cidade era em realidade *selvagem*:

274. Lévi-Strauss, 1986.

E todavia São Paulo nunca me pareceu feia: era uma cidade selvagem, como talvez o sejam todas as cidades americanas, [...] nessa altura estava ainda por domar.²⁷⁴

275. Ver mais em Pechman, 1999a.

¶ Ora, selvagem é um eufemismo para não dizer diretamente que éramos bárbaros, incivilizados, incultos, indisciplinados.²⁷⁵ Para um antropólogo que naturalmente aprecia o exótico, talvez selvagem até fosse uma palavra positiva. Se fôssemos cem por cento europeus, haveria graça em nos visitar e em nos estudar? ¶ O já citado professor Benedito Lima e Toledo publicou um livro intitulado *São Paulo: três cidades em um século*,²⁷⁶ na qual exemplifica sua teoria de que um paulista nascido no início do século XX foi capaz de testemunhar três cidades em seu tempo de vida: a destruição da São Paulo colonial original, sua substituição pela São Paulo industrial e depois o processo de desaparecimento da cidade industrial nos anos 1970 e sua substituição por algo pós-industrial, processo resumido nesta citação:

276. Benedito Lima Toledo, *São Paulo: três cidades em um só século*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify; Duas Cidades, 2004.

277. Toledo, 2004.

A cidade de São Paulo é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior.²⁷⁷

¶ Inferior, desagradável, cinzenta, feia? A ânsia do progresso, a eterna busca pelo novo, a destruição da feiura e a construção de novas fealdades não são processos exclusivos de São Paulo, mas sim de inúmeras elites brasileiras em outras cidades. O que fica e o que é apagado da cidade pela justificativa do feio está nos olhos de quem define a feiura, como versado pelo engenheiro chefe do Metrô. *Sai da frente que queremos construir outro país*. Um país que atropela a memória dos seus habitantes, destrói a sua própria história e nos lega cidades mais inabitáveis, mais feias. Por fim, uma última citação de uma crônica escrita por Eli Mendes de Moraes sobre as transformações da Sé e, citada em outra dissertação, que resume os sentimentos de perda causados pela imposição de um valor estético ou um valor funcional superior a qualquer memória pessoal:

Na rotina do meu trabalho, diariamente me dirigia ao Fórum [Palácio da Justiça] passando pela Praça Clóvis na calçada do Teatro Santa Helena, curiosa acompanhava as demolições do prédio em estilo barroco, que fazia a minha imaginação viajar. O que mais me chamava a atenção era a quantidade de pessoas em sua maioria homens de certa idade, que paravam para observar o trabalho daqueles homens que colocava no chão um objeto certamente de suas histórias. A minha sensibilidade de menina romântica se punha a vislumbrar a tristeza que havia naqueles olhos que passivamente viam sendo derrubado, aquele que talvez tenha sido palco de alguma história de amor vivida pelos espectadores nostálgicos daquele trabalho que aos poucos foi transformando aquele espaço em uma verdadeira cratera onde hoje é a grande Estação Sé. Algum tempo mais tarde, no início de 1975, vi pela TV a implosão do Edifício Mendes Caldeira. O prédio onde eu trabalhara e conhecera o então meu marido. Aquela implosão histórica, (uma vez que foi o primeiro edifício a passar por esse processo) trouxe nostalgia ao meu coração pois estava no chão o palco de uma parte da minha história.²⁷⁸

²⁷⁸ Moraes apud Altivo Ovando Júnior. *Praça da Sé: reformada ou deformada pelas obras do metrô?! 2014*. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 83.

Do que falamos quando falamos de paisagem urbana?

“Eu não sou eu”, disse Malcolm Lowry, “mas o vento que sopra através de mim”, ecoando um poema anterior de D.H. Lawrence que começa assim: “*Not I, not I, but the wind that blows through me!*”. Outros poetas, que, como esses dois, tiveram contatos fortes e transformadores com a terra, vivenciaram igualmente essa espécie de diluição do eu que acontece quando nos confundimos, desarmados, com o mundo natural. [...] É justamente quando nos abrimos para “os vínculos entre os seres vivos” que passamos a conhecer o prazer de uma liberdade sem freios. Sendo parte da natureza, e não construção mental que me agrada, me dissimule ou me falseie para me proteger, não sou ninguém, não sou nada, mas, como um detalhe da paisagem, sinto que existo e me transformo com o todo, ora virando vento, ora virando árvore.²⁷⁹

²⁷⁹. Leonardo Fróes. «Entrevista por Júlia de Carvalho Hansen» in *Caderno de Leituras*, v. 64, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno64-froes-ok.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2025.p. 9.

¶ Cena I: Pouco tempo antes da minha qualificação, lembro de uma vez que conversei com o Robert sobre paisagem em seu apartamento no Flamengo, 15º andar, aposto que era um edifício construído nos anos 1950. A sua sala de estar ficava na quina do prédio e possuía duas janelas, uma voltada para o oeste e outra para o norte. Da primeira era possível enxergar ao fundo a imponência dos 710 metros de altura do morro do Corcovado com o Cristo no seu topo, a pedra nua e a vegetação que teima crescer em uma escarpa tão inclinada, no primeiro plano enxergava alguns quantos edifícios genéricos cor bege, e no meio deles surgia a favela do Morro Azul. Da



Fig. 44. Vista da janela do apartamento do Robert, Corcovado e Cristo-Redentor ao fundo (2023)

280. Robert Moses Pechman. «9 cenas, algumas obs-cenas, da rua» in *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

281. Robert Moses Pechman. «Eros furioso na urbe. Civilização e cidade na pintura de Hopper» in *Arte e Cidades. Imagens, discursos e representações*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

segunda janela, havia uma vista desimpedida que permitia avistar um mar de construções que chegava até os arranha-céus do centro do Rio de Janeiro, como o simétrico Edifício Ventura ao longe. Contei ao Robert que gostaria de analisar a feiura pela «paisagem urbana», mas na época não me sentia confiante com o conceito, havia algo de contraditório nele. Robert me confessou que não compreendia tão bem a noção de paisagem, para ele o que havia eram vistas urbanas, cenas urbanas, algumas *obs-cenas*,²⁸⁰ sua área mesmo era refletir sobre a cidade a partir da sua representação,²⁸¹ e nisso ele era mestre. Saí do encontro cheio de dúvidas para pesquisar, porque nisso ele era mestre também, em questionar nossas certezas e incertezas.



Fig. 45. Outra vista da janela do apartamento do Robert, em direção ao centro do Rio de Janeiro (2023)



Fig. 46. Vista da janela da sala de aula, Bento Gonçalves (2017)

¶ Cena II: era dezembro de 2015 e havia realizado uma viagem de ônibus noturno até a cidade de Bento Gonçalves, onde realizaria uma entrevista de emprego para ser professor no curso de Arquitetura e Urbanismo de uma grande universidade comunitária. Apesar de exausto pelo sacolejo de quase dez horas, decidi caminhar da estação rodoviária até o pequeno albergue escolhido por ser próximo do campus. Contudo, o que no mapa aparentava ser uma curta distância se tornou uma penosa via pelas ladeiras íngremes de calçadas de basalto, quase sem árvores, quase sem sombra, até alcançar o alojamento, onde pude descansar por algumas horas. A entrevista foi no meio da tarde com o coordenador do curso e eu estava lá tão longe da minha morada porque havia sido indicado a vaga por uma colega dos tempos de faculdade. Recordo como o coordenador estava impressionado com o tempo que eu havia morado no exterior e como era preciso que eu compartilhasse o que eu havia visto com os alunos, afinal, disse ele com seu forte sotaque italiano da serra gaúcha, eu havia testemunhado tanto arquitetura contemporânea de alta qualidade, como cidades verdadeiramente bonitas e planejadas esteticamente, nada comparado com as cidades do sul que, de acordo com ele, eram feias e sem nenhuma qualidade estética. O coordenador sugeriu que eu lecionasse disciplinas relacionadas com a minha vivência no exterior, como Teoria e História da Arquitetura Contemporânea, e com

282. Gordon Cullen, *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1983a. ; Gordon Cullen, *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. Lisboa: Edições 70, Martins Fontes, 1983b.

283. Sendo mais específico, todo o livro de Cullen era resumido em um guia de 5 páginas. Nesta disciplina, o professor deveria ensinar os conceitos do Cullen, de Lynch e de Jacobs em somente uma única aula expositiva.

o tema do meu mestrado em projeto urbano e regional, como Projeto Urbano I, que versa sobre loteamentos, e Projeto e Ambiente, disciplina de primeiro ano que apresenta aos alunos iniciantes o estudo de cidades e de leitura da «paisagem urbana.» ¶ Foi por meio dessas duas últimas disciplinas que tomei conhecimento do conceito de «paisagem urbana» baseado no livro de mesmo nome escrito pelo arquiteto britânico Gordon Cullen, originalmente publicado em 1961 no Reino Unido e traduzido ao português em 1983, tanto no Brasil quanto em Portugal.²⁸² Inicialmente, acreditei que por meio deste conceito poderia sanar algumas dúvidas pessoais que eu havia levantado na minha dissertação de mestrado sobre o que alguns chamam de apreensão urbana, outros de leitura da cidade, ou até mesmo de percepção do espaço urbano. ¶ Porém, o que vi na academia foi uma visão simplificada das ideias de Cullen²⁸³ e de tantos outros pensadores sobre a cidade, como Kevin Lynch, Jane Jacobs, para citar dois exemplos, resumidos em ideias mais palatáveis, ou talvez seja melhor dizer, em conceitos mais simples de consumir, sem a devida reflexão crítica por parte de alunos, e, infelizmente sinto dizer, por parte de alguns colegas também. É óbvio que lecionar para alunos que trabalham durante o dia e estudam à noite não é o mesmo para aqueles que se dedicam integralmente à universidade, contudo, não se pode limitar o ensino superior a uma transação na qual o aluno paga e recebe um produto-conteúdo «pronto» em troca. Moído pelo sistema de ensino privado, saí de lá anos depois, com mais dúvidas sobre «paisagem urbana» do que quando entrei.

* * *

¶ Se no capítulo anterior escrevemos que *estudar a cidade pelo olhar, por aquilo que vejo, nos possibilitaria encontrar e compreender essa impureza, essa feiura, que emana na cidade*, agora pretendemos prestar mais atenção sobre a ideia de «paisagem urbana» e sua relação com a feiura. O que é «paisagem urbana»? É possível chamar o somatório das partes que vemos e que compõem uma cidade de paisagem e urbana? Já

284. Adriana Veríssimo Serrão. «A paisagem como problema da filosofia» in *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011a. p. 13–35.

285. Vladimir Bartalini. «Natureza, paisagem e cidade» in *Pós*, v. 20, n. 33, p. 36–48, 2013.

286. Rosario Assunto. «Paisagem – Ambiente – Território. Uma tentativa de clarificação conceptual» in *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Trad.: Maria Cristina Leal. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011b. p. 341–375.

287. Serrão, 2011a, p. 15.

respondemos de imediato que não. A utilização da expressão «paisagem urbana» para nos referirmos especificamente ao que observamos visualmente na cidade é um erro, ou enunciando de outra maneira, é uma má compreensão do conceito original de paisagem. A que se deve esse erro? Por que continuamos lendo repetidamente a junção da palavra *paisagem* com *urbano* em reportagens e artigos? E se não devemos escrever *paisagens urbanas*, quais são as palavras apropriadas para expressar o que vemos de belo ou de feio nas cidades? ¶ Ao pesquisarmos sobre o conceito de paisagem, é lugar-comum ler textos académicos começarem com ressalvas sobre o uso da palavra. Tanto Serrão²⁸⁴ quanto Bartalini²⁸⁵ e Assunto²⁸⁶ iniciam seus escritos *separando o joio do trigo*, isto é, definindo o que realmente deve ser considerado paisagem e o que não deve ser. Serrão, por exemplo, descreve como o estudo de paisagem deixou de ser:

[...] uma mesma realidade, um objecto de estudo único tomado segundo enfoques múltiplos, mas realidades efectivamente distintas, repartidas como objectos teóricos especializados segundo os métodos de cada ramo do saber.²⁸⁷

¶ Ou exemplificando de outro modo, ao invés de termos um único objeto de estudo como é a «cidade», que possui as suas multiplicidades em diversos aspectos, e por isso é estudada por múltiplos campos do conhecimento, no qual cada um está a nos explicar um aspecto sensível da cidade, o que temos são várias paisagens segundo várias ciências, cada uma com um conceito específico sobre o que é paisagem. E para piorar a situação, Serrão ainda afirma haver um abuso do uso da palavra paisagem:

[...] com a proliferação das aplicações figuradas (paisagens interiores, simbólicas, oníricas...) ou classificativas (paisagem natural, semi-natural, cultural, urbana, rural, industrial...), a imprecisão agravou-se, provocando o uso indiscriminado do termo, aplicável a qualquer vista, a qualquer cenário ou panorama, mesmo irreal, artificial, criado, imaginado,

288. Serrão, 2011a, p. 16.

sonhado. Por extensão, acabou por referir nos nossos dias um contexto ou uma situação difusa, o fundo onde ocorrem os acontecimentos (paisagem política, paisagem cultural, ...)»²⁸⁸

¶ De outra forma, se tudo é paisagem, logo, nada é paisagem, pois o abuso do termo «paisagem» acaba por simplificar o seu conceito original. Bartalini relembra que o clássico texto *Filosofia da Paisagem* de Georg Simmel, publicado em 1913, já iniciava com o autor alemão afirmando que nem tudo o que vemos é paisagem, afinal:

Se não me iludo, raramente se esclareceu que ainda não há paisagem pelo facto de coisas de toda sorte se estenderem umas ao lado das outras sobre uma parcela de território e serem imediatamente olhadas.²⁸⁹

289. Georg Simmel. «Filosofia da paisagem» in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 42–51. p. 42.

290. Bartalini, 2013, p. 39.

291. Arnold Berleant. «O significado mutável da paisagem» in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*. Trad.: Teresa Carvalho. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 347.

¶ Bartalini traz um ponto interessante ao buscar no nosso idioma o que o senso comum nos sugere quando se está pronunciando a palavra «paisagem,» que é, afinal, a sua imediata associação com a natureza.²⁹⁰ Berleant vai além e defende que «paisagem» também está associada a uma bela natureza, ligada a sentimentos agradáveis.²⁹¹ Aqui não se trata da Grande Natureza, da infinita conexão entre tudo, mas sim dos seus elementos identificáveis, como rios, montanhas, rochas, árvores, vegetações, nuvens, animais; que são percebidos por um sujeito-observador como um conjunto ao serem recombinaados como uma paisagem única para o observador. Como observado por Serrão:

Percepção (sujeito) e constituição (do objecto) são aqui como um único acto: paisagem é uma forma de ver o mundo natural não enquanto tal, na sua identidade empírica, mas já modelado pelo olhar humano.²⁹²

292. Serrão, 2013, p. 161.

¶ Para que esse olhar para a natureza se conformasse como paisagem, foi necessário que os elementos da natureza fossem arrancados do seu todo, que a ideia de pertencimento a uma Grande Natureza fosse abandonada por outro modo de se ver

293. Serrão, 2013, p. 162.

no mundo, não mais como parte de algo maior, mas sim como um outro ser à parte. Se na época antiga e medieval, o Homem se via como parte da natureza, da criação divina, é na modernidade que surge a ideia do Homem com um ser autônomo, que não se vê como pertencente à Natureza, mas que a vê como outra entidade, separada de si, que pode ser tanto explorada como contemplada visualmente à distância.²⁹³ Há no conceito de paisagem uma ideia de nostalgia dessa unidade com o Todo Maior, em voltar a ser parte da natureza. E como acontece a experiência de ser parte do Todo ao estar na paisagem? Serrão, em leitura de Simmel, afirma que:

A experiência da natureza como paisagem acontece quando a intensidade da percepção se une a um sentimento concordante, a sintonia (*Stimmung*), uma tonalidade anímica em que a temporalidade da consciência do observador torna pregnantes todos os elementos e os funde numa intuição, como esta paisagem única, e não uma outra qualquer.²⁹⁴

294. Serrão, 2013, p. 163.

295. Sobre *Stimmung* em Simmel, Serrão afirmou: «tem sido amplamente reconhecida a dificuldade das línguas latinas na tradução do termo alemão «*Stimmung*», dado o seu carácter polissémico, mesmo na linguagem corrente. Para mais, na versão simmeliana convergem três aspectos incindíveis: a conformação singular das partes que dota cada paisagem de um “carácter” individual; a conjunção dos traços anímicos do sujeito numa peculiar “disposição” ou “índole”; e, por fim, a fusão de ambas – a vertente objectiva e a vertente subjectiva – numa “tonalidade” ou “atmosfera” únicas. Perder a fecundidade desta sintonia e reduzir a paisagem ora ao pólo subjectivo ora ao pólo objectivo será sempre transformá-la numa noção abstracta e destituída de vida». Adriana Veríssimo Serrão (org.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011b. p. 40.

296. Serrão, 2013, p. 163.

¶ Simmel trouxe o conceito de *Stimmung*, palavra alemã de difícil tradução,²⁹⁵ para explicar o sentimento pessoal e único que percebemos quando estamos em uma paisagem que nos é única. Importante destacar o carácter singular da experiência estética da paisagem, porque, como expresso por Serrão, devemos desfazer o senso comum de que qualquer vista que está aí é paisagem antes de a percebermos.²⁹⁶ Berleant faz um comentário similar ao afirmar que, ao simplificarmos o termo paisagem a uma mera questão visual, deixamos de lado toda a riqueza sensorial que acontece ao estarmos na natureza:

Numa paisagem visual não há lugar para o apelo táctil das texturas das cascas e da folhagem das árvores, para o contentamento cinestético de percorrer uma estrada do campo ou de seguir um trilho através da floresta. A visão é cega aos cantos dos pássaros e ao restolhar da vida selvagem sob os arbustos, ao sabor das bagas e à água fria da

297. Berleant, 2012, p. 348.

primavera. Estas ricas dimensões são esquecidas quando a fruição da paisagem é reduzida uma direcção visual.²⁹⁷

298. Simmel, 2005.

¶ E na cidade, seria possível sentir algo único como no conceito de paisagem? O próprio Simmel respondeu a essa pergunta em outro texto, *As grandes cidades e a vida do espírito*, de 1903,²⁹⁸ na visão do *homem blasé*. O habitante da grande cidade, exposto ao ritmo de vida mais acelerado e cheio de estímulos da modernidade, precisa formar uma espécie de proteção para se preservar mentalmente, logo ele se fecha em uma cápsula de insensibilidade e age de maneira indiferente à cidade e aos outros cidadãos. Como posto por Simmel:

299. Simmel, 2005, p. 581.

A essência do carácter blasé é o embotamento [perda de sensibilidade] frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, [...], mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos.²⁹⁹

300. Uma observação: é possível recuperar «parte» da conexão com a Natureza na cidade quando estamos em um Jardim. Contudo, não estamos falando de qualquer cobertura verde na cidade, aqui o jardim deve estar como um espaço de contemplação estética. Ver mais em «Parte III - O Jardim como Filosofia» in Reker, 2022.

¶ Não há como ter uma *Stimmung* como sugerido por Simmel dentro da grande metrópole que seja similar à da paisagem, a sensação de se sentir parte de um Todo Natural que é maior que si.³⁰⁰ Somente ao sair da grande cidade é que o homem blasé poderia pausar o nivelamento dos sentidos e sair da sua cápsula de insensibilidade para poder apreender o mundo de outra maneira. Argumento semelhante faz Ritter ao afirmar



Fig. 47. Cartão postal de Potsdamer Platz, Berlim (1920)

301. Joachim Ritter. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Ana Nolasco. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

302. Serrão, 2013, p. 164.

303. Simmel, 2011, p. 42.

304. Walter Benjamin. «Experiência e pobreza» in *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114–119.

que a noção de paisagem é fruto da sociedade moderna, pois o que o contemplador, o caminhante e o turista buscam na paisagem é recuperar algo que foi perdido ao nos assentarmos na cidade.³⁰¹ Serrão sugere que o texto *Filosofia da Paisagem* de Simmel possui uma conexão com *As grandes cidades e a vida do espírito*³⁰², pois logo no primeiro parágrafo, o autor alemão parece que faz uma ligação com seu texto anterior:

Acontece-nos vezes sem conta atravessar a livre natureza e perceber com os mais diversos graus de atenção árvores e cursos de água, prados e searas, colinas e casas e todos os mil variados cambiantes da luz e das nuvens – mas daí, de repararmos neste pormenor ou mesmo de observarmos este e aquele em conjunto, ainda não estamos conscientes de ver uma “paisagem”.³⁰³

¶ Hoje, o homem e a mulher blasé podem contar com a tecnologia como forma de fechamento perante a vida estimulante da metrópole. Ela ou ele usam fones de ouvido sem fio, ou escutam *podcasts* sobre produtividade, afinal, o tempo de deslocamento casa-trabalho-casa não pode ser à toa, ou o inverso, da produtividade passa-se ao ócio total, completamente absortos em *loops* infinitos de vídeos curtos. Walter Benjamin, estudante e leitor de Simmel, tomou outra direção acerca da insensibilidade e escreveu em 1933 um texto sobre a questão do empobrecimento da experiência.³⁰⁴ Para



Fig. 48. Cartão postal de Friedrichstraße, Berlim (1920)

Benjamin, o desenvolvimento desenfreado da modernidade estaria nos privando de modos de vida capazes de nos transmitir experiências ricas, estaríamos em realidade mais miseráveis, mais propensos de recairmos em um estado de barbárie — convém lembrar que Benjamin escreveu este texto no contexto da ascensão do regime nazista. Entre os exemplos apresentados no texto que podem contribuir para o empobrecimento da experiência, estão os novos espaços criados pela nova arquitetura de vidro e de aço, onde os moradores seriam incapazes de deixar «rastros»:

Não à toa o vidro é um material tão duro e liso, em que nada se fixa. É também frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm “aura”. O vidro é sobretudo inimigo do segredo. É também o inimigo da posse. O grande poeta André Gide disse uma vez: toda coisa que eu quero possuir se torna opaca para mim. Será que pessoas como Scheerbart sonham com edifícios de vidro porque confessam uma nova pobreza? [...] O novo ambiente de vidro transformará completamente as pessoas.³⁰⁵

305. Benjamin, 1994, p. 118.

¶ É como se, além da capa de insensibilidade do homem blasé para se proteger do excesso de estímulos, o novo ambiente construído também não garantisse uma experiência rica para o cidadão da grande metrópole. Aos edifícios de vidro e aço, ainda se somam as construções de concreto aparente e as soluções pré-moldadas industriais, e então temos o cenário completo para uma metrópole desconectada histórica e culturalmente dos seus cidadãos. Giorgio Agamben, ao comentar o texto de Benjamin décadas depois, afirmará que não se trata mais de empobrecimento, mas sim da completa expropriação da possibilidade de experiência na contemporaneidade:

Nós sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda

306. Giorgio Agamben. «Ensaio sobre a destruição da experiência» in *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 19–78. p. 21–22.

traduzível em experiência. [...] O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes —, entretanto nenhum deles se tornou experiência.³⁰⁶

¶ Agamben ainda comenta que, mesmo que façamos turismo, não estamos tendo experiências, pois estas acontecem fora de nós, nos artefatos que empregamos para registrar visualmente a realidade:

Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra [...], a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: *prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas*. Não se trata aqui, naturalmente, de deplorar esta realidade, mas de constatá-la.³⁰⁷

307. Agamben, 2005, p. 23. Itálico nosso.

¶ Jacques, ao comentar Agamben, afirma que talvez o que estamos a vivenciar seja um processo de domesticação da experiência na cidade realizado por meio da «pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de



Fig. 49. Berlim (1927)

Fig. 50. Alexanderplatz, Berlim (1920)



308. Paola Berenstein Jacques *et al.*, *Laboratório urbano: pequeno léxico teórico-metodológico*. Salvador: Edufba, 2022. p. 148.

309. *Terra incognita* é um termo em latim usado em cartografia para regiões que ainda não foram mapeadas ou documentadas. O equivalente em inglês é *Parts Unknown*, que, por sinal, era o título de um programa de viagens apresentado por Anthony Bourdain, que explorava a culinária «exótica» que havia fora dos círculos turísticos.

experiência»³⁰⁸ dos espaços urbanos. Retomando o exemplo da indústria de turismo, pode-se encontrar as mesmas lojas de produtos turísticos, os mesmos tipos de cafés, as mesmas redes de restaurantes, as mesmas redes de lojas de vestuário, todas repetidas por dezenas de cidades turísticas. Basta sair do espaço turístico, como é a região do Chiado, Baixa e Alfama em Lisboa, para que todas as grandes cadeias de lojas fiquem escassas ou simplesmente desapareçam. O turista que porventura saia do espaço domesticado estará por sua conta e risco em *terra incognita*,³⁰⁹ perigosa e inexplorada, onde «os selvagens» nem ao menos falam inglês, a língua franca do momento. Jacques também usa a palavra «esterilização» como sinônimo desse processo de domesticação, como se fosse preciso limpar e expulsar os habitantes locais de determinada área urbana para os turistas poderem usufruir, ou nas palavras de Agamben, constatar a cidade turística, documentá-la para seu Instagram ou Tik-Tok e logo ir embora para o próximo destino turístico da moda. ¶ Por sua vez, Reyes argumenta da impossibilidade de sentir paisagem na cidade, porque a paisagem não é apenas um objeto de visualização; em realidade, é um espaço de existência onde o ser humano e o meio ambiente natural se integram profundamente, expandindo a nossa percepção e o nosso estar no mundo. E a cidade, com seu ambiente fechado, denso, sufocante, acaba por limitar e alterar a nossa percepção temporal e existencial,

310. Paulo Reyes. «Paisagem, um ensaio entre horizontes» in *digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, n. 9, p. 263–275, 2023. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/digitar/article/view/13899>.

descaracterizando qualquer expansão da consciência e do olhar que define a experiência de estar na paisagem.³¹⁰

* * *

¶ Não há *Stimmung* possível na cidade contemporânea, não há paisagem sem natureza, não há paisagem na cidade.

* * *

¶ Se no texto centenário de Simmel já é possível perceber um cidadão blasé insensível aos outros cidadãos ao seu redor, hoje o nível de insensibilidade, somado a domesticação da experiência urbana, aparenta ser ainda maior, a contemporaneidade provocou uma total ruptura não só com a natureza como também com a cidade e todos ao seu redor. Quando essa desconexão se inicia? Retomando a leitura de Serrão, esse processo teria origem no século XV, nos primórdios da modernidade, e, coincidentemente, estaria ligado ao surgimento da palavra «paisagem». ¶ Paisagem e seu conceito original aparecem na transição do século XV para o XVI, em um momento em que as cidades europeias estão crescendo e emerge uma maior especialização e independência das novas atividades profissionais e comerciais em contraponto com o andamento das tarefas agrícolas.³¹¹ A partir do Renascimento, as cidades europeias começam a ter outro ritmo de vida urbano, agora mais acelerado, especializado e individual, em comparação com a sociedade medieval anterior, e é neste ponto que se inicia um processo de afastamento de um modo de vida rural, mais coletivo e conectado a natureza e seus ciclos, e que alcançará um ponto de não retorno na cidade da época industrial. ¶ Se verificarmos a sua origem etimológica, «paisagem» é introduzido no português no século XVI a partir do francês *paysage* com dois significados, um com o sentido de imagem pintada, como neste trecho escrito por Damião de Góis:

311. Serrão, 2013, p. 162.

312. Góis apud Serrão, 2011a, p. 14.

Has figuras destas imagíns todas trouxe Fernam Perez de Andrade, pintadas em panos de *paugagní*, & arvoredos quase do mesmo modo que sam hos panos pintados que fazín em Flandres³¹²

¶ E o outro com o sentido metafórico de perspectiva do mundo, como neste trecho de D. Francisco Manuel de Melo:

313. Melo apud Serrão, 2011a.

Foy sempre a fortuna grande pintora de *passagens*, que assim de longes, como de pertos, de vistas primeyras, & segundas compõem esta fermoza perspectiva do Mundo.³¹³

¶ Serrão comenta que posteriormente se adiciona um terceiro sentido ao termo «paisagem,» originado a partir do primeiro e da sua relação com a arte de paisagens:

314. Serrão, 2011a.

O aspecto geral de uma porção de território que se oferece à vista de um observador.³¹⁴

315. Serrão, 2011a, p. 13.

¶ Como surgiu o *paysage* francês? Assim como o italiano *paesaggio* que nasceu na mesma época, ambas são transformações de *pays* e *paese*, palavras de origem neolatina que significam tanto «aldeia natal» como «lugar de origem próximo,» e que nos legaram em português a palavra «país.» Como expresso por Serrão, são palavras ligadas à noção de pertencimento a uma «terra» ou a uma «região» familiar e natural que foram deslocadas para significar representações pictóricas de espaços naturais.³¹⁵ Desde seu nascimento, a palavra paisagem se conecta ao natural, aos elementos da natureza, e não à ideia de representação de cidade ou de sua vida urbana. ¶ Já nas línguas germânicas, Serrão nos conta que as palavras *landschaft* (alemão), *landscape* (inglês) e *landschap* (neerlandês) derivam de *land*, que possui o sentido de área, região, parcela de um terreno, território ocupado e trabalhado pela população local.³¹⁶ Foi no século XV que nasceram as palavras *landschaft* e *landschap* da junção de *land* com os sufixo *-schaft* (alemão) e *-schap* (neerlandês) para designar um novo gênero artístico especializado criado nos atuais Países Baixos,

316. Serrão, 2011a.

317. O dicionário Merriam-Webster atesta seu primeiro uso em 1792 para formar a palavra *seascape*. «Seascape» in *Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, 2025a. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/seascape>. Acesso em: 16 set. 2025.

318. «used to form nouns referring to an area that has a particular character because of the type of things that can be seen, heard, smelled, or experienced in it, or to a work of art that represents such an area.» «-Scape» in *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scape>. Acesso em: 28 maio 2025. Itálico nosso.

319. Acredito que a mais curiosa das palavras seja *tablescape*, que versa sobre a perfeita disposição de itens sobre uma mesa de modo a produzir um efeito atraente e decorativo. «Tablescape» in *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tablescape>. Acesso em: 28 maio 2025.

320. Nan Ellin, *Postmodern Urbanism: revised edition*. New York: Princeton Architectural Press, 1999. p. 61.; Peter Hall, *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design since 1880*. Fourth edition. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 263.

321. *Outrage* pode ser traduzido como ultraje, afronta, insulto. Ian Nairn, *Outrage*. London: Architectural Press, 1955.

a pintura de paisagens naturais. ¶ Curiosamente, a palavra inglesa *landscape* é uma adaptação direta e fonética da neerlandesa *landschap*, pois o sufixo *-scape* não existia anteriormente no idioma inglês,³¹⁷ ele nasce a partir da palavra inglesa *landscape*. Se os ingleses tivessem usado o sufixo equivalente ao *-schap* neerlandês, hoje teríamos em uso a palavra *landship* para designar paisagem. Em inglês, conforme o Dicionário Cambridge, o sufixo *-scape* passou a:

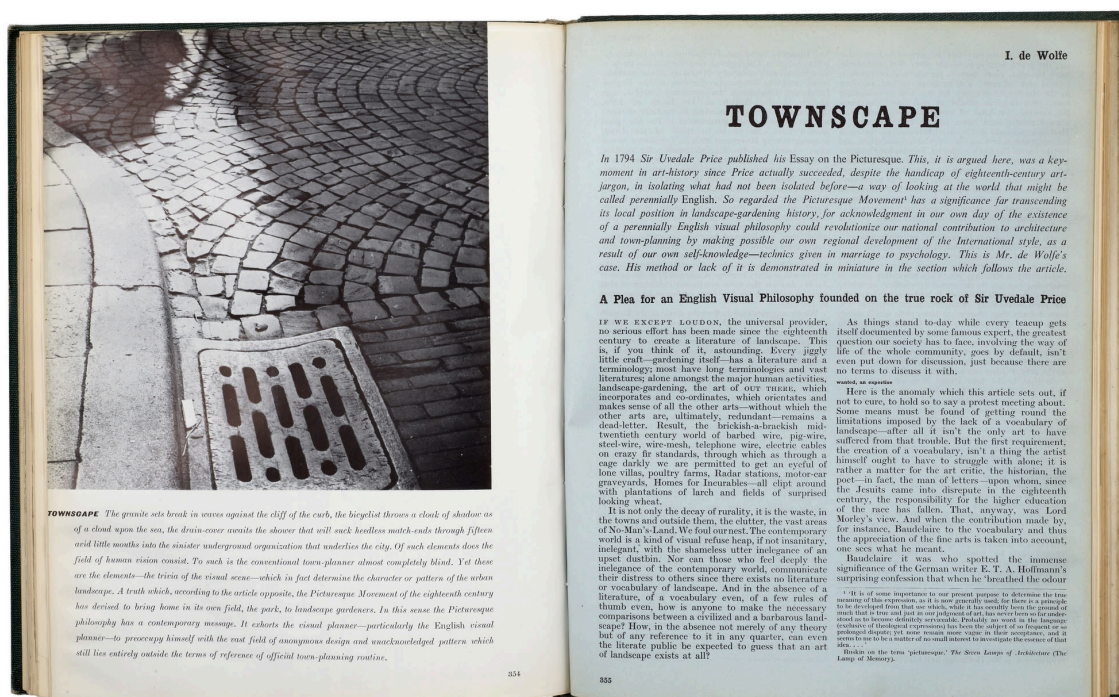
ser usado para formar substantivos que se referem a uma área que tem um caráter particular devido ao tipo de coisas que podem ser vistas, ouvidas, cheiradas ou vivenciadas nela, ou a uma obra de arte que representa tal área.³¹⁸

¶ Entretanto, ainda que o sufixo *-scape* possa indicar uma experiência que pode ser ouvida, cheirada, vivenciada na sua totalidade, predominou o seu uso como experiência visual em detrimento dos outros sentidos, como em *seascape* (vista do mar), *cityscape* (vista de uma cidade), *roofscape* (vista de telhados) e tantas outras dezenas de palavras.³¹⁹

¶ Essa discussão etimológica toda nos remete de volta ao livro *Paisagem Urbana* de Gordon Cullen e sua relação com o visual, a feiura urbana e o movimento *Townscape*. Nos anos 1950, um grupo de jornalistas e arquitetos vinculados à revista britânica *Architectural Review* (AR) iniciou uma série de críticas duras ao planejamento urbano do pós-guerra no Reino Unido, começando seu ataque em um editorial de 1953 no qual condenava a falta de urbanidade das novas cidades planejadas e apontava o dedo para a influência nefasta da *Town and Country Planning Association* (TCPA),³²⁰ seguido em 1955 pela edição especial da AR editada por Ian Nairn intitulada *Outrage*,³²¹ republicada no mesmo ano como um livro, na qual o autor criticava impiedosamente a falta de qualidade dos projetos de desenho urbano britânico e a expansão desenfreada dos subúrbios de baixa densidade. Na introdução da edição, Nairn afirmava:

322. «Look where one may, in the East or the West, every background, no matter how sublime, has now to be seen against a universal foreground imposed by modern man, of posters, wire, disused petrol pumps, car parks, conifers, institutions for the insane, cement works, sanitation plants, generator stations, the wreckage of wars and War Departments.» Nairn, 1955, p. 366.

¶ As críticas de Nairn surgiram a partir das observações realizadas durante uma viagem com Gordon Cullen, na qual os dois partiram do sul da Inglaterra até à fronteira com a Escócia e registraram, ora em fotografias, ora em desenhos de Cullen, as diversas alterações visuais e mudanças negativas que haviam acontecido nas pequenas cidades inglesas no pós-guerra. Eles cunharam o neologismo *Subtopia*, uma combinação de subúrbio com utopia, para designar a monotonia dos projetos urbanos que, em suas palavras, se repetiam em uma mediocridade sem fim. Nairn e Cullen estavam preocupados com a diluição total entre a cidade e o campo, pois a *Subtopia* não seria nem um, nem outro, era um território anômalo e para ambos era particularmente

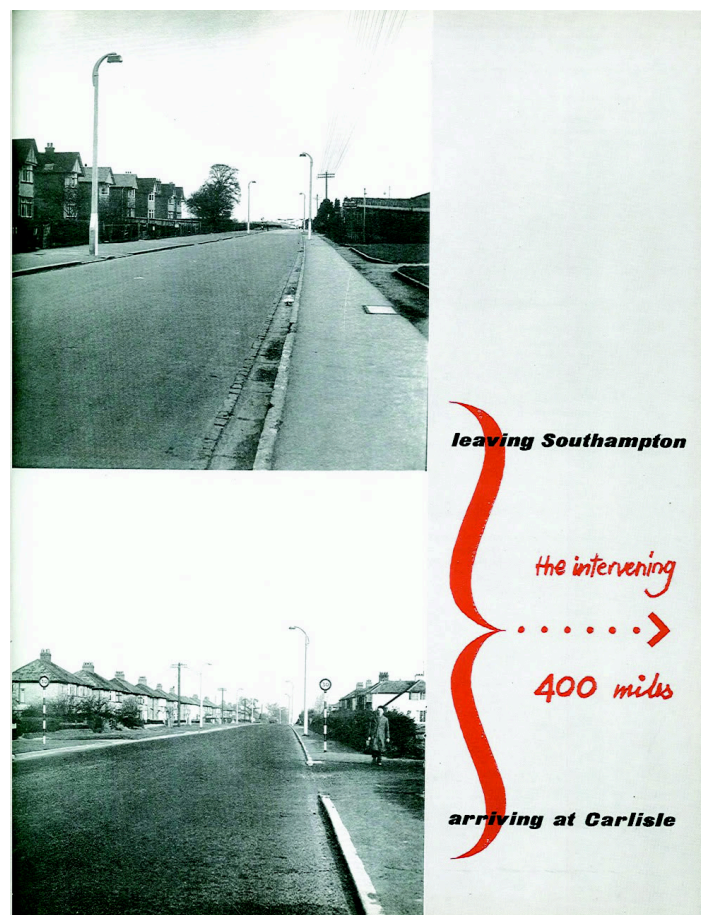


323. Martin Heidegger. «Construir, Habitar, Pensar» in *Ensaio e conferências*. Trad.: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2012. p. 125–142.

324. Ver mais em Christian Norberg-Schulz. «O fenômeno do lugar» in *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

preocupante o fato de ser idêntico em qualquer canto da Inglaterra, pois a *subtopia* funcionava como uma espécie de rolo compressor capaz de esmagar e apagar qualquer traço peculiar de um lugar, seu *genius loci*. Essa expressão latina que significa o *espírito do lugar* ressurgiu na segunda metade do século XX quando teóricos da arquitetura influenciados pela conferência *Bauen, Wohnen, Denken*, ou em português *Construir, Habitar, Pensar*, do filósofo alemão Martin Heidegger, de 1951,³²³ propõem que os arquitetos possuem a responsabilidade de descobrir o *genius loci*, isto é, as particularidades únicas de um determinado lugar e contexto e, por conseguinte, devem realizar seus projetos levando em conta.³²⁴ Nairn estava preocupado de que a destruição do espírito do lugar, combinada com a repetição de elementos urbanos sem qualidade, poderia afetar os moradores transformando em *subumanos*, seres todos iguais sem particularidades, exatamente como estavam ficando as novas cidades inglesas:

Fig. 52. Em *Outrage*, Nairn mostra fotos de várias cidades e convida o leitor a identificá-las, algo impossível devido à incrível semelhança entre as cidades, como na imagem ao lado. Nairn, 1955, p. 391



325. «[...] buildings affect people, and Subtopia produces Subtopians - the REVIEW also believes that, unless we are shocked into awareness, the consequences of our visual *laissez-faire* may make us incapable of distinguishing good from bad, and we may be mutated into sub-humans without our ever knowing it has happened.» Nairn, 1955, p. 372.

326. «It's not just aesthetics and art-work: our whole existence as individuals is at stake, just as much as it ever has been from political dictatorship, Left or Right; and in this case the attack is not clearly defined and coming from the other side of the globe, but a miasma rising from the heart of our collective self.» Nairn, 1955.

[...] edifícios afetam as pessoas, e a Subtopia produz Subtopianos — a [Architectural] REVIEW também acredita que, a menos que sejamos chocados e tomemos consciência, as consequências do nosso *laissez-faire* [deixar acontecer] visual podem nos tornar incapazes de distinguir o bem do mal, e podemos ser transformados em *subumanos* sem nem sabermos que isso aconteceu.³²⁵

¶ Nairn continua o texto afirmando que sua crítica não era só uma questão estética, e que, com isso, ele queria dizer que não era só um problema visual, mas que a subtopia era um problema maior do que qualquer outro:

Não é só estética e obra de arte: toda a nossa existência como indivíduos está em jogo, tanto quanto sempre esteve em jogo a ditadura política, de esquerda ou de direita; e neste caso o ataque não está claramente definido e nem vem do outro lado do globo, mas é um miasma surgindo do coração do nosso eu coletivo.³²⁶

¶ Em 1953, havia um pavor generalizado de que acontecesse um iminente ataque nuclear soviético, afinal, os russos eram um inimigo *claramente definido* aos olhos dos países ocidentais envolvidos diretamente na Guerra Fria. Mas o adversário que destruía a diversidade das cidades inglesas e impunha sua *Subtopia* em todo lugar era vago como um miasma, aquela teoria antiquada de que as doenças emanavam de substâncias orgânicas em decomposição e por consequência contaminavam o ar. Não sabemos se por inocência ou por falta de coragem de Nairn, mas o tal inimigo desconhecido é a conhecida capacidade do capitalismo de produzir em massa um produto padronizado, de baixa qualidade tanto material como estética, visando assim obter eficiência, produtividade e, principalmente, redução de custos para maximizar o lucro. E agora todos esses «produtos urbanos» iguais estavam, nas palavras de Nairn, estragando a vista das típicas cidades inglesas, como postes, fios elétricos, lixeiras, que aparecem listados dezenas de vezes no texto, como neste trecho:

327. «Warwick's High Street has only one thing wrong with it – apart from the main road traffic that steam-rollers through it – 25 ft. lamps standards carrying 6 ft. lamps. Ugly anywhere, especially cruel here where the whole virtue of the street is the repetition of similar rectilinear relations on a much smaller scale in Georgian wall and window patterns.» Nairn, 1955, p. 411.

328. «Sameness can become a most virulent form of ugliness. If we are not shocked into recognising it in time, we shall ourselves become subtopians, sub-humans, no longer individuals but for ever members of a herd.» Nairn, 1955.

A rua principal de Warwick tem apenas uma coisa errada — além do tráfego da estrada principal que passa como um rolo compressor por ela — postes de iluminação de 25 pés carregando lâmpadas de 6 pés. Feio em qualquer lugar, especialmente cruel aqui, onde toda a virtude da rua é a repetição de relações retilíneas semelhantes em uma escala muito menor em padrões Georgianos de paredes e janelas.³²⁷

¶ A padronização de elementos urbanos surge até em uma resenha da AR, onde, na contracapa da edição consultada, leio um trecho da crítica do jornal londrino *The Observer*, e chama a atenção ao dizer:

A mesmice pode se tornar uma forma virulenta de feiura. Se não nos chocarmos e a reconhecermos a tempo, nos tornaremos subtopianos, sub-humanos, não mais indivíduos, mas membros para sempre de um rebanho.³²⁸

Fig. 53. Entre Chipping Norton e Warwick existe um conjunto de monumentos megalíticos, erigidos há 6000 anos, que são Patrimônio Nacional Britânico. De acordo com Nairn, isso não impediu que construíssem linhas de alta tensão próximas as pedras. Também foram erguidas cercas ao redor como forma de proteção. Tanto o gradeamento como a infraestrutura destruíram a conexão dos monumentos com o ambiente natural. Nairn, 1955, p. 405-406.



329. Lorenza Pavesi. *Ian Nairn: Subtopia e Townscape*. 2011. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15072015-111419/publico/tese-lorenza.pdf>.

330. «The more complicated our industrial system, and the greater our population, the bigger and greener should be our countryside, the more compact and neater should be our towns.» Nairn, 1955, p. 368. Itálico nosso.

331. «Too complex a problem? Not a bit of it – aircraft engineers are solving worse problems every day, and often producing visually wholesome results as a by-product. Surely we can manage to produce a little order by exerting all powers? The alternative, quite clearly presaged in the sixty pages following, is the abyss.» Nairn, 1955. Itálico nosso.

¶ Importante mencionar que *Outrage* segue um modelo típico de diário de viagem, um *travelogue* inglês, como mencionado por Pavesi,³²⁹ que também relembra que a edição era visualmente ousada para a época, ao utilizar desenhos combinando com fotografias, papéis de cores diferentes, tipografia diferente do padrão. Nairn encerrava seu manifesto contra a *subtopia* clamando por cidades menores, mais densas, mais compactas, de modo que a *subtopia* parasse de avançar sobre as áreas rurais:

Quanto mais complexo for o nosso sistema industrial e quanto maior for a nossa população, maiores e mais verdes deverão ser as nossas áreas rurais, mais compactas e organizadas deverão ser as nossas cidades.³³⁰

¶ O que Nairn quis dizer com cidades mais organizadas? A resposta está no último parágrafo do texto:

Um problema complexo demais? Nem um pouco — engenheiros aeronáuticos estão resolvendo problemas piores a cada dia e muitas vezes produzindo resultados visualmente saudáveis como subproduto. Certamente conseguiremos produzir um pouco de ordem exercendo todos os nossos poderes? A alternativa, claramente prenunciada nas sessenta páginas seguintes, é o *abismo*.³³¹

¶ Nairn afirma que para produzir «ordem» na cidade precisamos exercer nossos poderes, mas quais são esses poderes? O autor não deixa claro, pois este trecho é exatamente o seu último parágrafo do manifesto. Seriam mais poderes municipais ou administrativos, ou de desenho urbano? Fica claro que a cidade não pode ser deixada para crescer livremente sob a ótica do livre mercado, pois o que surge é a *subtopia* pura, a mesmice urbana, o abismo sem retorno. Interessante é como Nairn invoca a sabedoria racional dos engenheiros aeronáuticos, capazes de proezas incríveis e complexas como lançar satélites ou de levar o homem ao espaço sideral, porque, aparentemente, os

332. Ian Nairn, *Counter-Attack Against Subtopia*. Londres: Architectural Press, 1957.

planejadores urbanos não conseguem organizar de modo racional e ordenado o simples espaço urbano. ¶ Se *Outrage* é visto como um diagnóstico do problema, em 1957 Nairn publica *Counter-Attack Against Subtopia*,³³² onde ele e outros autores oferecem respostas para evitar a *Subtopia*. O livro começa com uma primeira seção onde Nairn apresenta o seu *Visual ABC*, um pequeno guia de planejamento visual das cidades:

As ideias básicas por trás de um planejamento visual sensato são poucas e simples, formando quatro etapas de uma sequência que parte da bagunça à ordem. Primeiro: identificar o tipo de ambiente em questão e atribuir a cada um tratamento e os equipamentos necessários. Segundo: *remover a desordem* e os elementos verticais intrusivos. Terceiro: manter os elementos da cena relacionados entre si, ou seja, próximos uns dos outros, eliminando terrenos baldios. Quarto: camuflar os elementos impróprios que não podem ser colocados em ordem.³³³

333. «The basic ideas behind sane visual planning are few and simple, forming four stages in a sequence that leads back from mess to order. First: to identify the type of environment in question, and give each its proper classes of equipment and treatment. Second: to remove the clutter, and obtrusive vertical elements. Third: to keep the elements of the scene related to one another, which means close together, by cutting out dead ground and waste land. Fourth: to camouflage improper elements that cannot otherwise be brought to order.» Nairn, 1957, p. 355. Itálico nosso.

¶ Após essa introdução, o livro apresenta alguns estudos de caso e termina com a seção *A Plan for Planning* onde Nairn traduz o seu guia visual em termos práticos e administrativos para ser adotado pelas cidades inglesas. Nota-se no texto de Nairn uma excessiva ênfase no caráter visual das cidades, como se o problema que ele e Cullen identificaram em *Outrage* se resumisse somente à desordem visual que percebemos no dia a dia, excluindo outros fatores como ruídos, poluição ou mau cheiros presentes. ¶ Hall afirma que tanto *Outrage* e *Counter-Attack* tiveram uma influência profunda no planejamento urbano britânico nos anos seguintes, seja com grupos criticando ambos os livros de Nairn e defendendo seu trabalho em relação as novas cidades britânicas planejadas, quanto com grupos favoráveis as duas obras que propuseram que a solução seria mais densidade, logo, levantar mais torres para habitação nas cidades inglesas. A ironia, como descrita por Hall, é que foram construídos grandes conjuntos habitacionais no Reino Unido, porém esses foram voltados

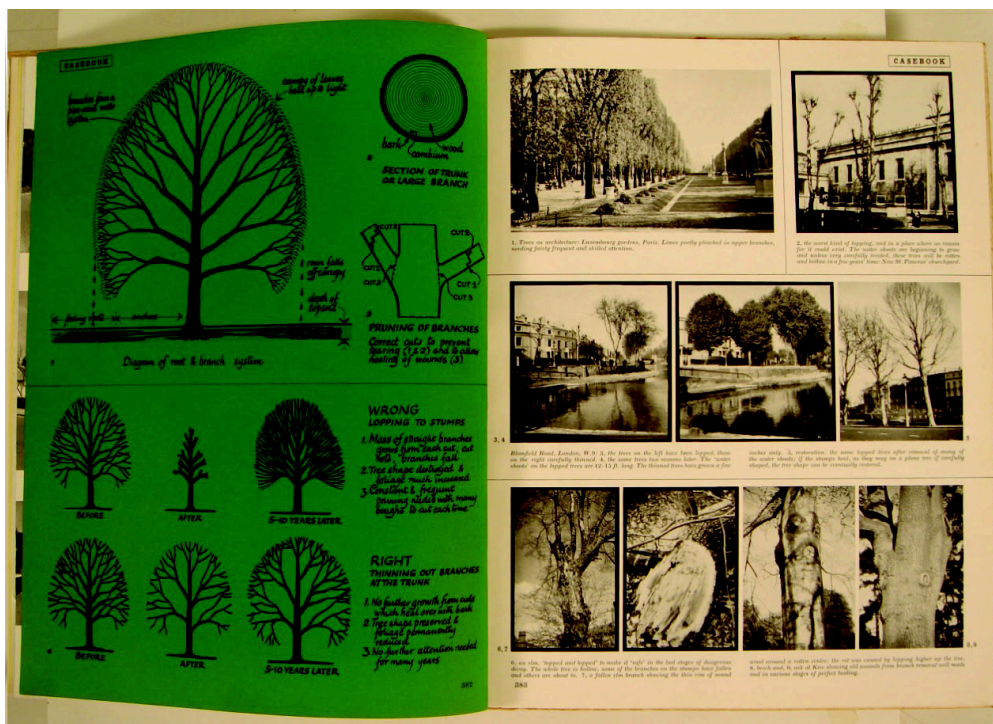


Fig. 54. Página de *Counter-Attack Against Subtopia* explicando a importância da vegetação urbana. Nairn, 1957, p. 382-383.

334. Hall, 2014.

335. Pavesi, 2011.

para as classes mais baixas, porque tanto a classe média quanto a classe alta preferiam morar em casas residenciais com relvado idílico verde e localizadas em subúrbios.³³⁴ ¶ Outra obra crítica ao planejamento das cidades inglesas no pós-guerra que nasceu nas redações da AR foi o livro *Townscape* de Gordon Cullen, o parceiro de Nairn no livro *Outrage*. Publicada originalmente em 1961, *Townscape* é uma seleção de artigos escritos por Cullen nos anos 1950 e publicados na AR. Posteriormente, em 1971, a obra foi republicada em uma nova edição, mais enxuta e com uma nova introdução, com o nome *Concise Townscape*. ¶ Por que chamar o livro de *Townscape*? Porque a partir dos anos 1940, o dono e editor da AR, Hubert de Cronin Hastings, antes um proponente entusiasta da arquitetura e do urbanismo modernista, começa a criticar este ideário e a promover uma visão de planejamento urbano baseada nos ideais do pitoresco inglês, nas idílicas towns inglesas, a qual foi batizada de townscape.³³⁵ O marco inicial do movimento townscape é o artigo *Townscape. A Plea for an English Visual Philosophy Founded on the True Rock of Sir Uvedale Price*, escrito por Hastings, mas publicado sob o pseudônimo Ivor de Wolfe em 1949. Segundo

Pavesi, Hastings queria aplicar os conceitos do pitoresco à cidade contemporânea:

[...] baseadas na ideia de que a pintura capturava de alguma forma qualidades intrínsecas de paisagens rurais, que de sua diversidade possuíam qualidades locais. Ao desenvolver essa filosofia, ele considerava essencial a ideia de que paisagens urbanas [em inglês, *townscapes*] eram também espaços com molduras visíveis que podiam ser colocadas em volta de uma área que passaria então a ser considerada como um “lugar”.³³⁶

336. Pavesi, 2011, p. 4.

337. Steve Parnell. «Hubert de Cronin Hastings’ Neologisms in the AR - Back Issues» in *The Architects’ Journal*. 17 abr. 2009. Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/archive/hubert-de-cronin-hastings-neologisms-in-the-ar-back-issues>. Acesso em: 7 jul. 2025.

338. «Townscape» in *Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, 2025b. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/townscape>. Acesso em: 7 jul. 2025.

339. Ellin, 1999, p. 61.; Lorenza Pavesi. *A recepção e difusão das teorias Townscape na Inglaterra, Itália, Estados Unidos e Brasil, nos anos 1950 a 1980*. 2015. 226 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15072015-111419/publico/teselorenza.pdf>.

¶ Hastings então reuniu uma série de arquitetos, jornalistas e historiadores de arte ao seu redor, como os já citados Ian Nairn e Gordon Cullen, para empreender uma série de artigos na AR que visavam uma reeducação visual aos arquitetos e planejadores urbanos ingleses segundo os ideários do pitoresco. Pavesi e Parnell³³⁷ afirmam que uma série de neologismos foram cunhados na AR, além do já citado *subtopia*, tivemos *roofscape*, *wallscape*, *floorscape*, *sharawaggi*, *semidetsia*, e finalmente *townscape*, que não era exatamente uma palavra nova em 1949, pois já havia sido usada no ano anterior pelo planejador urbano Thomas Sharp em seu plano urbano para Oxford em 1948, e vasculhando mais o passado, o próprio dicionário Merriam-Webster indica o seu primeiro registro em 1867.³³⁸ Contudo, foi a revista AR que popularizou o termo para o grande público. Logo, quando Cullen publica seu livro, este faz parte de um movimento maior iniciado na AR, e que, de acordo com Ellin e Pavesi,³³⁹ atravessou o Atlântico e foi influente também entre urbanistas nos Estados Unidos. ¶ E do que enfim trata o livro *Townscape*? Na introdução original de 1960, Cullen afirma de início que a visão é o nosso sentido primordial e é por meio dele que apreendemos o ambiente que nos cerca, logo, uma cidade atrativa visualmente seria aquela rica em particularidades únicas, enquanto uma cidade monótona de elementos urbanos é vista por ele como um fracasso aos sentidos. Cabe aos arquitetos e planejadores urbanos a função de desenhar uma cidade interessante e que promova relacionamentos saudáveis

340. Gordon Cullen, *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. Lisboa: Edições 70, 2022. p. 11. Itálico nosso. No texto original em inglês, temos: «The significant of all this is that although the pedestrian walks through the town at a uniform speed, the scenery of town is often revealed in a series of jerks or revelations.» Gordon Cullen, *The Concise Townscape*. 2. ed. London: Architectural Press, 1971.

341. Cullen, 2022, p. 11.

342. Cullen, 2022, p. 13.

343. Cullen, 2022, p. 15. No original: «Man meets environment: unfamiliarity, shock, ugliness and boredom according to what kind of man you are. The problem is not new but is this generation getting more than its fair share? Yes. Reason? The reason in my view is the speed of change which has disrupted the normal communication between planner and plane. The list is familiar enough: more people, more houses, more amenities, faster communications and unfamiliar building methods.» Gordon Cullen, 1971, p. 13.

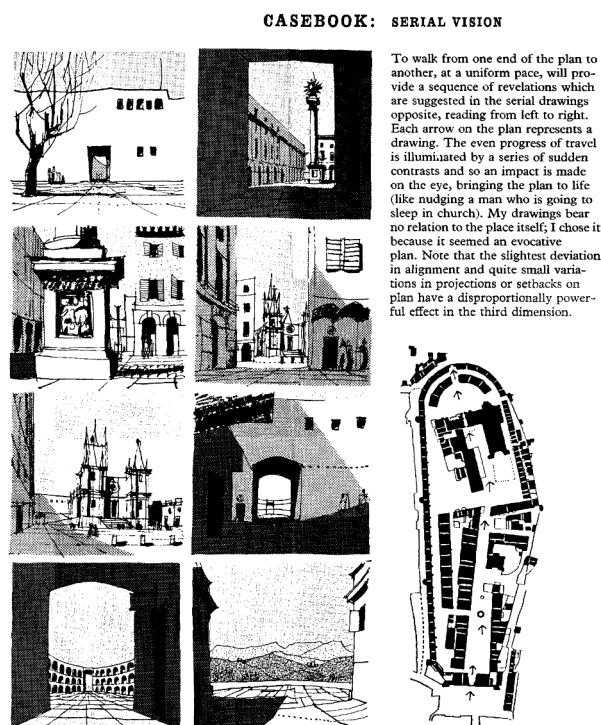
entre os seus elementos ambientes, como edifícios, mobiliário urbano, tráfego, árvores, natureza, entre outros.

¶ E como alcançar esse equilíbrio? Cullen lista três aspectos a considerar: (1) Óptica, na qual o autor afirma que «embora um transeunte possa atravessar a cidade a passo uniforme, a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas.»³⁴⁰ A isso, Cullen chama de «Visão Serial,» um dos conceitos elementares do seu trabalho, o qual é a necessidade de criar impactos visuais aos habitantes e evitar espaços monótonos, como ruas em linha reta; (2) Local, que «diz respeito às nossas reações perante a nossa posição no espaço»³⁴¹; (3) Conteúdo, que «relaciona-se [...] com a própria constituição da cidade: a sua cor, textura, escala, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza.»³⁴² ¶ Na introdução a nova edição de 1971, Cullen afirma que nada havia mudado nas cidades nos últimos dez anos e a que as lições da edição anterior pareciam que não foram ouvidas. Ao refletir sobre o que poderia estar acontecendo, Cullen escreveu:

O homem é colocado perante o ambiente. Pode achá-lo bizarro, chocante, anódino ou simplesmente feio, consoante a sua personalidade. O problema não é novo; mas será que os seus efeitos não estão a pesar demasiado sobre a actual geração? Parece que sim. E porquê? Na minha opinião porque a rapidez com que hoje se operam as mudanças veio perturbar o equilíbrio normal entre quem projecta e aquilo que é projectado. As razões são conhecidas: há cada vez mais pessoas, mais casas e mais equipamentos; comunicações mais rápidas, métodos construtivos ainda mal dominados.³⁴³

¶ Cullen reclama que a velocidade com que se muda a cidade é incompatível com o ritmo de projeto dos urbanistas, seria quase impossível dar conta de tantas mudanças acontecendo, e haveria a necessidade de mudar a opinião pública para se insurgir contra tanta fealdade na cidade. Após essas duas introduções, o livro é dividido em dois capítulos: (1) Definições, no qual o autor trata de expandir e explicar com mais

Fig. 55. Página de *The Concise Townscape*, mostrando um exemplo de visão serial. Cullen, 1971, p. 13



profundidade os três aspectos apresentados anteriormente (visão serial, local e conteúdo); (2) Aplicações, no qual Cullen apresenta centenas de fotografias de exemplos considerados positivos, assim como de práticas negativas que devem ser evitadas. O livro é ricamente ilustrado, além das fotografias, há muitos desenhos de Cullen exemplificando como os espaços urbanos poderiam ser. Há uma forte ênfase visual em toda a obra, os textos que acompanham as imagens parecem ser só isso, apenas acompanhantes. ¶ O movimento *Townscape* não se restringiu ao Reino Unido, como dito anteriormente, suas ideias se espalharam na América do Norte, assim como no continente europeu. A tese de Pavesi³⁴⁴ é exemplar em estudar a propagação dos ideários nascidos na AR, inclusive para o Brasil, onde David Gosling, um dos arquitetos que trabalhou diretamente com Gordon Cullen, foi professor visitante na Universidade de Brasília em 1976, onde ministrou uma disciplina sobre Desenho Urbano e *Townscape* no programa de pós-graduação em Planejamento Urbano. É curioso notar que Gosling não traduziu *townscape*, preferindo manter o termo em inglês no seu material didático.³⁴⁵ ¶ O livro *The Concise Townscape* só foi traduzido para o português em 1983 com o

³⁴⁴ Pavesi, 2015.

³⁴⁵ Pavesi, 2015.

346. Gordon Cullen, *El Paisaje urbano: tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume, 1974.

347. O Google Books Ngram é uma ferramenta que exibe um gráfico mostrando como determinadas palavras ou frases ocorreram em um *corpus* de livros – por exemplo, «Inglês Britânico», «Ficção Inglesa», «Francês», entre outros – ao longo dos anos selecionados. Veja mais em: <https://books.google.com/ngrams>

348. Rossi, 1977.

349. Xavier Michel. «Paysage urbain: prémisses d'un renouvellement dans la géographie française, 1960–1980» in *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, n. 13, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/strates/5403#ndlr>. Acesso em: 21 out. 2025.

título de *Paisagem Urbana*, sendo publicado tanto no Brasil quanto em Portugal. Por que adotaram o termo «paisagem urbana»? Encontramos outros termos do texto original traduzidos ao português como «paisagem urbana», por exemplo, «the scenery of towns», que poderia ter sido traduzido para «cenário das cidades». ¶ Descobrimos que entre a edição inglesa e a portuguesa houve uma edição para o espanhol publicada em 1974 na Espanha e que traduziu o título original para *El Paisaje Urbano* e ainda acrescentou um subtítulo inexistente no original: *tratado de estética urbanística*.³⁴⁶ Por que o tradutor espanhol adotou a palavra *paisaje* ao invés de *vista*? Por que adotar a expressão *paisaje urbano* para *townscape*? Será que os tradutores da edição portuguesa, Isabel Correia e Carlos de Macedo, conheciam a versão em espanhol da obra e tomaram a decisão de utilizar a mesma expressão? São perguntas para as quais não temos resposta, pois não encontramos informações detalhadas acerca dos tradutores. Ao pesquisarmos o uso do termo espanhol *paisaje urbano* na plataforma Google Books Ngram,³⁴⁷ é possível notar um incremento considerável do seu uso após a publicação da edição espanhola em 1974. Coincidência? Já ao digitarmos o termo inglês «*townscape*», também é possível notar uma explosão do seu uso após 1947, quando a AR passou a escrever sobre o tema. ¶ Uma pista sobre «paisagem urbana» surgiu quando relíamos *Arquitectura da Cidade*,³⁴⁸ publicado em italiano em 1966, e notamos que Rossi emprega «paisagem urbana» algumas vezes e em uma delas se refere a um geógrafo francês chamado Jean Tricart. Não encontramos muito material sobre Tricart, mas a pista nos levou a pesquisar «paysage urbain» e, como detetives, encontramos algumas provas interessantes. Em texto de Xavier Michel,³⁴⁹ o autor realiza uma revisão bibliográfica de como o termo «paisagem urbana» ganhou força entre os geógrafos franceses nas décadas de 1960 e 1970 como uma forma de descrever as grandes mudanças urbanas que ocorreram nessas décadas e que afetaram as pequenas vilas e cidades francesas, como neste trecho de 1977:

350. «Le bourg primitif, avec son église à la croisée des routes, ses quelques vieilles demeures bourgeoises et son château, ses petites maisons modestes entourées de jardins et de vignes côtoie étrangement une ZUP [Zone à Urbaniser en Priorité] dont les immeubles collectifs et le centre commercial évoquent un paysage de grand ensemble urbain» Cassou-Mounat apud Michel, 2007.

351. Michel, 2007.

352. Cedissia About. *Contribution pour la caractérisation d'un "Paysage Urbain Durable" dans les opérations d'aménagement à Paris*. 2011. Tese (Doutorado em Urbanismo e Desenvolvimento do Espaço) - Université Paris-Est, Paris, 2011.

353. Posição quase similar é defendida por Rosario Assunto «A paisagem e a estética» in *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Trad.: Pedro Sargento. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011a. p. 341–375.

354. About, 2011, p. 42–43.

A aldeia primitiva, com sua igreja na encruzilhada, suas poucas residências burguesas antigas e seu castelo, suas pequenas casas modestas cercadas por jardins e vinhedos, convive estranhamente com uma ZUP [Zona a Urbanizar com Prioridade] cujos prédios de apartamentos e o centro comercial evocam a paisagem de um grande complexo urbano.³⁵⁰

¶ Michel rememora que inicialmente alguns geógrafos empregaram o termo «paisagem urbana» em comparação e em contraponto à «paisagem rural», conceito que a própria Geografia Francesa havia construído nos anos 1930, porque a nova urbanização com verticalização nos anos 1960/70 acontecia nas franjas das cidades e modificava o que antes era considerado como «paisagem rural». Ainda era um modo de pensar derivado da clássica oposição rural-urbano. Outros geógrafos propõem que a urbanização de caráter modernista rompia com a forma urbana tradicional da cidade, logo, o uso do termo «paisagem urbana» surgia para explicar um novo fenômeno. E por último, outros geógrafos, como Sylvie Rimbart, preocupados com a perda de legibilidade da cidade tradicional, visto que os novos espaços urbanos são considerados como monótonos, feios e labirínticos, criam ferramentas para cartografar essa nova «paisagem urbana».³⁵¹

¶ Em outro trabalho acadêmico francês, About³⁵² menciona as influências do movimento *Townscape* da AR entre os geógrafos franceses e, mais importante, a autora cita que houve resistência ao uso do termo «paisagem urbana». Philippe Boudon, por exemplo, caracterizou «paisagem urbana» como um oxímoro, uma contradição, pois o urbano é um espaço artificial e se opõe à naturalidade da paisagem. Já Pascal Aubry reflete que a cidade está na paisagem³⁵³ e sugeriu o termo «ambiances urbaines», podendo ser traduzido ao português como «atmosfera» ou «ambiência urbana», como a expressão mais adequada para descrever a complexidade do ambiente urbano que não é só visto, mas é igualmente sentido pelo homem.³⁵⁴ ¶ O que este percurso pela geografia francesa nos traz é uma certa evidência que o termo «paisagem urbana»

estava sendo debatido no continente europeu nos anos 1960, em paralelo à discussão realizada pela AR na Inglaterra, e que talvez possa ter influenciado os tradutores de línguas latinas quando se depararam com o *Townscape* de Cullen.

* * *

¶ Se a palavra «paisagem» nasceu de uma ruptura da modernidade com o mundo antigo e de uma ruptura do homem com a Natureza, a expressão «paisagem urbana» aparenta surgir de uma descontinuidade entre a cidade tradicional e a cidade contemporânea, resumida por ingleses e franceses como um lugar monótono, banal e feio. É uma feiura relativa, porque é do tipo comparável, afinal, o que os autores discutidos nesta seção fizeram foi comparar a cidade tradicional com a cidade contemporânea, uma cidade de novos elementos urbanos, de novas arquiteturas, de novos materiais, que para eles era inferior e desagradável. Ao proporem uma nova palavra como «*townscape*» ou uma expressão como «paisagem urbana», estes autores só repetiram o que já havia acontecido com «paisagem», eles buscavam descrever uma nova realidade com uma nova palavra, como posto por Serrão:

Se uma palavra nova se forma pela necessidade de nomear uma fracção da realidade até aí coberta por outras designações, então a Idade Moderna não inventaria apenas a palavra [paisagem], mas descreveria através dela uma diferente imagem do mundo.³⁵⁵

355. Serrão, 2011a, p. 14.

¶ O fato é que hoje a expressão «paisagem urbana» foi amplamente difundida e simplificada de modo errôneo para designar uma vista da cidade ou um panorama urbano, sempre com uma excessiva ênfase no aspecto visual. ¶ Então, qual seria a melhor alternativa para designarmos o que vemos na cidade? Uma solução possível é olharmos para o passado e entendermos como a cidade era retratada e como era nomeada pelos pintores. No século XVII, nos Países Baixos, os pintores que retratavam uma parte da cidade intitulavam suas pinturas



Fig. 56. *Gezicht op Delft* (1660–61), *Vista de Delft* em português, de Johannes Vermeer (1632–1675)

356. Rosalind Krauss. «Espaços discursivos da fotografia: paisagem/vista» in *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 411–432.

de *perspectief*, *zicht* ou *straatje*, em português, «perspectiva», «vista» ou «rua», como em *Gezicht op Delft* (1660–61), *Vista de Delft* em português, de Johannes Vermeer (1632–1675). O termo «paisagem» só era utilizado quando a cidade aparecia pequena ao longe e não era o elemento principal retratado. Os pintores entendiam claramente que «paisagem» era a representação de cenas da natureza, e não no meio urbano. Já no século seguinte, na Itália, mais especificamente na República de Veneza, o mesmo tipo de pintura que retratava a cidade, em perspectiva e com alto requinte de detalhes, foi denominada pelos próprios pintores de *veduta*, «vista» em português, como em *Veduta del Palazzo Ducale di Venezia* (1725), ou *Vista do Palácio Ducal de Veneza* de Caneleto (1697–1768). Por vezes, as pinturas eram nomeadas com o nome da construção mais importante representada na «vista». ¶ Outro ponto de vista interessante para nós é dado por Rosalind Krauss³⁵⁶ ao refletir

sobre como alguns fotógrafos do século XIX nomeavam as suas fotografias e como estas foram «renomeadas» ao serem «redescobertas» pelo mundo da arte. Para os operadores daquela recente invenção, o termo «vista» era o mais adequado, até mesmo quando retratavam a natureza. O motivo, de acordo com Krauss, era que

Vista exprime uma concepção de autoria em que o fenómeno natural, o ponto de interesse, se ergue para confrontar o espectador, aparentemente sem a mediação de um registador ou artista³⁵⁷

357. Krauss, 2013, p. 418.

¶ Os fotógrafos entendiam que a palavra «paisagem» indicava uma representação subjetiva da realidade pelo artista ou pelo observador, enquanto «vista» era a representação técnica e objetiva da realidade feita por uma câmara fotográfica. E a câmara era compreendida como um equipamento científico capaz de ser operada por qualquer um que aprendesse o básico do ofício. Enquanto a pintura, fosse ou não de paisagem, era entendida como uma atividade que requeria aptidão para ser executada por um artista, não era um ofício para qualquer um.

¶ Quando alguém observava uma fotografia por meio de um estereoscópio, o dispositivo mais comum para visualizar as fotografias no século XIX, o indivíduo entendia que estava diante de uma representação fidedigna da realidade retratada,

Fig. 57. Timothy H. O'Sullivan é um dos fotógrafos do século XIX citado por Kraus que nomeava suas fotografias como vistas e não como paisagens. Suas imagens foram reconsideradas como paisagens na segunda metade do século XX. Ao lado, *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada*, por Timothy H. O'Sullivan (1867)



358. Krauss, 2013, p. 417–418.

359. Krauss, 2013, p. 417.

e conforme relatos da época, as pessoas ficavam «inesgotáveis» minutos observando cada centímetro da superfície das imagens dos estereogramas, indo de um canto a outro, tateando todos os detalhes.³⁵⁸ Krauss afirma que as pinturas, ao contrário, «não exigem (e à medida que se tornam mais modernistas, não suportam) esta dilatação temporal de atenção».³⁵⁹ Enfim, a palavra «vista» possui em si um caráter mais objetivo, é aquilo que está a nossa frente, é aquilo que constamos no momento. Defendemos que «vista urbana» é o termo mais adequado para expressar o que vemos na cidade.

* * *

¶ Deste modo, respondendo à pergunta inicial desta seção, «*Do que falamos quando falamos de paisagens urbanas?*» Falamos de «vistas urbanas» quando estamos falando do que *observamos* na cidade. Agora, se formos descrever o que *sentimos* na cidade, devemos discutir sob a ótica da apreciação estética do ambiente urbano.

Atmosferas Tóxicas

Fosse qual fosse a perspectiva da qual tentasse captar a construção, não se discernia nela nenhum projecto arquitetónico, ela se deslocava continuamente as suas saliências e reentrâncias e excedia tanto a minha compreensão que acabei por não conseguir relacioná-la minimamente com nenhum produto da civilização humana do meu conhecimento, nem sequer com as relíquias mudas da nossa pré-história ou proto-história. E, quanto mais tempo a fixava com o olhar e quanto mais vezes, como eu sentia, ela me forçava a baixar os olhos, tanto mais incompreensível ia ficando para mim. Coberta a espaços por úlceras abertas de que brotava a gravilha em bruto, e incrustada de marcas e respingos como que de guano e de estrias calcárias, a fortaleza era uma incrível encarnação monolítica da fealdade e da violência cega.³⁶⁰

360. W. G. Sebald, *Austerlitz*. Trad.: António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2024. p. 32–33.

¶ Das partes da cidade que enxergamos diariamente, as construções são o aspecto mais visível da experiência urbana. Vivemos em uma realidade artificial construída por nós, a qual chamamos de cidade, e as edificações são parte substancial dessa artificialidade, seja dentro ou fora delas, são o lugar primordial onde atuam os nossos sentidos, que produzem em nós inúmeros estímulos, como posto por Roberto Masiero:

O alcance é, sem dúvida, amplo e difícil de definir. Por exemplo, a arquitetura pode produzir sensações de bem-estar ou mal-estar e desconforto, fascínio, espanto, admiração, curiosidade e muitas outras; alcançando até mesmo aquelas

361. «La gama es, sin duda, amplia y de difícil definición. Por ejemplo, la arquitectura puede producir sensaciones de bienestar o malestar, de fascinación, de estupor, de admiración, de curiosidad y otras muchas más; llegando incluso a esas formas particulares de sentir que pueden provocar sensaciones de identidad o pertenencia, tradicionalmente impregnadas de tintes políticos.» Masiero, 2003, p. 12.

362. Masiero, 2003, p. 13.

363. Entre os arquitetos participantes dos movimentos de vanguarda, havia um desejo intenso de romper as estruturas sociais vigentes. Imaginavam uma utopia urbana na qual não haveria divisões sociais e o poder não mais seria hierarquizado e sim disperso entre o povo. Acreditavam que, por meio da construção de uma nova arquitetura e da reformulação do espaço urbano existente, seria possível alcançar a utopia sonhada. Contudo, o geógrafo britânico David Harvey argumenta que as «utopias espaciais», estas que desejam mudar a cidade para mudar a sociedade, fracassam porque (1) possuem um componente autoritário, no sentido em que impõem sobre as pessoas uma única forma espacial, fechando outras possibilidades de sociedade; (2) não dialogam com as «utopias sociais» que desejam estruturar diversas outras formas de projeto social. E as «utopias sociais», como o feminismo, o socialismo, o liberalismo, possuem um problema na sua concepção porque são imaginadas somente no âmbito das relações sociais, só que para poderem se realizar em algum lugar terão que negociar com o espaço. E o espaço atual não é neutro, pelo fato de carregar em si as hierarquias sociais e as relações de poder que o desenharam. Harvey sugere imaginarmos uma «utopia dialética» onde ambas as utopias podem se realizar progressivamente por meio de transformações que tratem tanto dos processos sociais quanto do espaço. As lutas pelo direito à cidade e pela defesa dos bens comuns urbanos são citadas por Harvey como

formas particulares de sentir que podem provocar sentimentos de identidade ou pertencimento, tradicionalmente imbuídos de conotações políticas.³⁶¹

¶ «Bem-estar ou mal-estar»; entre as inúmeras reflexões duais que a Arquitetura elaborou e discutiu ao longo dos séculos, como forma e função, arte e técnica, racional e irracional, Masiero destaca que a dualidade belo e feio foi um dos tópicos centrais na relação entre arquitetura e estética, entendida aqui sobre qual seria a proporção correta das formas arquitetônicas no intuito de alcançar a beleza.³⁶² Contudo, não nos interessa neste texto discutir conceitos de beleza em edificações, porque, de modo similar aos movimentos artísticos, a Arquitetura de vanguarda rompeu igualmente com a estética clássica no início do século XX, não porque queria chocar a sociedade, mas porque queria modificá-la.³⁶³ ¶ O que nos interessa em realidade é refletir como o ambiente construído da cidade nos afeta, isto é, em como o local, o meio e o contexto em que estamos pode moldar a nossa percepção do ambiente de modo positivo ou negativo, alterando o nosso estado de espírito, fazendo com que avaliemos determinada parte da cidade, com suas construções, seus elementos urbanos e sua atmosfera, como «feia». A feiura neste caso deve ser entendida como uma percepção estética negativa, não como um juízo de gosto. Se dizemos que uma praça é feia porque não gostamos do espaço ou porque desaprovamos o desenho urbano dela, estamos expressando um julgamento de gosto. Se dizemos que uma praça é feia porque nos sentimos mal naquele espaço, porque nos sentimos desagradáveis, desconfortáveis, incomodados, de corpo e alma, então estamos expressando uma percepção estética negativa. Por vezes, conseguimos vivenciar uma experiência perceptiva tão negativa, que nos marca de tal maneira que não voltamos mais ao local dela. No ramo da Filosofia Estética Ambiental, ou do

exemplos de «utopias dialéticas». David Harvey, *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014. ; *Espaços de Esperança*. 7.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

364. *Environmental Aesthetics* em inglês.

365. Emily Brady; Jonathan Prior. «Environmental aesthetics: A synthetic review» in *People and Nature*, v. 2, n. 2, p. 254–266, 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/pan3.10089>. Acesso em: 23 mar. 2026.

366. Arnold Berleant. «The human touch and the beauty of nature» in *Living in the landscape: toward an aesthetics of environment*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1997.

Ambiente,³⁶⁴ a feiura é comumente associada a uma percepção estética negativa, e Brady e Prior afirmam haver mais estudos sobre percepções positivas do que negativas.³⁶⁵ Contudo, Berleant aponta que a nossa «pobreza de vocabulário negativo» faz com que apliquemos a feiura como indicador de uma estética negativa. O autor aponta outras categorias estéticas que igualmente expressam uma negatividade perceptiva, como o banal, o monótono, a insatisfação, o inadequado, o falso e a destruição.³⁶⁶ ¶ Portanto, o objetivo deste capítulo é compreendermos como o ambiente em que estamos pode impactar negativa ou positivamente o nosso estar na cidade. Utilizaremos o conceito de «atmosfera» para refletirmos acerca dos modos em que acontece a apreciação estética no ambiente urbano. Por último, discutiremos das possibilidades de se avaliar um ambiente urbano, porque se toda percepção estética é única, pessoal e subjetiva, seria então possível avaliar um ambiente de um modo universal e válido para qualquer um?

* * *

367. Berleant, 2012.

368. Assunto, 2011b, p. 127.

¶ Inicialmente, precisamos definir que o contexto ou o meio não é o «ambiente urbano», mas faz parte dele. Começaremos pensando a definição de ambiente a partir de Berleant,³⁶⁷ outro autor que refuta o conceito de «paisagem urbana» e prefere a de ambiente, pois (1) esta inclui tanto o mundo natural quanto os artefatos humanos, como a cidade; (2) essa não simplifica a percepção apenas ao sentido da visão e inclui a riqueza da dimensão sensorial de todos os sentidos; (3) essa não deve ser vista como um objeto e sim como um sistema. ¶ Outro autor que nos interessa é Assunto³⁶⁸ que caracteriza o ambiente em dois significados: primeiro, biológico, no qual se refere às condições físicas necessárias para a presença de vida; segundo, histórico-cultural, no qual Assunto se refere aos costumes, às tradições, à religiosidade, à moral, aos testemunhos artísticos, às ocupações estrangeiras, à emigração ou à imigração, à presença ou não de minorias étnico-linguísticas. Para Assunto, o ambiente é então «o território qualificado biológica, histórica

369. Assunto, 2011b, p. 128.

e culturalmente»³⁶⁹ pela presença do homem. ¶ Deste modo, definimos o «ambiente urbano» como o todo ao nosso redor, dele faz parte fisicamente o conjunto de edificações, o somatório de elementos urbanos e de mobiliário urbano, o chão coberto por materiais duros e a pouca terra coberta por vegetação, as árvores e a pouca natureza presente, a população humana e animal que ali circula, o céu acima e quaisquer intempéries climáticas do momento, assim como a terra abaixo e todos os buracos artificiais cavados pelo homem. O ambiente urbano não é estacionário, mas dinâmico, está em constante transformação com seus elementos em contínuo movimento, há o ciclo diurno e noturno, há a sucessão das estações, há o ciclo biológico de todos os seres vivos presentes desde a concepção até a morte, há festas e tradições históricas que se repetem ao longo do ano, há a construção de novos artefatos humanos todos os anos, há a deterioração lenta e ininterrupta das edificações pela ação da natureza, e ainda há as grandes catástrofes que quebram esses padrões, seja as catástrofes naturais decorrentes das mudanças climáticas, seja as catástrofes decorrentes da ação humana, como guerras, genocídios e operações policiais e/ou militares. ¶ Optamos por nos restringir ao «ambiente urbano» porque esta é uma tese que versa sobre a cidade, contudo, devemos notar que há outros ambientes e que estes se inter-relacionam entre si de modos complexos. O ambiente urbano, por exemplo, não sobrevive sem a produção de alimentos advindos do ambiente rural-urbano, e este só existe porque há um ambiente urbano. ¶ É interessante o alerta que Berleant faz de que jamais devemos objetificar o ambiente, isto é, ele não é um objeto separado, algo isolável, ou um cenário de fundo pronto para ser dissecado. O ambiente é o todo, um complexo sistema de interrelações no qual estamos implicados nele, e conforme resumido por Berleant: «ambiente nunca é “lá fora”; é sempre “aqui”».³⁷⁰ Logo, não só estamos presentes física e corporalmente no ambiente urbano como fazemos parte dele e o modificamos e o alteramos ao estarmos aqui presentes. Nossa presença corporal pode transformar tanto a nossa percepção estética pessoal quanto a dos outros seres presentes

370. Berleant, 2012, p. 349.

371. Arnold Berleant. «Estética e Ambiente» in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Luís Sá. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 377–394. p. 384.

372. Berleant, 2011, p. 391.

373. Berleant, 2011, p. 392.

e vice-versa. ¶ E para Berleant, essa percepção estética «emerge como uma dimensão do interior complexo de objectos, pessoas e das suas actividades»³⁷¹ e devido a esse fato, o autor acredita que não se consegue medir ou quantificar objetiva e acriticamente o valor estético de um lugar porque tais medições requerem padronizações e normativas para funcionar e descartam individualidades ou singularidades subjetivas da experiência.³⁷² ¶ Se não se pode quantificar o lugar, Berleant também argumenta que não se pode simplesmente opinar, nem emitir um juízo de gosto ou uma impressão pessoal acerca do ambiente urbano porque tais suposições sempre são subjetivas, efêmeras e não reconhecem os fatores sociais, culturais e históricos, tanto do indivíduo quanto do coletivo, que moldaram tal ambiente.³⁷³

¶ Deste modo, consideramos que a percepção estética do ambiente urbano se dá de modo *qualitativo* e não quantitativo, contudo, como descrever essa experiência sem recair em juízos de gosto? Devemos reconhecer que a experiência no ambiente urbano pode se dar tanto de modo positivo e agradável, quanto de modo negativo e desagradável, e Berleant afirma que a experiência negativa é literalmente uma «ofensa» cruel e rude contra as nossas sensibilidades:

A estética do ambiente terá de reconhecer a experiência de paisagens que nos ofendem pelas mais diversas formas: por destruírem a identidade e a índole do lugar, por romperem a coerência arquitetónica, por imporem sons e cheiros que podem não só ferir como repelir, por tornarem hostil, e mesmo inabitável, o ambiente em que vivemos. [...] é uma ofensa às nossas sensibilidades perceptivas e um encontro imediato com valores negativos.³⁷⁴

374. Berleant, 2011, p. 384.

¶ Notamos que Berleant descreveu alguns elementos físicos urbanos que causam uma sensibilidade negativa, como a destruição da «coerência arquitetônica» de um lugar, quanto percepções sensoriais decorrentes da interação entre elementos físicos, como o mau cheiro ou o ruído, que igualmente denotam uma percepção negativa do ambiente.

375. Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*. Trad.: Anna-Christina Engels-Schwarzpaul. London; New York: Bloomsbury, 2017a. ; Gernot Böhme, *The aesthetics of atmospheres*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2017b.

376. Hermann Schmitz, *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023a. (Atmospheric Spaces, no 13).

377. «atmosphere is something personal, vague, ephemeral and difficult to capture in text or design, impossible to define or analyse.» Klaske Havik; Hans Teerds; Gus Tielens. «Editorial. Building Atmosphere» in *OASE Journal for Architecture*, v. 91, 2013.

378. «We might say that we know something only when we are unable to define it. [...] This is what we know what poetry is. We know it so well that we cannot define it in other words.» Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

¶ Agora, se ouvíssemos o cantar de um pássaro durante a primavera, note que nem precisamos vê-lo, apenas ouvi-lo, a partir da nossa memória e da nossa imaginação, reconhecemos ser o canto de um sabiá-laranjeira, como aquele que montava um ninho todo ano no pé florido de ameixa-amarela existente no quintal da nossa casa da infância. Ainda que o canto dure pouco tempo, teremos uma percepção positiva do ambiente urbano em que nos encontramos. O canto do sabiá conseguiu «moldar» a experiência do sujeito no ambiente e revisitar sentimentos nostálgicos da infância. Contudo, se houvesse outros elementos sensoriais, como um buzinaço, uma gritaria, um trânsito intenso de veículos, um cheiro de enxofre advindo de um caminhão velho, enfim, todos estes poderiam moldar nossa experiência negativamente. Como podemos refletir sobre uma percepção estética moldada por elementos «invisíveis»? Uma percepção que pode ser tão pessoal e subjetiva? Uma possibilidade é pensarmos o ambiente urbano por meio do conceito de «atmosferas», conceito este desenvolvido pelos filósofos alemães Gernot Böhme³⁷⁵ e Hermann Schmitz³⁷⁶ a partir de uma linhagem de filósofos da fenomenologia, como Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty. ¶ Contudo, o que é uma «atmosfera» em filosofia? Começamos afirmando que este conceito não é facilmente definível. Os editores da edição da revista neerlandesa *OASE Journal of Architecture* dedicada ao tema da atmosfera atestaram a importância do conceito para discutir a arquitetura e a cidade, mas igualmente afirmaram que a atmosfera é «algo pessoal, vago, efêmero e difícil de registrar no texto ou no design, impossível de definir ou de analisar».³⁷⁷ Contudo, se o escritor argentino Jorge Luis Borges afirmou que a poesia não pode ser definida, mas pode ser reconhecida,³⁷⁸ os mesmos editores afirmaram que a atmosfera é igualmente um fenômeno que pode ser identificado

379. Havik; Teerds; Tielens, 2013, p. 3.

380. «tuned spaces». Böhme, 2017a, p. 1.

381. «certain mood». Böhme, 2017a, p. 2. A palavra inglesa *mood*, que significa «a maneira como você se sente em um determinado momento», pode ser traduzida ao português como «humor», «disposição», «ânimo», «estado de espírito» e até como «atmosfera».

382. «Böhme [...] spread the theme of atmospheres, [...] by positing it as an in-between that mediates a subject's lived body and object (environment), attests their co-presence, and results both from "ecstasies of things" (their tonalizing radiation) and various competent generators of atmospheres (movement impressions, synaesthesia, scenes, social characters, etc).» Tonino Griffero. «Introduction» in Schmitz, H. *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023. (Atmospheric Spaces, no 13). p. 9–26. p. 10.

383. Griffero, 2023, p. 10–11.

384. Hermann Schmitz. «The Atmosphere of a City» in *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023b. (Atmospheric Spaces, no 13). p. 85–98.

intuitivamente.³⁷⁹ ¶ Igualmente, quando a tradutora de *Atmospheric Architectures* questiona Böhme sobre o conceito de atmosfera, o filósofo alemão define a atmosfera como um «espaço sintonizado»,³⁸⁰ isto é, um espaço que possui um «certo estado de espírito»,³⁸¹ e o autor alemão acredita que ao descrever características da atmosfera conseguiríamos defini-la e de compreendê-la melhor. ¶ É, entretanto, Griffero que apresenta uma definição mais precisa do conceito de atmosfera na obra de Böhme para diferenciá-la do conceito de atmosfera de Schmitz. Em suas palavras:

Böhme [...] difundiu o tema das atmosferas, [...], ao postulá-las como um espaço intermediário que medeia o corpo vivido do sujeito e o objeto (ambiente), atesta sua copresença e resulta tanto do «êxtase das coisas» (sua radiação tonalizante) quanto de vários geradores competentes de atmosferas (impressões de movimento, sinestesia, cenas, personagens sociais, etc).³⁸²

¶ Griffero diferencia o conceito de atmosfera de Böhme do de Schmitz ao afirmar que o primeiro considera a atmosfera como um alicerce de uma (nova) teoria geral da percepção Estética, enquanto o segundo enxerga a atmosfera como parte de uma (nova) Fenomenologia que estuda, entre muitos tópicos, como nos sentimos e nos orientamos, especialmente de modo involuntário, quando estamos em um ambiente.³⁸³ Curioso notar que Griffero lembra que Böhme em diversas entrevistas e artigos cita que seu conceito de atmosfera deriva do conceito de Schmitz e que ele incorporou alguns pontos principais deste. Iremos nos ater ao conceito de atmosfera de Böhme devido à sua aproximação ao campo da estética, mas há algumas ideias de Schmitz que não podemos descartar, especialmente quando ele descreve uma atmosfera urbana feia.³⁸⁴ ¶ Logo, podemos pensar que a atmosfera de Böhme é o «meio», ou um «entre», ou a própria «realidade» compartilhada do sujeito e do objeto, no qual o objeto de percepção é o próprio ambiente urbano que nos rodeia, é o que estamos sentindo naquele momento, não só o aspecto físico da

385. Böhme, 2017a, p. 24.

386. Böhme, 2017b, p. 2.

387. Griffero, 2023, p. 14.

388. Anthony Vidler. «Uma teoria sobre o estranhamente familiar» in

realidade que vemos, mas inclui todos os outros sentidos e igualmente envolve subjetivamente a nossa memória e a nossa imaginação nessa percepção.³⁸⁵ Não há atmosfera se não há presença corporal no ambiente, isto é, não é possível descrever uma atmosfera se não estamos presentes naquele ambiente.³⁸⁶ Portanto, o ambiente urbano deve ser vivido e experimentado corporalmente para ser capaz de gerar um certo estado de espírito no observador, de modo que possa ser descrito como uma atmosfera. ¶ E como seres em movimento no ambiente urbano, podemos entrar ou sair de uma atmosfera, de acordo com Böhme. Isso significa que podemos estar na área central de um grande jardim urbano, como é o Jardim da Estrela em Lisboa, experimentar uma certa atmosfera de tranquilidade, contudo, ao nos deslocarmos no jardim em direção à sua saída, ao nos aproximarmos do portão junto a movimentada Avenida Pedro Álvares Cabral após às 17 horas, deixaremos aquela atmosfera de tranquilidade para trás e adentraremos outra cercada com estímulos negativos, como a poluição e o ruído, que afetam a nossa percepção negativamente. ¶ É possível definir espacialmente o exato momento em que entramos ou saímos de uma atmosfera? Não, de acordo com Böhme, essa é sempre difusa, não localizável e subjetiva, e afeta cada um de nós de modo diferente. A atmosfera seria a percepção básica e primária que acontece inconsciente e corporalmente antes mesmo do consciente poder distinguir um objeto ou uma forma ao seu redor, e não há como determinar como a atmosfera afetará ou moldará a percepção do sujeito. ¶ Contudo, não podemos deixar de relatar outra diferença fundamental entre as atmosferas de Böhme e de Schmitz: é que o primeiro autor acredita que é possível criar atmosferas; por isso, há uma ênfase no estudo dos «geradores» de atmosfera, especialmente por arquitetos; enquanto o segundo afirma que atmosferas não podem ser intencionalmente produzidas, justamente porque atmosferas acontecem em um nível inconsciente e no máximo, poderíamos despertar uma atmosfera no sujeito, jamais gerar uma.³⁸⁷ ¶ A ideia de que não é possível criar um estado de espírito surge em outros pensadores, como Heidegger, e na Arquitetura temos Vidler³⁸⁸

Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

389. Peter Eisenman. «En Terror Firma: na trilha dos grotectos» in *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad.: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

390. Griffero, 2023, p. 15.

391. Böhme, 2017b, p. 125-134.

e Eisenman³⁸⁹ que afirmam que induzir um conceito, como o de estranho familiar ou de sublime em uma obra arquitetônica, só gera um sentimento de artificialidade e que é irrepetível para o sujeito. Griffero adota outra abordagem, para o autor italiano, deveríamos poder distinguir uma atmosfera tóxica, como um ambiente urbano caótico, de uma benéfica, como um jardim, e deveríamos aprender a imergir e a sintonizar com a atmosfera benéfica.³⁹⁰ ¶ Em realidade, muitos de nós já realizamos uma espécie de «desacoplamento» com o ambiente urbano, quando este é tóxico e não há como evitá-lo, como no atual aumento do uso de fones de ouvido com cancelamento de ruído. Quando possível financeiramente, outros habitantes da metrópole deixam de lado o sistema de transporte público, especialmente quando este é superlotado, sem ar-condicionado, sem conforto, e adotam o automóvel, com seu ar-condicionado, seu conforto, para seu deslocamento diário na urbe. E a atitude mais extrema de todas é quando o habitante de uma metrópole já não suporta mais viver em uma cidade e toma a decisão de se mudar para outra. ¶ Considerando que há mais pensadores alinhados à ideia de Schmitz, igualmente acreditamos que não é possível «gerar» uma atmosfera. No máximo, arquitetos e projetistas de interiores podem «induzir» ou auxiliar o sujeito a alcançar um determinado estado de espírito, por meio da escolha de formas, cores e objetos, por exemplo. Deste modo, o estudo dos geradores de atmosfera de Böhme permite identificar quais elementos do ambiente urbano são mais conectados às atmosferas benéficas, como a presença de natureza, e, igualmente, quais são os geradores conectados às atmosferas tóxicas, como o ruído do trânsito, os maus cheiros e a poluição do ar, por exemplo, que nos induzem a avaliar negativamente o ambiente urbano como desagradável e feio. ¶ Em sua análise sobre a atmosfera de uma cidade, Böhme³⁹¹ centraliza sua discussão acerca dos geradores de atmosfera urbana, como os odores, os sons, a geometria das estruturas espaciais físicas, a história do ambiente e o estilo de vida dos seus habitantes, todos capazes de gerar uma atmosfera que pode ser única a um determinado ambiente urbano. Cita o

392. Böhme, 2017b, p. 130–132.

393. «desert of dismal conditions» Schmitz, 2023b, p. 96.

394. «dull ugliness» Schmitz, 2023b.

395. Arnold Berleant, 1997; Brady, 2010.

caso de Paris, descrita pelo escritor Victor Klemperer, que sentiu e escreveu acerca da atmosfera parisiense do século XIX. E cita também Gordon Cullen e seu *Townscape* quando discute sua preferência por uma geometria espacial histórica, como as ruas estreitas típicas do período medieval, por serem mais relacionadas à escala humana do que grandes avenidas, arranha-céus ou longas quadras, típicas do urbanismo modernista.³⁹² Contudo, Böhme não se aprofunda acerca de geradores negativos, somente os relatando superficialmente acerca dos odores e dos sons negativos. ¶ É Schmitz, que ao dedicar um capítulo sobre a atmosfera de uma cidade, discute com mais profundidade que Böhme acerca do que ele nomeou de «deserto de condições desoladoras»³⁹³ da cidade feia. Para o autor, há uma feiura realmente repugnante e há uma feiura que é simplesmente sem graça, monótona, enfadonha e entediante. Schmitz utiliza como exemplo da sua «feiura sem graça»³⁹⁴ as partes da cidade que são monótonas, cinzas, desbotadas, repetitivas, sem alma, como os vastos conjuntos habitacionais europeus construídos após a Segunda Guerra Mundial. Notamos que o autor alemão está descrevendo uma espécie de escala de feiura, similar às propostas feitas por pensadores da estética ambiental, de que a feiura não pode ser a única expressão possível para designar uma percepção estética negativa, há toda uma gradação de negatividade possível.³⁹⁵ ¶ Schmitz acresce que estar em um ambiente urbano como este gera um sentimento de desolação e de solidão no sujeito, que se sente igualmente sem graça, vazio e pequeno diante da vastidão da cidade feia e sem graça. Schmitz tenta descrever esta atmosfera de qualidade negativa afirmando que não é um estado de pura depressão, mas algo que nos deixa inquietos ou paralisados, cita a palavra francesa *ennui*, que pode ser traduzida como «tédio» ou «desinteresse» por si e pelos outros, e a palavra grega *acedia*, que pode ser traduzida como «apatia», «torpor» ou «inércia». Seja qual for o caso, Schmitz ainda descreve que esta atmosfera piora quando estamos no inverno cinza e chuvoso, típico de países do norte da Europa, ou mesmo do sul do Brasil. Tal feiura não deve ser vista somente como algo sem graça, porque Schmitz alega que

396. Schmitz, 2023b, p. 96.

397. Vidler, 2000.

398. «Agoraphobia is a very new and modern ailment. One naturally feels very cozy in small, old plazas, [...]. On our modern gigantic plazas, with their yawning emptiness and oppressive ennui, the inhabitants of snug old towns suffer attacks of this fashionable agoraphobia.» Sitte apud Vidler, 2000, p. 28.

399. Vidler, 2000, p. 37.

o desespero pode tomar conta do sujeito perante a sua incapacidade de alterar tal ambiente urbano.³⁹⁶ Trouxemos este conceito de Schmitz justamente porque ele aponta que a atmosfera de um ambiente urbano desagradável consegue moldar negativamente não só a nossa percepção estética, mas perturba igualmente o nosso estado de espírito a ponto de nos paralisar. ¶ O que Schmitz está descrevendo, de que o ambiente construído altera o estado de espírito de uma pessoa, é similar ao que outros pesquisadores já haviam descrito anteriormente. Nas últimas duas décadas do final do século XIX, médicos e psiquiatras haviam cunhado o termo *agorafobia* para descrever a fobia relacionada à ansiedade, ao medo e ao mal-estar de estar na metrópole industrial.³⁹⁷ Camillo Sitte, um arquiteto austríaco, é um dos que relacionaram a agorafobia com o desenho dos novos espaços urbanos vienenses, como a «larga» Ringstrasse inaugurada em 1865, como neste trecho escrito em 1889:

A agorafobia é uma doença muito recente e moderna. É natural que nos sintamos muito confortáveis em praças pequenas e antigas, [...]. Nas nossas praças gigantescas e modernas, com o seu vazio abismal e o seu *ennui* opressivo, os habitantes das acolhedoras cidades antigas sofrem ataques desta agorafobia que está na moda.³⁹⁸

¶ Vidler descreve como alguns psiquiatras procuraram relacionar a agorafobia ao desenho do espaço ou à presença da multidão, mas é Freud que inaugura uma abordagem ao comentar que o espaço não é principal responsável por causar agorafobia, é somente um «gatilho» que dispara uma condição inconsciente já presente no paciente.³⁹⁹ Similarmente, se a atmosfera de Böhme e de Schmitz sempre surge primordialmente em um nível inconsciente ao sujeito, é o estado momentâneo do ambiente urbano, tanto físico quanto sensorial, que «molda» ou dispara o gatilho do inconsciente para uma apreensão estética negativa capaz de nos levar a julgar tal ambiente como um lugar desconfortável, desprazeroso, banal, feio, etc. ¶ Essa ideia de que a apreensão

400. «Os edifícios são o exemplo mais manifesto. Desde sempre a arquitetura constituiu o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se produz coletivamente e na *distração*». Walter Benjamin. «A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5^o edição)» in *Estética e Sociologia da arte*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (E-book). Itálico nosso.

401. Mark Wigley. «Arquitecturas da desatenção» in *Electra*, v. 23, p. 85–106, 2023. p. 98.

402. Vidler, 2000, p. 81.

403. Wigley, 2023, p. 98.

404. Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade*. Trad.: Jefferson Luiz Carmargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

405. Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. ; Pechman, 2012.

406. Lopes, 2019, p. 89–90.

estética acontece primeiro num nível inconsciente encontra paralelo na breve afirmação de Walter Benjamin de que a arquitetura é experienciada primeiramente na distração.⁴⁰⁰ Ao comentar Benjamin, Wigley⁴⁰¹ faz uma afirmação similar a Vidler⁴⁰² quando este também comenta acerca do filósofo alemão: a de que em realidade o ambiente urbano nos é «invisível» porque vivemos nele, estamos habituados a ele, no fundo, o ambiente urbano é mais «sentido» do que visto. Wigley atesta que o «nosso cérebro conserva seus recursos ao tomar consciência somente daquilo que não espera, e o ambiente construído é maioritariamente esperado».⁴⁰³ Afinal, o ambiente construído é razoavelmente estável, não muda rapidamente e edifícios são utilizados pela nossa mente como «marcos» de referência para navegarmos no ambiente urbano.⁴⁰⁴ ¶ É por isto que quando o ambiente urbano de uma cidade passa por rápidas transformações em curto espaço de tempo, com demolições, aberturas de largas avenidas e substituições de pequenas casas por novos edifícios, por exemplo, nos sentimos perdidos e desamparados porque perdemos referências físicas, mentais e familiares.⁴⁰⁵ E o ambiente construído é igualmente um lugar de memórias pessoais e coletivas. Quando acontece a demolição de uma construção, não só perdemos recordações daqueles que ali habitaram por anos a fio, mas causamos um vazio na memória da cidade. Lopes argumenta que as grandes mudanças urbanas ocorridas, tanto no período da Revolução Industrial quanto no pós-Segunda Guerra Mundial, trouxeram uma enorme sensação de melancolia e alheamento pela perda de um passado, pela perda de um modo de vida, pela perda da conexão com a natureza. E o autor ainda argumenta que o novo espaço urbano que surgiu carregava em si essa sensação de melancolia, como se as novas construções fossem imbuídas das emoções do seu tempo.⁴⁰⁶ ¶ Dito isso, temos que Böhme não se aprofundou nos geradores de atmosfera negativa, mas os relacionou aos nossos sentidos. Temos então que pensar nos ruídos urbanos, nos barulhos decorrentes de veículos e de obras, nos maus odores da sujeira urbana, na poluição do ar causada por veículos e por fábricas, nos casos de calor e de frio

extremos, na falta de árvores e, por conseguinte, de sombra em um dia soalheiro de verão. De modo complementar, ao comentar sobre ambientes urbanos negativos, Berleant emprega termos como «invasão», «dor», «distorção», «privação» e «degeneração» estética dos sentidos para descrever a dolorosa percepção negativa que podemos ter em uma cidade.⁴⁰⁷ Enquanto Schmitz, se não listou sensações sensoriais negativas, preferiu descrever como a forma do ambiente construído pode nos afetar e nos afundar em estados mentais negativos, como os sentimentos de solidão, de tédio, de desinteresse, de apatia, de inércia e de depressão. Todavia, Schmitz não retratou em detalhes a forma urbana, preferiu listar os adjetivos qualitativos negativos associados às partes feias da cidade, isto é, como são monótonas, cinzas, desbotadas, repetitivas, sem alma. E Wigley nos recorda que o ambiente construído é mais sentido do que visto, é «invisível» para o sujeito porque estamos imersos no ambiente o tempo todo. Só realmente repararmos que aconteceu algo nele quando alguma parte é removida, demolida e substituída em um curto espaço de tempo. Observar minuciosamente o ambiente urbano envolve parar, suspender tudo o que estamos fazendo e pensando, para que possamos sintonizar nossos sentidos naquele ambiente e possamos descrever a atmosfera e o ambiente construído em que estamos. ¶ Se Schmitz não especificou quais seriam as particularidades negativas do ambiente construído nem as formas urbanas arquitetônicas capazes de nos levar a um estágio mental depressivo, poderia a arquitetura nos oferecer indicações mais precisas do que seria a extrema feiura no ambiente construído? Quando afirmamos que determinada «construção é feia», significa que estamos expressando uma de duas opções possíveis: ou estamos declarando uma percepção estética negativa e desagradável que tivemos perante ou dentro do objeto arquitetônico; ou estamos manifestando um julgamento de gosto negativo porque a construção falhou em alcançar alguma expectativa formal esperada. Entretanto, ambas as opções apresentam limitações significativas, as quais serão analisadas a seguir.

408. O'Donnell, 2011, p. 99.

409. Cousins, 1995, p. 4.

410. «O juízo de gosto não é, portanto, um juízo de conhecimento, um juízo lógico, mas sim um juízo estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação só pode ser subjetivo». In Kant, 2016, p. 99–100.

411. Wouter Van Acker. «Introduction. Retracing the ugly and the anti-aesthetic as a productive force in postmodern architecture» in *Architecture and Ugliness. Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. p. 1–18.

¶ A primeira opção é problemática porque são poucas as construções que causam um verdadeiro desprazer ou uma repulsa tão extrema a ponto de nos sentirmos mal fisicamente. O'Donnell cita o *Greater Columbus Convention Center*, desenhado por Peter Eisenman, como um raro exemplo de construção que provocou náusea e vertigem em um visitante, pois as múltiplas grades diagonais o confundiram, o levando a vomitar.⁴⁰⁸ E o vômito é a reação mais extrema que podemos ter diante da feiura.⁴⁰⁹ Em realidade, nenhuma construção é desenhada para ser verdadeiramente feia, tanto no interior quanto no exterior, a ponto de causar repulsa extrema em seu ocupante. Casos como o projeto de Peter Eisenman decorrem de uma falha na execução, ou de um erro de projeto, do que uma intenção projetual prévia. Afinal, quem utilizaria uma construção que fizesse mal ao usuário? Neste caso, não haveria construções verdadeiramente feias segundo o critério da repulsividade. ¶ A segunda opção é limitante porque decorre de um julgamento de gosto, e o gosto é profundamente pessoal e subjetivo, expressa mais um sentimento pessoal do observador. Para Kant, o juízo de gosto é fundamentalmente subjetivo porque repousa no sentimento de prazer ou desprazer do observador, não em propriedades do objeto em si.⁴¹⁰ E o gosto é moldado tanto pela experiência pessoal quanto pelas preferências coletivas do grupo no qual o observador convive. Se o julgamento de gosto foi expresso por um arquiteto, é provável que este nos revele qual foi a educação estética arquitetônica que recebeu em seus anos acadêmicos. Afinal, um grupo de professores de determinada universidade pode possuir uma predileção por determinada estética arquitetônica, como o modernismo ou o brutalismo, por exemplo, e favorecer tal corrente ao longo dos anos de estudo dos alunos. Van Acker argumenta que ao instituir um gosto específico aos futuros arquitetos, a escola termina por gerar uma cultura de aversão perante o diferente, julgando as construções que estejam fora da linha arquitetônica preferida como objetos feios, imbuindo uma lógica, ainda presente, de que o feio deve ser limpo, neutralizado ou demolido da cidade.⁴¹¹ ¶ Em um caso mais recente, a predileção de gosto do

412. Donald J. Trump. «Making Federal Architecture Beautiful Again» in *The White House*. 28 ago. 2025. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/08/making-federal-architecture-beautiful-again/>. Acesso em: 28 out. 2025.

413. Owen Hatherley. «The architectural style wars have started all over again» in *Aeon*. 22 jan. 2024. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-architectural-style-wars-have-started-all-over-again>. Acesso em: 28 out. 2025.

414. Bart Verschaffel. «On ugliness (in architecture)» in *Architecture and Ugliness. Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. p. 39–56. p. 47.

415. Acreditamos que construções em ruínas devem ser refletidas mais sob a ótica da «Ruína» do que da Arquitetura. Sugerimos a leitura do ensaio «A Ruína», de Georg Simmel e o prefácio escrito por Carlos Fortuna in *Carlos Fortuna in Carlos Fortuna (org.), Simmel: A Ruína*. Trad.: António Sousa Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. Igualmente, sugerimos o verbete «Ruína», escrito por Ana Luíza Freire, in *Jacques et al.*, 2022.

atual presidente dos Estados Unidos da América, Donald Trump, o levou a assinar em 2025 uma ordem executiva intitulada *Make Federal Architecture Beautiful Again*.⁴¹² Esta diretiva federal recomenda diretamente que as novas construções federais evitem os estilos brutalista ou desconstrutivista, e adotem uma arquitetura em linhas clássicas, capaz de «embelezar» o espaço público, «inspirar» o espírito humano e «enobrecer» a América. A ação de Trump está relacionada a um movimento recente entre os grupos conservadores, que vêm defendendo um retorno à «beleza», o que significaria um retorno ao estilo clássico arquitetónico anterior ao modernismo. O motivo é que a direita mais conservadora percebe o modernismo como um estilo arquitetónico ligado às esquerdas e ao comunismo.⁴¹³ Deste modo, o julgamento de gosto é insuficiente para rotular uma construção como feia, e, por consequência, para identificar os aspectos negativos que induziriam a uma atmosfera negativa. ¶ Contudo, poderíamos afirmar que não há construções verdadeiramente feias? Ao refletir sobre este tópico, o filósofo belga Bart Verschaffel acredita não haver edifícios verdadeiramente feios, no sentido de que construções não causam uma repulsa extrema nos nossos sentidos. O que haveria é uma insistência de empregar a palavra «feio» no sentido de desaprovação, de que há algo errado na forma do objeto, de que aconteceu algum defeito na sua execução, ou de que o objeto não cumpre a sua função como esperado.⁴¹⁴ Para o autor, a grande maioria das construções julgadas negativamente nas cidades ou são variações da *monstruosidade*, uma feiura causada pelo excesso, ou do *ridículo*, o feio causado pelo humor. Entre os exemplos citados por Verschaffel, temos: (a) construções com excesso de ornamentos, formas ou cores; (b) construções que se «parecem» com outras formas, como uma casa parecida com um rosto; (c) construções com problema de escala, ou são muito grandes ou muito pequenas; (d) construções com partes faltando ou deformadas; e (f) «construções» arruinadas⁴¹⁵ ou semidestruídas que não

416. Verschaffel, 2021, p. 47-48.

417. Verschaffel, 2021, p. 49.

418. Fabio Nienov. «Da fachada ao invólucro» in *Arquitextos*, v. 24, n. 283, 2023. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/24.283/8952>. Acesso em: 28 out. 2025.

419. O'Donnell, 2011, p. 96.

420. Rosenkranz, 2011.

421. Verschaffel, 2021, p. 49.

possuem mais uma forma definida.⁴¹⁶ Lembremos que nenhuma construção rotulada como feia foi desenhada para ser feia. Em realidade, é impossível imaginar uma construção projetada para ser feia porque a feiura implica uma falha tão absurda no próprio projeto que é incoerente com a própria razão de ser da edificação.⁴¹⁷ Se houve feiura em uma construção, ela é mais accidental do que intencional.

¶ Isso não quer dizer que arquitetos ou outros projetistas não desenharam edificações pensando em chocar o público. Neste caso, edificações foram inicialmente rotuladas como feias, quando da sua inauguração, e com o passar dos anos foram aceitas e normalizadas na cidade. O caso do Centro Georges Pompidou, em Paris, é um exemplo de uma edificação que incomodou os parisienses pela escala e pela técnica adotada, acusado de desrespeitar o contexto e o entorno local. A construção chegou a ser comparada com uma refinaria de petróleo em plena urbe, e demorou anos para deixar de ser considerada feia e ser aceita pelos habitantes.⁴¹⁸ Hoje, ninguém consideraria a sua demolição. ¶ Ao analisar o argumento de Verschaffel, o que notamos é que sua definição de feiura em arquitetura é baseada no conceito de «quebra de expectativa», isto é, esperamos que o objeto possua uma determina forma, mas devido a algo não planejado, inesperado, algo que não deveria existir na forma, essa se torna feia.⁴¹⁹ E a argumentação de Verschaffel é fundamentada nos estudos de Rosenkranz, que havia afirmado que a feiura estaria vinculada à ausência de formas, à deformidade e à desarmonia das partes.⁴²⁰ No fundo, sua definição de arquitetura feia é uma arquitetura que falhou em termos morfológicos. Entretanto, quando resolve «opinar» sobre o que seria uma arquitetura de «sucesso», Verschaffel opta por um caminho extremamente conservador. O filósofo belga acredita que construções comuns, que não são nem feias, nem belas, e que alcançaram apenas os princípios vitruvianos de solidez e de funcionalidade, devem ser vistas como exitosas. Na sua visão, apenas edificações públicas ou culturais, como museus ou monumentos, é que deveriam tentar alcançar uma apreciação estética positiva.⁴²¹ Ao tentar explicar se a arquitetura pode ser bela, Verschaffel sustenta que a

apreciação estética positiva e prazerosa é possível ao visitarmos uma edificação, contudo, logo apresenta seu exemplo de uma arquitetura bela, uma igreja barroca, revelando seu gosto pessoal por edificações clássicas. ¶ Dito isso, uma construção julgada como feia não é, necessariamente, um gerador de atmosfera negativa. É somente um julgamento de gosto, subjetivo, pessoal, que normalmente acontece pela quebra da expectativa esperada. Feita essa consideração, precisamos retornar ao conceito de atmosfera e dos seus geradores para compreendermos como poderíamos avaliar um ambiente urbano. Retomando Böhme, uma atmosfera surge da relação entre o sujeito que percebe e o objeto percebido, é o «entre» que intermédia o sujeito e o objeto. Não é algo tangível, nem compreensível, é um estado de espírito difuso no espaço. Todo ambiente pode emitir qualidades atmosféricas capazes de alterar o estado de espírito do sujeito, podendo ser acolhedor ou hostil, inquietante ou tranquilizante, confortável ou desconfortável, alegre ou triste, e assim por diante. Böhme acredita que embora uma atmosfera não exista fisicamente, ela pode ser induzida por meio do arranjo dos elementos físicos, da escolha dos materiais, das condições climáticas presentes, a isso tudo, o autor chama de geradores de atmosfera. Não só a disposição dos objetos no ambiente cria atmosfera, Böhme recorda que a atmosfera de uma cidade é criada socialmente por seus habitantes, por meio dos seus costumes, dos seus hábitos; e também pelas artes, como o cinema, a literatura, a música, que criam uma «imagem da cidade» na mente do sujeito.⁴²² Assim sendo, os geradores de atmosfera não são só o tangível e o visual, como também tudo aquilo que afeta todos os nossos sentidos e, igualmente, todas as artes que previamente consumimos e que moldaram uma representação imagética. ¶ Por conta da diversidade de geradores de atmosfera, Böhme reconhece que a atmosfera pode ser uma experiência única e pessoal, como neste caso:

[...] duas pessoas numa sala ocupam habitualmente salas diferentes, e cada uma delas poderá ocupar mais do que uma sala de cada vez, variando entre sentidos consoante o estado

422. Böhme, 2017b, p. 125.

423. Wigley, 2023, p. 88.

de espírito, uma chamada recente, uma boa chávena de café ou uma mudança de música, e por aí em diante.⁴²³

424. Böhme, 2017b, p. 25.

¶ Dito isso, um mesmo ambiente construído pode ser visto e percebido de maneiras diferentes por diferentes pessoas. Duas pessoas em um restaurante universitário sentadas, próximas à área de limpeza, onde pratos, copos e talheres são jogados com extrema velocidade, podem se incomodar com o barulho constante; enquanto o funcionário da limpeza executa seu trabalho assobiando uma melodia. São três atmosferas diferentes em um mesmo ambiente. Então, poderíamos dispensar o conceito de atmosferas para avaliar um ambiente construído? Böhme reconhece que, embora sejam únicas e subjetivas, atmosferas são compartilhadas por um grupo de indivíduos, isto é, uma mesma atmosfera pode sintonizar os presentes em um mesmo estado de espírito. O autor emprega o termo «intersubjetividade» para defender que uma atmosfera pode ser comunicada e validada coletivamente por um grupo.⁴²⁴ Quando estamos numa peça de teatro ou num concerto de música, estamos em um grupo quase-todos vivenciando uma mesma atmosfera. Quase porque Böhme emprega o termo «quase-objetivo» para explicar que a atmosfera coletiva nunca é 100% objetiva. O que define o grupo é o fato de estarem partilhando suas sensações e serem capazes de se comunicar uns com os outros, de revelar o que estão sentindo. A comunicabilidade de um grupo é essencial na filosofia de Böhme para justificar a possibilidade de haver e de induzir atmosferas coletivas. ¶ Quando pensamos no ambiente construído, um mesmo ambiente pode ser visto de maneiras diferentes por diferentes grupos, e cada grupo pode vê-lo de maneiras diferentes ao longo do tempo. Os habitantes de um edifício, que partilham um mesmo ambiente construído, não são necessariamente um grupo enquanto estão cada em seu apartamento. Eles só se tornam um grupo quando compartilham um mesmo espaço, como a área comum do edifício, e sintonizam na mesma atmosfera. Podemos pensar o mesmo quando estamos em um parque, pode haver diferentes grupos partilhando este ambiente e cada estar em uma

atmosfera diferente. Uma festa de aniversário no gramado, crianças no parque infantil, adultos tomando café, cada um está em uma atmosfera única num mesmo ambiente físico.

425. Böhme, 2017b, p. 129.

¶ Se há a possibilidade de existir atmosferas comuns e coletivas, logo, nos perguntamos se seria possível avaliar um ambiente urbano negativo para identificarmos quais elementos estariam gerando atmosferas tóxicas. Böhme argumenta que qualquer estudo deve partir para a identificação dos geradores de atmosfera, por ser um método mais objetivo do que analisar a atmosfera a partir do sujeito-observador, o qual tenderá a responder de modo subjetivo e pessoal.⁴²⁵ Considerando que essa avaliação pode ser realizada por meio da identificação dos geradores de atmosfera negativa, isso nos leva a três perguntas: quem faria essa identificação, quais seriam os geradores de atmosfera negativos, e o que fazer após identificá-los. ¶ Sobre quem poderia avaliar o ambiente e, igualmente, como poderia ser essa avaliação, é um tópico há muito discutido pelos pensadores da Filosofia Estética Ambiental. Ainda que o objetivo da sua reflexão seja a preservação da natureza, consideramos suas discussões válidas para imaginar modos de avaliar o ambiente construído. Suas principais questões se debruçam em até que ponto a estética deve desempenhar um papel na tomada de decisões; quais as bases para um julgamento estético; será que os valores estéticos são muito subjetivos para servir de base para uma avaliação.⁴²⁶ É uma discussão no qual o pêndulo varia entre uma análise mais objetiva e quantitativa do ambiente ou um julgamento mais subjetivo e qualitativo, sendo que ambos os diagnósticos são limitados em seus escopos e podem induzir erros. Se pensarmos nos geradores de atmosfera, há tantos geradores físicos e materiais, como a forma de um ambiente, quanto geradores emocionais. Qualquer julgamento do ambiente necessitaria alcançar um equilíbrio entre os dois polos. É o que Berleant sugere, ao afirmar que os dois modelos se complementam e devem ser aplicados conjuntamente para que tenhamos uma base sólida para um juízo crítico do ambiente. O filósofo aconselha chamar o «crítico de arte», como aconselhado por David Hume, um especialista que com

426. Brady; Prior, 2020.

427. Berleant, 2011, p. 392–393.

428. Wigley, 2023, p. 101.

seu conhecimento e capacidade perceptiva treinada ao longo dos anos, conseguira emitir uma avaliação livre de preconceitos acerca do ambiente.⁴²⁷ ¶ No caso do ambiente urbano, há inúmeros especialistas como os sociólogos, os geógrafos, os economistas, os historiadores, os antropólogos, os ambientalistas, os filósofos e os arquitetos. Entretanto, mesmo os especialistas podem falhar na sua avaliação. Wigley argumenta que o discurso dos arquitetos, com todos os seus tratados, ensaios, críticas, *sites* de projetos e publicações, é voltado apenas para si, de arquiteto para arquiteto, uma espécie de modo de desatenção próprio, uma distração ou uma censura para não enxergar outros modos de ver e de pensar diferentes.⁴²⁸ E não só arquitetos caem nesse erro, pensemos nos outros especialistas do ambiente urbano que ficam presos em seu campo de conhecimento, sem examinar o que seus pares estão publicando e estudando. Se limitarmos a observar um objeto desconhecido com um conhecimento limitado, nossa percepção ficará circunscrita ao que apenas conhecemos. Assim sendo, no momento de avaliar um ambiente urbano, deveríamos nos abrir para as outras áreas e convidar uma equipe multidisciplinar capaz de promover uma avaliação completa do ambiente urbano e indicar os geradores de atmosfera negativa. ¶ Sobre quais seriam os geradores de atmosfera negativa, temos o desafio de que Böhme não os listou, porque o autor focou mais nas atmosferas benéficas. Propomos começar pensando nas atmosferas coletivas que nos repelem, nos ambientes urbanos em que não gostaríamos de estar, nos lugares em que nos sentimos mal, para então identificar quais as características dessas atmosferas tóxicas que estariam causando tal mal-estar pessoal e coletivo. Poderíamos aqui citar os mais comuns e óbvios em uma cidade: o barulho e do ruído urbano, a poluição do ar, a sujeira dos ambientes, a exposição inadequada ao sol, os poucos espaços verdes na cidade, a arborização precária e desigual, o espaço público hostil, a falta de manutenção do ambiente, a multidão, os espaços abandonados, o transporte público inadequado, a desigualdade social a olhos vistos, o déficit de moradias, a ausência de equipamentos públicos, as raras áreas

429. Daniel Galera. «O desastre e as palavras» in *Quatro cinco um*, v. 83, 2024. Disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/artigos/meio-ambiente/o-desastre-e-as-palavras/>. Acesso em: 30 mar. 2026.

de lazer, os congestionamentos crônicos, o longo tempo perdido no deslocamento diário, as enchentes frequentes a cada chuva, a gentrificação, a expulsão de moradores, a insegurança pública, e assim por diante. ¶ Aqui nos deparamos com um primeiro desafio: há, enfim, uma lista quase sem fim de possíveis geradores de atmosfera negativa quando refletimos sobre a cidade. Ao relermos o tópico sobre os geradores de atmosfera, notamos como Böhme se concentra na microescala, no pequeno ambiente, naquilo que está realmente ao redor do observador. Ao refletir sobre a atmosfera da cidade, Böhme nos alerta para não confundir a «imagem da cidade», aquilo a qual muitos turistas buscam quando viajam a um determinado local, com a «atmosfera da cidade», a percepção imediata sentida pelos habitantes e visitantes ao estar em um determinado espaço público de uma cidade. Böhme não discutiu acerca dos geradores que estão além da proximidade física, mas que nos afetam de algum modo. Como estar no campus universitário do Fundão, no Rio de Janeiro, e saber que há uma operação policial acontecendo na Zona Norte, com tiroteios e barricadas, e ver alunos em desamparo e em aflição porque não sabem como retornarão às suas casas. Ou presenciar alunos que enfrentaram até duas horas de transporte público de baixa qualidade, com todos os seus perigos, para chegar na universidade abatidos e desanimados para estudar. Ou quando houve a enchente de Porto Alegre em 2024 e o escritor Daniel Galera reportou o silêncio e o ambiente entristecido que perdurou por semanas entre os moradores da cidade.⁴²⁹ ¶ Nosso desafio é compreender que há geradores de atmosfera que estão «fora do nosso alcance» real; podem ser eventos temporários e significativos, modificando negativamente a atmosfera coletiva da cidade, como podem ser problemas estruturais da cidade que afetam a atmosfera dos seus habitantes, como as desigualdades socioespaciais presentes. São tipos de geradores de atmosfera negativa que não devem ser ignorados, mas que nos alertam da tremenda dificuldade que é analisar o ambiente urbano construído por meio de atmosferas.

430. «that life in the cities becomes tenable, or even attractive.» Böhme, 2017b, p. 133.

431. Yuriko Saito. «Aesthetics of the Everyday» in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: The Metaphysics Research Lab - Philosophy Department, 2024. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/aesthetics-of-everyday/>.

¶ Deste modo, retornamos à terceira pergunta: o que fazer quando identificamos geradores de atmosfera tóxica? Böhme afirma brevemente que identificar as condições e os geradores de atmosfera na cidade pelos planejadores urbanos ampliaria seu leque de possibilidades durante o planejamento urbano. Mas o autor alemão não explicita ações que poderiam ser feitas, nem recomenda nenhuma linha de ação, apenas aconselha arquitetos e urbanistas para que transformem o ambiente urbano de modo que «a vida nas cidades se torne suportável, ou até mesmo atraente.»⁴³⁰ Como poderíamos transformar uma atmosfera tóxica em uma atmosfera que seja benéfica a todos? Vamos explorar duas respostas possíveis.

¶ A primeira é dada pela Estética do Cotidiano,⁴³¹ um ramo que emergiu da estética do ambiente e a expande, que estuda as experiências estéticas presentes nos ambientes, nos objetos, nas interações sociais e até nas atividades mais rotineiras que constituem a nossa vida diária. Ao analisar os artefatos de uso cotidiano e as práticas sociais, a Estética do Cotidiano incorpora qualidades positivas e negativas que permeiam a nossa experiência ordinária, como o bonito, o fofo, o bagunçado, o sujo, o animado, o monótono, o repugnante, o feio, entre outros. Diferentemente da estética clássica, que privilegia uma postura contemplativa do observador perante uma obra artística, a Estética do Cotidiano reconhece que a experiência estética ao ambiente cotidiano nos impele à ação. Diante da sujeira ou da bagunça, por exemplo, não nos limitamos a observar: limpamos, reorganizamos ou deixamos como está, cada uma dessas escolhas implica um julgamento estético. Portanto, a estética do cotidiano implica que nossas ações possuem consequências éticas, morais, sociais e ambientais, que afetam tanto o sujeito quanto os outros habitantes daquele ambiente. Ações triviais podem desempenhar um papel significativo na determinação da nossa qualidade de vida. ¶ Se nossas ações carregam consequências éticas, é porque na vida cotidiana habitamos um espaço compartilhado: a cidade; e o modo como utilizamos o ambiente urbano raramente afeta apenas a nós mesmos. Podemos observar que ações como jogar lixo na rua, não

recolher o dejetos do seu cachorro, causar ruído excessivo por acelerar sua motocicleta, envenenar árvores recém-plantadas, entre outras ações negativas, afetam negativamente os outros habitantes, porque são geradores de atmosferas tóxicas. Assim, quem produz as condições para uma atmosfera negativa exerce uma influência estética e ética na experiência cotidiana dos outros. Nossas ações constroem ou degradam a cidade comum que todos habitamos. A Estética do Cotidiano implica uma ética da presença, pois estar no ambiente urbano comum exige considerar como nossas ações geram atmosferas coletivas e afetam a experiência estética dos outros. Portanto, cuidar do espaço comum, atentar para o impacto estético dos nossos gestos e cultivar sensibilidade para o que os outros experienciam são condições necessárias para que possamos gerar atmosferas benéficas para todos e que tornem a vida coletiva na cidade mais justa e habitável.

¶ Todavia, a Estética do Cotidiano não se concentra apenas nas ações cotidianas, a disciplina discute igualmente o papel do ambiente construído na experiência estética dos seus habitantes. Um ambiente físico que agride nossos sentidos é muito mais difícil e dispendioso de alterar do que ações cotidianas. Isso significa que, quando autoridades permitem ou proíbem determinados usos, regulam as formas que podem ser edificadas, definem padrões visuais para a publicidade, ou preservam áreas verdes, todas essas e outras escolhas terão implicações de longo prazo na qualidade de vida dos habitantes urbanos. Tais decisões não devem ser apenas técnicas ou políticas, devem ser vistas como escolhas estéticas com consequências éticas para a população urbana.

¶ A segunda resposta que queremos propor toca nesse assunto, e visa os arquitetos, que devem imaginar um ambiente construído não somente pela lógica da funcionalidade, mas pelo prazer estético, assim, seremos capazes de criar atmosferas benéficas. O arquiteto Bernard Tschumi, em seu texto «O prazer da arquitetura»,⁴³² argumenta que os teóricos da arquitetura tradicionalmente pensam por meio de oposições «que na maioria das vezes são complementares: ordem e desordem, estrutura e caos, ornamento e pureza,

432. Bernard Tschumi. «O prazer da arquitetura» in *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

433. Tschumi, 2013, p. 575.

434. Tschumi, 2013, p. 581.

435. Uma ressalva: historicamente, muitos jardins eram utilitários, isto é, serviam para a produção de alimento, como os jardins monásticos do período medieval. Neste caso, eram jardins-pomares, espaços de plantas ornamentais e produtivas.

436. Tschumi, 2013, p. 577.

437. Moirika Reker. «Bridging city and landscape» in *Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act*. V. N.

racionalidade e sensualidade».⁴³³ O que Tschumi sugere é que a mentalidade apolínea, racional, típica dos arquitetos, não se opõe nem contradiz os impulsos dionisiacos e sensuais do espaço. Se por um lado a arquitetura é pensada como algo intelectual que se resolve no plano abstrato do desenho do projeto arquitetônico, por outro lado, a arquitetura real e o ambiente construído são percebidos por meio dos sentidos quando experienciamos esteticamente o ambiente.

¶ Portanto, se a arquitetura essencialmente funcionalista produziu espaços urbanos insalubres ao longo do século XX, e que «em última análise, nem sequer se propõe dar prazer»,⁴³⁴ Tschumi propõe uma arquitetura que seja prazerosa. A *venustas* da tríade vitruviana é retraduzida por Tschumi como prazer, deleite, sensualidade, erotismo — lembrando que a deusa romana Vênus representava não só a beleza, mas também o amor, o desejo, o sexo, a fertilidade, a prosperidade. Ao resgatar a *venustas* em sua dimensão mais ampla, o arquiteto belga reivindica para a arquitetura e para o espaço urbano o direito de ser experienciada sensivelmente, sem que isso precise ser justificado pela utilidade. E quais são os principais espaços de prazer estético no ambiente urbano? Os jardins. ¶ Se a metrópole contemporânea é, em grande medida, um ambiente hostil, artificial, sem natureza e cheio de atmosferas tóxicas, dominada pela lógica da produtividade, da velocidade e da funcionalidade, os jardins são um necessário contrapeso à hostilidade sensorial do dia a dia, são espaços onde somos capazes de sintonizar atmosferas benéficas. Os jardins ornamentais ocidentais, especialmente os franceses e os ingleses, não são desenhados para serem utilitários, são somente puro espaço de prazer estético, de deleite e de contemplação.⁴³⁵ Como posto por Tschumi: «sejam românticos ou clássicos, os jardins combinam o prazer sensual do espaço com o prazer da razão, de uma forma completamente inútil.»⁴³⁶ ¶ Igualmente, Reker⁴³⁷ defende a importância de o jardim ser uma «ponte» para reintegrar a cidade e a natureza, um antídoto para a metrópole contemporânea que descaracterizou o entorno natural. Os jardins funcionam como espaços de alteridade, onde podemos vivenciar o oposto

ao ambiente construído: o ambiente natural. É reconhecido que a dura vida urbana fica mais agradável quando estamos próximos da natureza. Quando estamos em um jardim, nossa atmosfera se modifica, passamos a engajar todos os nossos sentidos na experiência estética. Sentimos o cheiro das flores enquanto o vento passa, sentimos a textura do solo enquanto caminhamos, ouvimos o zumbido das abelhas e o canto dos pássaros, observamos as folhagens dançando ao sabor das ventanias, até a maçã que comemos parece ter outro sabor. Já Assunto,⁴³⁸ afirma que quando estamos em um jardim, podemos experimentar outro tempo, já que o tempo que decorre ali não é o mesmo da metrópole. Assunto afirma que a cidade contemporânea é regida pela *temporaneidade*, um tempo que é fragmentado, sem duração, quantificado, que aniquila continuamente o presente em favor de um futuro que nunca chega. A temporaneidade é um tempo «sem memória», sem expectativa alguma, uma eterna fuga para a frente, que destrói o antigo para dar lugar ao novo. O jardim, ao contrário, nos reintroduz à *temporalidade*, um tempo qualitativo, lento, cíclico e paciente. É o tempo presente na natureza e nos tecidos urbanos históricos, que permite que caminhemos por entre séculos de diferentes épocas presentes no agora. A temporalidade é um tempo que nos permite se sentir parte de um fluxo histórico maior que nos antecede e nos sobrevive. O jardim é, para Assunto, o lugar onde podemos interromper a lógica do tempo urbano quantificado e recuperar a temporalidade qualificada. ¶ Por fim, Assunto distingue o jardim dos «espaços verdes», porque estes últimos estão impregnados da lógica funcionalista que manchou as cidades no século XX. O espaço verde nasceu de uma concepção higienista e utilitarista da cidade, que enxergava a natureza apenas como infraestrutura sanitária, um equipamento de suporte à vida produtiva. A Carta de Atenas de 1933, documento fundador do urbanismo modernista, por exemplo, trata a superfície verde como um lugar que deve ser útil à população, onde o espaço de esportes será organizado de modo racional, visando a saúde e o cultivo do corpo e do espírito dos seus habitantes. Assunto critica os espaços verdes

pensados pela lógica higienista, porque ao privarem os cidadãos de espaços de contemplação, de deleite sensorial, de contato com a temporalidade da natureza, tais espaços empobrecem a experiência estética e existencial dos indivíduos. Precisamos reconhecer entre os direitos básicos dos cidadãos que a qualidade estética do ambiente construído não é mero detalhe, mas uma condição estrutural para que nossas cidades possuam atmosferas positivas que beneficiem todos os seus habitantes.

Terceira parte: a fotografia

O cadáver, lavado e vestido com roupa limpa, ou então, no caso de uma morte violenta, deixado no seu estado ensanguentado, era exposto na sala que por vezes era menos uma divisão da casa usada pelos vivos do que o domínio dos membros falecidos da família, os chamados *antichi* ou *antinati*. Era aí que os vivos penduravam nas paredes, depois da invenção da fotografia que, no fundo, mais não é que a materialização de aparições fantasmagóricas por meio de uma arte mágica muito duvidosa, retratos dos pais, dos avós e parentes mais distantes ou mais chegados que, apesar de, ou por causa de, já não se encontrarem entre os vivos, eram considerados os verdadeiros chefes da estirpe.⁴³⁹

⁴³⁹ W. G. Sebald, *Campo Santo*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2014. p. 24.

Por que fotografia?

A imagem poética é sempre dupla ou tripla. Cada frase, ao dizer o que diz, diz outra coisa. A fotografia é uma arte poética porque, ao nos mostrar isto, alude ou representa aquilo. Comunicação contínua entre o explícito e o implícito, o já visto e o não visto. O domínio próprio da fotografia, como arte, não é diferente do da poesia: o impalpável e o imaginário. Mas revelado e, por assim dizer, filtrado, pelo visto.⁴⁴⁰

^{440.} Octavio Paz, «Instante y revelación» in *Los privilegios de la vista*. Cidade do México: FCE, 1987.

¶ Quando em março de 2020 o mundo fechou devido a epidemia de covid-19, igualmente se fechou o nosso projeto inicial de pesquisa e a possibilidade de realizar um trabalho de campo. Quando conversamos com Robert sobre como pesquisar e analisar a feiura na cidade durante uma epidemia, nosso orientador nos recomendou o que ele mais sabia fazer: enxergar a cidade pelos olhos dos artistas, seja romancistas, pintores, fotógrafos, entre outros. Os romancistas do século XIX foram excelentes cronistas das grandes transformações do ambiente urbano, funcionando como um espelho do real. Esse olhar artístico permite vislumbrar indícios do que está acontecendo no ambiente urbano, seja quando é um observador pioneiro da violência urbana como Ruben Fonseca,⁴⁴¹ seja quando é uma testemunha da solidão presente na grande cidade como nas pinturas de Edward Hopper.⁴⁴² Igualmente, Böhme insinua que artes como a literatura, a pintura e o cinema são representações de atmosferas, fragmentos do que foi sentido pelos seus autores, modos de revelar a percepção única que sentiram em ambientes urbanos. Assim, poderíamos encontrar indícios de feiura nas artes ao

^{441.} Pechman, 2008.

^{442.} Pechman, 2015.

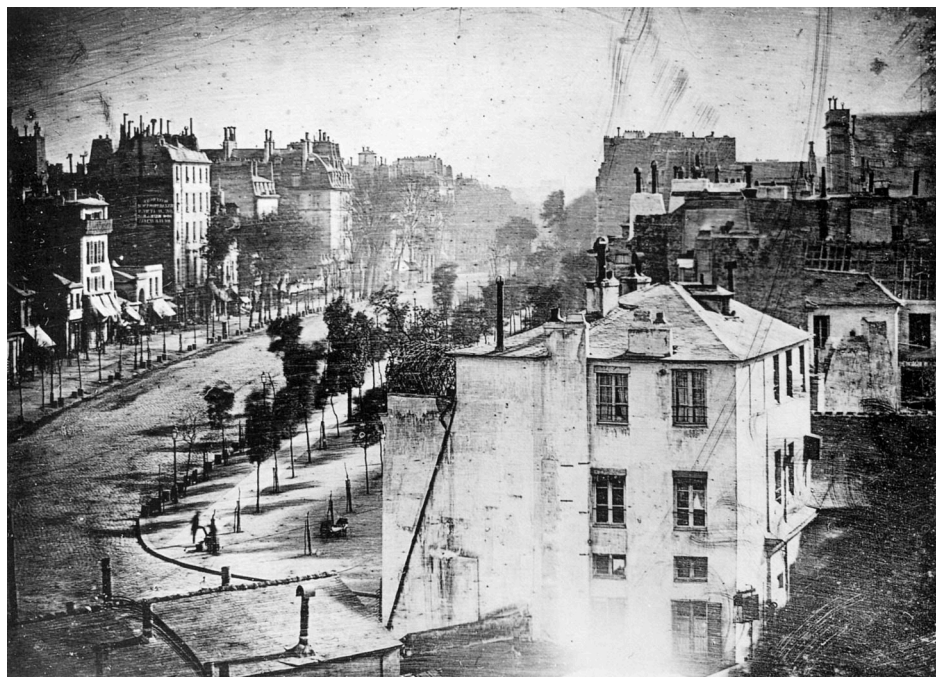


Fig. 58. Boulevard du Temple, por Louis Daguerre (1837)

443. Mary Warner Marien (org.), *Photography: a cultural history*. 2. ed. London: Laurence King, 2006. p. 11–13.

444. Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

445. Didi-Huberman, 2010. ; Georges Didi-Huberman, *Diante da imagem*. Trad.: Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

invés de sair para campo. ¶ Dentre todas as artes, elegemos a fotografia, que possui uma relação íntima e antiga com a cidade contemporânea. Afinal, a mais antiga foto conhecida é uma vista urbana feita a partir da janela de Joseph Niépce em 1826, intitulada *Point de vue du Gras*, e Louis-Jacques-Mandé Daguerre também registrou uma vista urbana parisiense em 1837 nos seus experimentos com o daguerreótipo intitulada *Boulevard du Temple*.⁴⁴³ Contudo, não queríamos que as fotos possuíssem uma mera função ilustrativa de alguma passagem do texto, queríamos dialogar com a cidade a partir das fotografias, queríamos a partir delas «ler o que jamais foi escrito»⁴⁴⁴ sobre a feiura e a cidade. Isto significa que não devemos simplesmente descrever o que vemos, precisamos é ler as fotografias e compreender o que elas apresentam, o que elas nos narram, o que elas escondem, o que é esse encontro entre realidade, fotógrafo e observador. Didi-Huberman já afirmou que toda imagem é inesgotável, pois, a cada novo encontro diante de uma imagem conseguimos encontrar elementos novos, ativamos a nossa imaginação e a nossa memória de modos inéditos, e desmontamos certezas anteriores.⁴⁴⁵ Imagens e fotografias devem ser vistas como um acontecimento singular capaz de gerar conhecimento por meio da sua leitura. ¶ Devemos lembrar que há uma longa tradição

446. Graham Clarke. «The City in Photography» in *The photograph*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997. p. 75.

447. Ignasi de Solà-Morales. «Terrain Vague» in *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 183.

448. Clarke, 1997, p. 75.

449. Dickens apud Clarke, 1997, p. 76.

de fotografia sobre cidades desde a sua invenção na França e que coincide com a ascensão da Revolução Industrial no continente europeu. Clarke afirma que, enquanto a arte e a literatura tiveram que dar uma «resposta» ao processo de mudança urbana iniciado com a Revolução Industrial, a fotografia já nasce no meio desta transformação, tanto respondendo quanto questionando como o espaço urbano era percebido e representado.⁴⁴⁶ Já Solà-Morales argumenta que o nosso imaginário sobre a nascente metrópole foi — e acreditamos que ainda é — moldado e formado primordialmente a partir das fotografias.⁴⁴⁷ Clarke relata que, inicialmente, os fotógrafos se preocupavam em celebrar as partes mais icônicas e reconhecíveis das cidades, como seus monumentos e seus principais edifícios. No entanto, logo a fotografia desce ao rés do chão e começa a documentar a realidade urbana e humana, com toda a sua contradição, multiplicidade e diversidade.⁴⁴⁸ Os fotógrafos logo se fizeram a mesma pergunta que Charles Dickens havia feito: «o que a cidade significa e como alguém pode representá-la?»⁴⁴⁹

¶ A câmera passou a atuar como um detetive na cidade, se movendo por áreas «proibidas», ruas desconhecidas do grande



Fig. 59. Meudon, por André Kertész (1928)



Fig. 60. A Wet Day on the Boulevard, Paris, por Alfred Stieglitz (1894)

450. Clarke, 1997, p. 79.

451. Didi-Huberman, 2010, p. 169.

452. Vieira, 2020.

público e da elite urbana, atrás de tudo aquilo que fosse escondido ou estivesse fora da atenção, buscando trazer o real à tona. Para Clarke, a fotografia possui um conflito inerente em si, pois se é capaz de criar um imaginário da cidade ao registrar seus principais ícones urbanos, é igualmente capaz de trazer a evidência da realidade crua que o imaginário urbano não nos revela.⁴⁵⁰ O que para Clarke é um conflito, para Didi-Huberman é somente uma das características singulares que as imagens apresentam, neste caso, que imagens sempre são «dialéticas», isto é, as imagens possuem em si conceitos antagônicos ao mesmo tempo.⁴⁵¹ No exemplo fornecido por Clarke, isso significa que podem carregar em si tanto a ideia da representação do imaginário urbano quanto da apresentação da própria realidade urbana. ¶ Se as fotografias conseguem tanto representar a realidade quanto criar imaginários — imagens mentais que elaboramos a partir de todo um conjunto de imagens —, decidimos por analisar uma série fotográfica que registrou a maior mancha urbana do país, a Região Metropolitana de São Paulo, com o intuito de refletir sobre seu ambiente urbano a partir da feiura. O fotolivro escolhido é *Atlas Fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*,⁴⁵² do fotógrafo Tuca Vieira, uma monumental série de 203 fotografias que cobre quase todo o ambiente urbano da

453. Nolasco, 2010.

metrópole paulista. Escrevemos «quase todo» porque algumas exclusões foram feitas, como não registrar nenhuma área verde da cidade. ¶ Observaremos na seção seguinte como o Atlas se insere em uma linhagem de fotógrafos urbanos que irrompeu nos Estados Unidos e na Alemanha na década de 1970. Tais fotógrafos possuíam como característica mais importante olhar para as partes mais comuns e banais das cidades, visto que tudo o que era extraordinário e importante, como monumentos reconhecidos, já havia sido o foco dos pioneiros fotógrafos urbanos. Na sequência, iremos analisar o Atlas em si, explicando a metodologia adotada por Vieira, suas ligações com a Escola de Düsseldorf e as imagens fotográficas propriamente. Propomos dividir as fotografias em categorias de feiura, seguindo os passos de Ana Nolasco em sua tese,⁴⁵³ na qual ela dividiu a feiura em cinco tipos e os utilizou para analisar a produção artística portuguesa contemporânea. Iremos nos basear na autora portuguesa, dividindo a cidade em categorias de feiura para conseguirmos refletir sobre a complexidade do ambiente urbano.

Novos modos de olhar o ambiente urbano

¶ O trabalho fotográfico de Tuca Vieira não é um caso isolado na fotografia de cidade. É um seguidor de um tipo de fotografia que surgiu no pós-guerra, uma forma de retratar o ambiente urbano que está preocupada com aquilo que não prestamos atenção no nosso dia a dia. Conforme Clarke, se inicialmente a fotografia urbana podia ser dividida em duas grandes vertentes, (1) uma fotografia preocupada em registrar construções icônicas, (2) e outra que registrava a vida urbana, a partir dos anos 1960 e 1970 surge uma divisão da primeira vertente que deixa de lado as arquiteturas marcantes de cada cidade e as novas edificações e começa a registrar o ambiente construído que estava fora do radar, as construções ordinárias, banais, comuns, industriais, abandonadas, enfim, tudo aquilo que sempre existiu numa cidade e que sempre esteve à vista de todos. Junia Mortimer mapeia parte desta produção em sua tese sobre a relação entre fotografia e arquitetura,⁴⁵⁴ depois publicada como livro,⁴⁵⁵ e indica seu início com o já citado movimento *Townscape*, publicado na revista britânica *Architectural Review* (AR), como um marco em registrar edificações vernaculares. Na AR havia uma preocupação que as fotografias buscassem aproximar o leitor do ambiente urbano retratado. Isto era conseguido com o uso da câmera Rolleiflex de lentes-gêmeas, pois, como era «apoiada no nível da cintura, ela [a câmera] criava um vantajoso ponto de vista com inevitável ênfase no calçamento das ruas, nos degraus, *bollards* e outros elementos urbanos».⁴⁵⁶ ¶ Já vimos que para os jornalistas da AR era importante retratar o ambiente urbano exatamente como era, porque conforme a AR, o ambiente estava se tornando cada vez mais feio devido ao excesso de novos elementos urbanos e de nova infraestrutura, que

⁴⁵⁴. Junia Cambraia Mortimer. *Olhares sobre a Arquitetura, Arquiteturas do Olhar: uma outra abordagem para o imaginário fotográfico contemporâneo do espaço construído*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

⁴⁵⁵. Junia Mortimer, *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído*. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

⁴⁵⁶. Mortimer, 2015, p. 68.

457. Mortimer, 2015, p. 100.

458. Robert Venturi; Denise Scott Brown; Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1972.

459. Mortimer, 2015, p. 86.

Fig. 61. Página da edição original de *Learning from Las Vegas* (1971)

estavam cada vez mais presentes em médias e pequenas cidades inglesas. A mesma AR também publicou no final dos anos 1960 o trabalho dos fotógrafos alemães Hilla e Bernard Becher — cuja obra sobre edificações industriais iremos comentar mais adiante — e do fotógrafo norte-americano Walker Evans, conhecido por retratar as construções vernaculares nos Estados Unidos, a presença crescente da publicidade no espaço público e o modo como os habitantes ocupavam o ambiente urbano.⁴⁵⁷ ¶ Contudo, é especialmente na década de 1970 que houve um incremento substancial da produção fotográfica que aponta suas lentes para as partes ordinárias do ambiente urbano e que registra os lugares onde a vida cotidiana banal acontece. Mortimer cita como um dos marcos a publicação em 1971 do livro *Learning from Las Vegas*,⁴⁵⁸ porque este «apresenta um modo original de se trabalhar com imagens, segundo o qual a fotografia entra como ferramenta processual de construção de conhecimento.»⁴⁵⁹ Outro ponto importante destacado pela autora foi a organização de duas exposições fotográficas que ocorreram em 1975–76, (1) *Signs of Life: symbols in the american city*, de 1976, organizada por dois autores de *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi e Denise Scott-Brown, para *Renwick Gallery of the National Collection of*



460. O Museu George Eastman foi fundado em 1947 pela Universidade de Rochester e ocupa a antiga residência de George Eastman (1854-1932), criador do filme fotográfico em rolo e fundador da empresa Kodak. É o mais antigo museu do mundo dedicado somente a fotografia.

461. O curador William Jenkins convidou para a exposição oito fotógrafos norte-americanos, entre eles Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr, mais o casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher.

Fine Arts em Washington DC, pretendia documentar a cultura pop norte-americana presente no ambiente urbano construído e exibia especialmente fotografias de subúrbios e dos interiores de casas norte-americanas; (2) *New topographics: photographs of man-altered landscape*, de 1975-76, organizada por William Jenkins para o Museu George Eastman, em Rochester, Nova Iorque,⁴⁶⁰ reuniu 10 fotógrafos⁴⁶¹ para apresentar sua produção recente voltada a olhar ao ambiente urbano comum construído pelo homem.

A exposição *New Topographics* (1975)

⁴⁶². Marien, 2006, p. 352–353.; Emilia Mickevicius. *New Topographics and the Reinvention of American Landscape Photography, 1975*. 2019. Tese (Doutorado em História da Arte e da Arquitetura) - Brown University, Providence, Rhode Island, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.26300/kznp-zw81>. Acesso em: 21 nov. 2025. p. 5–6.

⁴⁶³. Em comemoração a exposição original, em 2009, a amostra foi remontada com 2/3 das fotos originais e exposta novamente no Museu George Eastman em Rochester, NY, antes de seguir uma turnê internacional que passou por oito museus norte-americanos e europeus entre 2009 e 2012. Mickevicius, 2019.

⁴⁶⁴. Mortimer, 2015, p. 88.

⁴⁶⁵. «Looking back, one can see how these images of the "man-altered landscape" carried a political message and reflected, unconsciously or otherwise, the growing unease about how the natural landscape was being eroded by industrial development and the spread of cities.» Sean O'Hagan. «New Topographics: photographs that find beauty in the banal» in *The Guardian*, London, 8 fev. 2010. Art and design. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>. Acesso em: 19 nov. 2025.

¶ *New Topographics* é hoje reconhecida como uma espécie de marco temporal na história da fotografia urbana,⁴⁶² há um antes e um depois dela, de tão importante e influente que foi a exposição.⁴⁶³ Não é que não havia fotografia urbana anteriormente, sempre podemos citar o trabalho de Eugène Atget sobre a Paris da final do século XIX, entretanto, para Mortimer há um «desvio radical da representação»⁴⁶⁴ no qual saem os monumentos e entram as construções banais e ordinárias. Já para o crítico de fotografia Sean O'Hagan, não é só a visão de que o banal e o ordinário se transformaram em um tema legítimo para a fotografia, para o autor, os fotógrafos estavam iniciando uma discussão sobre a transformação do ambiente natural que depois iria se disseminar por toda a arte contemporânea, como exposto neste trecho:

Olhando para trás, pode-se ver como essas imagens da «paisagem alterada pelo homem» carregavam uma mensagem política e refletiam, inconscientemente ou de outra forma, o crescente desconforto sobre como a paisagem natural estava sendo corroída pelo desenvolvimento industrial e pela disseminação das cidades.⁴⁶⁵



Fig. 62. Exposição *New Topographics* (1975)

Fig. 63. Tract house, Boulder County, Colorado, por Robert Adams (1973)



⁴⁶⁶ Emilia Mickevicius. «New Topographics» in *Smarthistory*. 14 out. 2020. Disponível em: <https://smarthistory.org/new-topographics/>. Acesso em: 18 nov. 2025.

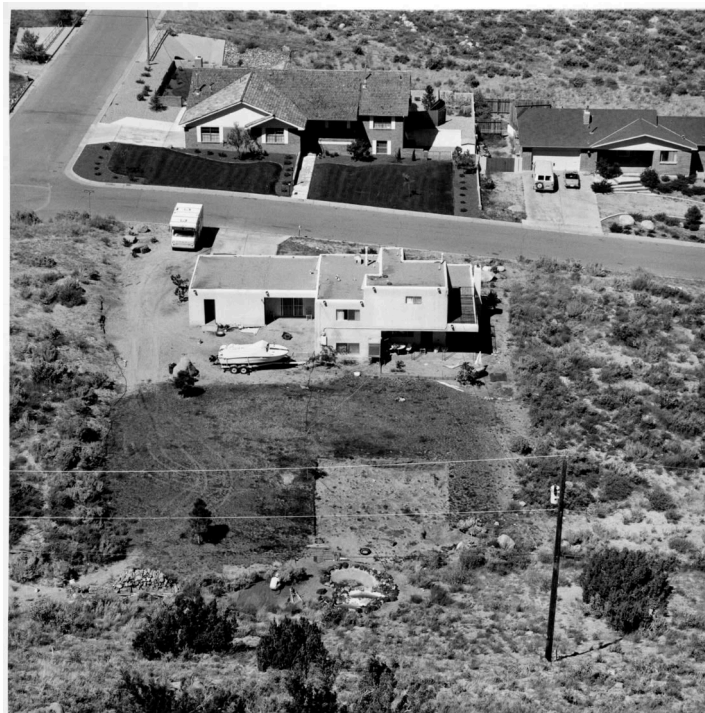
¶ Visão parecida traz a historiadora de arte Emilia Mickevicius,⁴⁶⁶ que afirma que as fotografias causavam um desconforto aos visitantes porque apresentavam lugares tão comuns aos norte-americanos, só que de um modo não familiar e estranho, seja pelo ponto de vista adotado, seja pelo fato de que não apareciam pessoas nas imagens, mas a presença humana estava presente em todo canto, tanto na arquitetura quanto nos objetos, como se os fotógrafos mostrassem o resultado desastroso da decisão de ocupar e destruir a natureza. Em uma das fotografias de Joe Deal, por exemplo, podemos observar três casas similares, um terreno limpo e uma rua em linha reta em meio a uma savana coberta por arbustos. O fotógrafo Robert Adams descreveu anos depois que suas fotografias eram um modo de registrar o que estava se perdendo no seu estado natal e questionar a ganância do «progresso»:

Voltei ao Colorado e descobri que ele havia se tornado como a Califórnia... Os lugares onde eu trabalhava, caçava, escalava e descia rios estavam sendo destruídos, e para mim a pergunta desesperadora era: como sobreviver a isso?⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ «I came back to Colorado to discover that it had become like California... The places where I had worked, hunted, climbed, and run rivers were all being destroyed, and for me the desperate question was, how do I survive this?» Adams apud Mickevicius, 2019, p. 83.

¶ Era a cidade em sua borda, avançando sobre a natureza, não de um modo integrado e sim em completo contraste,

Fig. 64. Untitled View (Albuquerque), por Joe Deal (1973)



468. Mortimer, 2015, p. 89.

469. «I don't like them — they're dull and flat. There's no people, no involvement, nothing.» Mickevicius, 2020.

470. «At first it's stark nothing, but then you look at it, and it's just about the way things are.» Mickevicius, 2020.

471. «I don't like to think there are ugly streets in America, but when it's shown to you — without beautification — maybe it tells you how much more we need here.» Mickevicius, 2020.

destruindo e ocupando o lugar da vegetação. Para Mickevicius é como se as imagens de Adams e Deal perguntassem ao observador qual é a sua responsabilidade perante o futuro da natureza. ¶ Entretanto, na sua inauguração, a exposição não foi bem recebida pelo público nem pelos críticos, conforme apontado por Mortimer, O'Hagan e Mickevicius. Entre as críticas recolhidas por Mortimer, consta que a exposição foi considerada monótona, banal, superficial, entediante, insustentável, fracassada.⁴⁶⁸ Há também relatos de visitantes que foram gravados por um grupo de estudantes universitários convidados pelo curador, como esse: «não gosto delas [das fotografias] — são sem graça e monótonas, não há pessoas, não há envolvimento, não há nada»⁴⁶⁹ ou esse: «à primeira vista, é um vazio total, mas depois você olha e percebe que é assim que as coisas são»,⁴⁷⁰ ou ainda esse: «não gosto de pensar que existem ruas feias nos Estados Unidos, mas quando são mostradas — sem embelezamento — talvez isso nos mostre o quanto precisamos melhorar aqui».⁴⁷¹ Alguns anos antes da exibição, um crítico do jornal *New York Times*, ao comentar uma exposição individual em Nova Iorque do fotógrafo Stephen Shore, um dos participantes de *New Topographics*, escreveu que a maioria das suas fotos jamais seria assinada por

Fig. 65. Church and 2nd Streets, Easton, Pennsylvania, June 20, 1974, por Stephen Shore (1974)



472. «the kind that are usually thrown away in wholesale lots and only collected for purely personal reasons.» Gene Thornton. «From Fine Art to Plain Junk» in *The New York Times*, New York, 14 nov. 1971. Archives. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/11/14/archives/from-fine-art-to-plain-junk.html>. Acesso em: 18 nov. 2025.

473. Jenkins apud Mickevicius, 2020.

474. Mickevicius, 2020.

um fotógrafo de verdade, nem seria oferecida ao público, pois era «o tipo de imagem que é jogada fora aos lotes inteiros e que são colecionados somente por razões pessoais». ⁴⁷² ¶ Acreditamos que as fotografias incomodaram o crítico pelo simples fato de retratarem o ambiente urbano exatamente como ele é, cheio de construções ordinárias e banais aos quais não prestamos muita atenção, pois percebemos o ambiente de maneira desatenta, expondo, enfim, o desconforto que sentimos com o tipo de ambiente urbano que estamos construindo. ¶ E como eram as fotografias expostas além do conteúdo exposto? Os fotógrafos presentes estabeleceram um estilo de fotografia marcado pela busca da «neutralidade», pois segundo o curador, as fotografias estavam «reduzidas a um estado essencialmente topográfico, transmitindo quantidades substanciais de informação visual, mas evitando inteiramente os aspectos de beleza, emoção e opinião.» ⁴⁷³ Para Mickevicius, ⁴⁷⁴ as fotografias tentavam se assemelhar a materiais visuais aos quais nós observadores relacionamos normalmente a anonimidade e informação, como mapas topográficos, fotografias aéreas ou fotografias de imobiliárias. E como o grupo tentou alcançar essa neutralidade? Dos dez fotógrafos presentes, nove empregaram fotografias em preto e branco, apenas Stephen Shore apresentou fotografias coloridas. ¶ Shore é um caso interessante porque no início da sua carreira ele trabalhou com o artista Andy Warhol e registrava Warhol em fotografias preto e branco, até então o

Fig. 66. Henderson, North Carolina, June 1972; da série *American Surfaces*, por Stephen Shore (1972)



475. Mortimer, 2015, p. 90.

476. Stephen Shore coletou todas as críticas negativas e positivas sobre suas exposições e as postou no seu site oficial. Veja mais em Stephen Shore. «Press» in *Stephen Shore, Photographer - Work, Biography, CV*. [s. d.]. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/m/press.php>. Acesso em: 20 nov. 2025.

477. Mortimer, 2015, p. 90.

478. Ainda que não tenhamos encontrado alguma entrevista do cineasta alemão Wim Wenders, críticos apontam a influência visual das fotografias de Stephen Shore e de William Eggleston na obra do alemão, como no filme *Paris, Texas*, de 1984. Rick Poynor. «Wim Wenders' Strange and Quiet Places» in *Design Observer*. 21 abr. 2011. Disponível em: <https://designobserver.com/wim-wenders-strange-and-quiet-places/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

formato mais comum aos fotógrafos-artistas. Em 1971, Shore comprou uma máquina fotográfica Kodak e realizou uma viagem pelo interior norte-americano, onde registrou o dia a dia comum dos habitantes e das suas cidades, como «refeições, banheiros, dispositivos de publicidade e, sobretudo, inúmeras fachadas arquitetônicas, cruzamentos de vias e ambientes urbanos.»⁴⁷⁵ Esse material deu origem a exposição *American Surfaces*, que aconteceu na *Light Gallery*, Nova Iorque, em 1972, e que foi criticada por ser «tediosa» e por expor fotos que qualquer pessoa poderia tirar.⁴⁷⁶ Em seu trabalho seguinte, *Uncommon Places*, Shore empregou uma câmera de grande formato, uma troca que o permitiu tirar fotografias com um alto grau de nitidez e de detalhes, e de imprimir imagens em grande formato. Para Mortimer, ao acumular novamente imagens de «motéis, acostamentos, fachadas de edificações, interiores», Shore conformou um novo imaginário urbano acerca da América contemporânea e profunda,⁴⁷⁷ aquela afastada dos grandes centros urbanos, e que influenciou toda uma geração de fotógrafos urbanos, como Tuca Vieira, e de cineastas, como Wim Wenders,⁴⁷⁸ que vieram depois dele. Com *Uncommon Places*, Shore se tornou um artista reconhecido tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, organizando com exposições nos principais museus de arte, como o MOMA e o MET, ambos sediados em Nova Iorque. ¶ Além de Shore, Mickevicius aponta que os fotógrafos Robert Adams, Joel Deal e Lewis Baltz foram os que mais se destacaram após a

Fig. 67. Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975; da série *Uncommon Places*, por Stephen Shore (1975)



exposição. Contudo, outros dois fotografos ficaram igualmente reconhecidos, especialmente porque influenciaram uma geração de fotografos que estudaram com eles, o casal Hilla e Bernd Becher.

Hilla e Bernd Becher e a Escola de Düsseldorf

¶ Bernd Becher e Hilla Wobeser se conheceram em 1957 em Düsseldorf, Alemanha, quando ambos trabalhavam em uma agência de publicidade para financiar seus estudos na Academia de Artes de Düsseldorf.⁴⁷⁹ No mesmo ano começaram a retratar diversas infraestruturas industriais típicas do fim do século XIX, como caixas d'água, gasômetros, torres de extração de minérios, elevadores de grãos, silos, entre outros. A ideia de tirar fotos dessas instalações surgiu quando Bernd estava fazendo desenhos de uma indústria que estava sendo demolida e notou que não conseguiria terminá-los antes da destruição completa do edifício, logo, as fotografias serviriam como um registro para que ele pudesse terminar seus desenhos mais tarde.⁴⁸⁰ É curioso saber que Bernd estudava originalmente desenho e pintura na academia e a fotografia tenha entrado em sua vida porque não conseguia terminar seus desenhos. Já Hilla havia se dedicado ao estudo

^{479.} Ulf Erdmann Ziegler. «O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher» in *ZUM*. 14 out. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 15 out. 2023.

^{480.} Ziegler, 2015.

⁴⁸¹ David Harvey, *17 contradições e o fim do capitalismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016. p. 139.

⁴⁸² Thierry de Duve. «Bernd and Hilla Becher or Monumentary Photography» in *Bernd & Hilla Becher: Basic Forms*. Munich: Prestel, 2023. p. 5.

da fotografia desde a adolescência, mas interrompeu os estudos porque fugiu da Alemanha Oriental em 1954.

¶ Os Bechers perceberam que muitas siderúrgicas e minas de carvão estavam fechando naqueles anos, seus equipamentos sendo demolidos, e então decidiram documentar tudo antes que desaparecessem por completo. Inicialmente, começaram seu trabalho na Alemanha, contudo, logo se puseram a registrar outras infraestruturas industriais nas vizinhas Bélgica e da Países Baixos. ¶ Por que tais estruturas estavam sendo desmanchadas? Harvey afirma que historicamente o capital sempre se esforça para modificar o território de modo a este ser favorável para a sua própria reprodução. Entretanto, o capital também pode abandonar sem dó esse lugar e deixá-la em ruínas se for vantajoso transferir seus processos de produção para outro local.⁴⁸¹ Deste modo, as fotos tiradas pelos Bechers são um precioso registro do processo de mudança de uma economia capitalista industrial para uma economia agora baseada em capital financeiro.

¶ As fotografias tiradas pelos Bechers seguem um mesmo padrão, como retratado por Thierry de Duve:

As fotos são tiradas com uma câmera profissional [câmera de grande formato], no início da manhã, em dias nublados, para eliminar a sombra e distribuir a luz de maneira uniforme. O tema é centrado e enquadrado frontalmente, com suas linhas paralelas dispostas em um plano o mais próximo possível de uma elevação arquitetônica. Nenhum ser humano e nenhuma nuvem ou pássaro no céu interferem na sua rigidez. A imagem não transmite nenhuma sensação, nem o menor toque de fantasia perturba sua neutralidade ascética.⁴⁸²

¶ Os Bechers não só retratavam infraestruturas desativadas como organizaram suas fotografias ao redor das tipologias retratadas, como altos-fornos ou caixas d'água, por exemplo, mostrando que numa mesma tipologia havia incríveis diferenças de formas, variedades num mesmo tipo. Suas fotografias eram organizadas em séries, expondo uma mesma tipologia lado a lado, permitindo assim ao observador poder

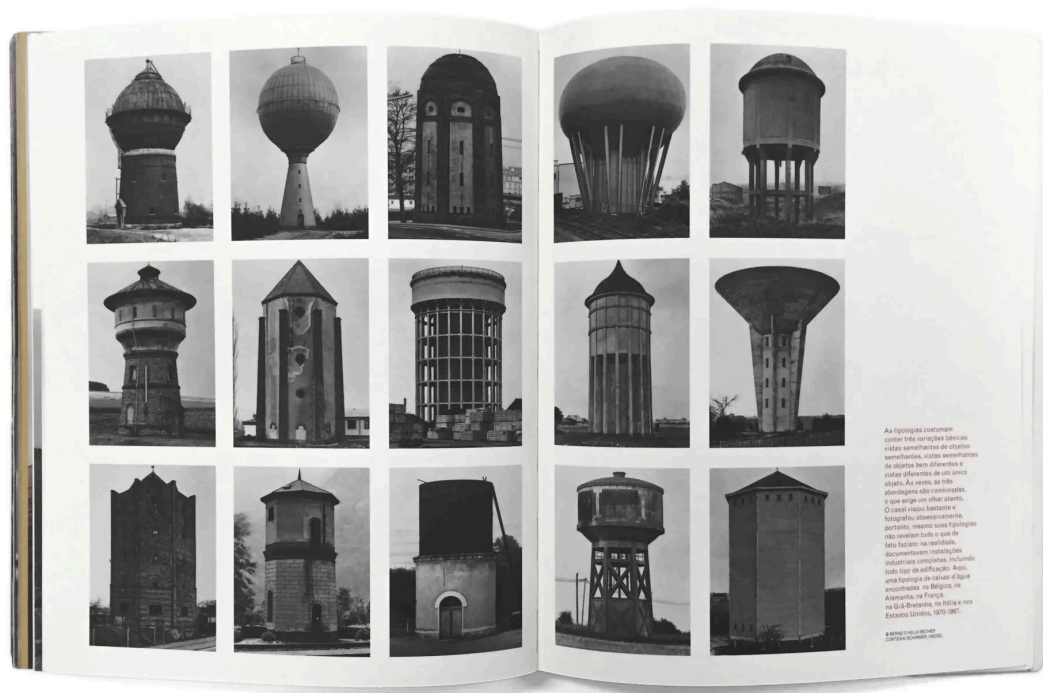


Fig. 68. Tipologia de caixas-d'água encontradas na Bélgica, Alemanha, França, Grã-Bretanha, Itália e Estados Unidos, por Bernd e Hilla Becher (1970-1997)

comparar a pluralidade de formas existentes. Para Mortimer, ao retratar tais infraestruturas em ruínas, os Bechers nos mostravam:

[...] um modo de pensamento que desaparece, [...] como também das consequências estruturais desse modo de pensamento, que passam tantas vezes despercebidas. Nesse sentido, elas [as fotografias das ruínas] não remetem somente ao passado de onde vieram, mas ao presente que, por meio da representação fotográfica, estuda esse passado, tenta compreendê-lo, classificá-lo e localizá-lo dentro de uma herança moderna que se acumula para o futuro. Essas ruínas revelam [...] espaços da economia industrial tão impactantes como os grandes pavilhões de exposição internacional, mas praticamente ignorados dentro da história da arquitetura.⁴⁸³

⁴⁸³ Mortimer, 2015, p. 96.

⁴⁸⁴ Ziegler, 2015.

⁴⁸⁵ Entre março de 1967 e junho de 1968, a revista *Architectural Review* publicou diversos trabalhos do casal Becher, como a série *Wassertürme* – caixas d'água em português. Em 1970 participaram

¶ Ao entrevistar o casal Becher, Ziegler⁴⁸⁴ afirma que as suas fotografias demoraram anos para serem reconhecidas como arte na Alemanha, e praticamente isto só aconteceu por volta da década de 1980, após terem participado de mais exposições no exterior do que no seu país natal.⁴⁸⁵ Em nenhum momento

com outros artistas de uma exposição intitulada *Information* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA. Em 1972, o casal de galeristas Sonnabend, conhecido por representar Andy Warhol na Europa, organizou a primeira exposição solo dos Bechers. No mesmo ano foram tema da revista *Artforum*, uma das principais revistas de arte nos Estados Unidos. Mickevicius, 2019, p. 280–282.

486. Durante a entrevista, Ziegler questiona por que a cadeira de fotografia não foi indicada à Hilla, visto que ela possuía maior experiência em fotografia, ao que, após rirem, Hilla responde que o diretor da instituição queria «o mestre», ficando subentendido que Bernd foi escolhido por ser homem. Apesar disso, Hilla responde que «os estudantes estavam sempre aqui [no laboratório dos Bechers]» e que houve muitas conversas entre eles. Ziegler, 2015.

487. Mickevicius, 2019, p. 280.

Fig. 69. Tipologia de altos-fornos, Estados Unidos, por Bernd e Hilla Becher (1978–1986)

da entrevista, a exposição *New Topographics* é citada, no entanto, o casal afirmou que quase se mudaram para os Estados Unidos porque a sua arte possuía uma maior aceitação lá do que em casa. O motivo que não os levou a morar em Nova Iorque foi o fato de Bernd ter sido convidado a ser professor de fotografia na Academia de Artes de Düsseldorf em 1976,⁴⁸⁶ onde ele lecionou por vinte anos para diversos estudantes que, futuramente, se tornaram fotógrafos internacionalmente famosos, no que ficou conhecido como Escola de Düsseldorf. ¶ Ainda que muitos dos fotógrafos que participaram da *New Topographics* terem se tornado professores nos anos subsequentes, nenhum deles teve uma influência tão grande nos seus alunos como o casal Becher.⁴⁸⁷ Entre seus alunos, podemos listar Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth, Thomas Ruff, Jörg Sasse e Andreas Gursky, todos reconhecidos internacionalmente no mundo da arte a partir do final da década de 1980, início dos anos 1990, todos com suas lentes voltadas a observar as cidades, as edificações, os interiores das construções. Curiosamente, poucos deles trabalhavam com imagens em preto e branco como seus mestres. quase todos preferiram registrar em cores. Bernd



488. Ziegler, 2015.

489. Ziegler, 2015.

490. Mickevicius, 2019, p. 294.

aponta para a influência das fotografias de Stephen Shore em seus alunos, porque ele havia adquirido algumas obras de Shore e as mantinha expostas no seu laboratório.⁴⁸⁸

Entretanto, na sequência, Hilla o repreende e afirma que os estudantes eram muito bem informados sobre outros fotógrafos norte-americanos que também começaram a trabalhar com cores após Shore,⁴⁸⁹ por exemplo, Mickevicius cita como outras possíveis influências os fotógrafos William Eggleston, Joel Sternfeld e Joel Meyerowitz.⁴⁹⁰ ¶ Um ponto comum, porém, que os estudantes tinham com os Bechers, e com os outros fotógrafos que participaram da *New Topographics*, era a busca por uma imagem que não tivesse uma assinatura pessoal, algo que não indicasse nenhuma personalidade, que fosse tão neutra e objetiva quanto possível. De acordo com Mickevicius, as características mais comuns das fotos eram:

[...] temas predeterminados, pontos de vista uniformemente frontais (e muitas vezes fisicamente distantes), foco nítido e preciso, condições de iluminação planas e clínicas e campos de visão amplos e ricamente detalhados que dispersam a atenção do espectador por toda a imagem.⁴⁹¹

491. «predetermined subject matter, uniformly frontal (and often physically removed) vantage points, sharp and precise focus, flat and clinical lighting conditions, and richly detailed, expansive fields of vision that disperse the viewer's attention across the picture plane.» Mickevicius, 2019, p. 299.

¶ Não podemos nos esquecer de mencionar que todos esses fotógrafos usavam câmeras de grande formato, como as câmeras 4×5 e 8×10, e que imprimiam suas fotos em grandes

Fig. 70. Crosby Street, por Thomas Struth (1978)



492. Mickevicius, 2019, p. 300.

493. «detached, distanced, or dispassionate, as well as deadpan or banal.» Mickevicius, 2019.

494. Charlotte Cotton, *The photograph as contemporary art*. 2. ed. London; New York, N.Y: Thames & Hudson, 2009. (Thames & Hudson world of art). ; *The Photograph as contemporary art*. 4. ed. New York, NY: Thames & Hudson, 2020.

495. «the emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, [...] that govern the man-made and natural world.» Cotton, 2009, p. 81.

dimensões. Outro ponto comum lembrado por Mickevicius⁴⁹² é a *ausência de pessoas* nas fotografias, o que para a autora indica um modo de direcionar a atenção para o ambiente construído, pois se houvesse pessoas nas imagens, naturalmente iríamos olhá-las e não prestaríamos atenção no que está ao fundo. Como temos a tendência de considerar o ambiente urbano ao nosso redor como «invisível», porque estamos imersos nele não o percebemos, deste modo, o papel destes fotógrafos é o de fazer o invisível se tornar visível, expondo o tipo de mundo que estamos construindo. Mickevicius, enfim, resume as fotografias da Escola de Düsseldorf com os termos: «distante, indiferente ou imparcial, bem como inexpressivo ou banal»,⁴⁹³ termos estes que Charlotte Cotton empregará para classificar um certo tipo de fotografia que se tornará lugar-comum a partir da década de 1990, como veremos a seguir.

Inexpressivo, Alço e Nada, Estranhamento

¶ Ao analisar a produção fotográfica contemporânea, a curadora de arte Charlotte Cotton⁴⁹⁴ lista nove categorias, ou temas, que permeiam grande parte da produção fotográfica da atualidade, não são categorias fixas, uma mesma fotografia pode estar em duas ou mais categorias. Em uma das suas categorias, Cotton identifica os Bechers e a Escola de Düsseldorf como a origem de um tema que ela nomeou como *Deadpan*, termo que pode ser traduzido como «inexpressivo, impassível e indiferente». Para Cotton, a fotografia *inexpressiva* pretende ser «uma forma de ver além das limitações da perspectiva individual, uma forma de mapear a extensão das forças, [...] que governam o mundo natural e o mundo criado pelo homem.»⁴⁹⁵ ¶ Em geral, as fotografias da categoria *inexpressivas* são impressas em grande formato, são ricas em detalhes, sempre com enfoque no registro das mudanças do agora, do mundo contemporâneo. Por vezes, em algumas das imagens, o fotógrafo aparenta estar tão longe do assunto retratado, que Cotton acredita que ele queria criar uma ideia de onisciência, de que o fotógrafo e nós observadores não

Fig. 71. Tiantong Xiyuan Third District, South Beijing, por Sze Tsung Nicolás Leong (2004)



fazemos parte daquele cosmos de pequenos seres e objetos ali retratados. É como se somente por estarmos tão afastados da cena é que poderíamos ter uma reflexão crítica sobre as alterações negativas que a humanidade causa no ambiente natural e no ambiente urbano. ¶ Um dos fotógrafos contemporâneos citados por Cotton é o chinês Sze Tsung Nicolás Leong, que vem registrando os apagamentos de bairros inteiros em cidades chinesas e a sua posterior substituição por um novo tecido urbano e por uma nova tipologia de construções. Causa um espanto não só a escala da alteração urbana, mas o resultado, uma série repetitiva de torres bege, todas iguais, sem quaisquer atrativos.⁴⁹⁶ No Brasil não podemos deixar de citar o fotógrafo paulista Caio Reisewitz, que em sua obra *Água Escondida*⁴⁹⁷ busca desvelar a falta de relação entre o ambiente urbano brasileiro e os seus rios. ¶ O outro tema identificado por Cotton, e igualmente influenciado pelos alemães, é *Something and Nothing*, que pode ser traduzido como «Algo e Nada» e trata do registro de objetos comuns do dia a dia. Por serem itens ordinários, aos quais não damos atenção, não creditaríamos a eles nenhuma condição artística. Todavia, o ato de fotografá-los causa uma mudança, de nada passam a ser algo, alguma coisa. Cotton afirma que não se trata de uma mera ação de fazer assuntos invisíveis ou objetos irrelevantes se tornarem visíveis, mas sim

⁴⁹⁶ Cotton, 2020, p. 97.

⁴⁹⁷ Caio Reisewitz, *Água escondida*. São Paulo: BEI, 2014.

498. Cotton, 2009, p. 115–116.

499. Felipe Russo, *Centro*. São Paulo: Auto-edição por Felipe Russo, 2014.

500. Felipe Russo, *Garagem Automática*. Paris: Bandini Books, 2020.

de nos encorajar, observadores, a contemplar novas maneiras de ver o mundo ao nosso redor.⁴⁹⁸ Nesta categoria, nos interessa observar a obra dos fotógrafos que registram as miudezas da cidade, os detalhes despercebidos. Em geral, são fotos onde não vemos pessoas, mas sabemos que elas passaram por ali, deixaram traços da sua presença, como se tivessem abandonado o lugar. ¶ Cotton cita como alguns exemplos a obra do escultor e fotógrafo britânico Richard Wentworth, as fotografias das viagens do cineasta alemão Wim Wenders, ou as imagens da fotógrafa alemã Sabine Hornig. No Brasil, podemos citar a obra *Centro*, do fotógrafo paulista Felipe Russo,⁴⁹⁹ que foca o Centro da cidade de São Paulo ao amanhecer, quando ainda não há muitas pessoas circulando pela cidade. Russo inicia sua «narrativa» registrando inicialmente algumas vistas urbanas e gradualmente vai diminuindo a escala dos objetos retratados até chegar a uma sacola de livros abandonada, a uma calçada esburacada, a umas pegadas marcadas no piso de cimento. Outra de suas obras, *Garagem Automática*,⁵⁰⁰ Russo retrata o interior de enormes edifícios-garagem, voltando a sua atenção não à escala das construções, mas aos detalhes construtivos e mecânicos que não percebemos e que são essenciais para o funcionamento desses edifícios. Ao final, são essas máquinas que mantém esses edifícios funcionando, são seu coração, e por conta da automação atual, há pouquíssimos funcionários cuidando dos edifícios garagem. Chama a atenção nas imagens a sujeira e a pouca iluminação das garagens, que por serem projetadas para guardar veículos e não pessoas, praticamente não possuem janelas nem iluminação.

Fig. 72. Centro, por Felipe Russo
(2011-2014)



Fig. 73. Centro, por Felipe Russo
(2011-2014)



Fig. 74. Garagem Automática, por
Felipe Russo (2016)



501. Solà-Morales, 2002.

502. Sigmund Freud. «O Inquietante» in *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

503. No texto original, Freud emprega a palavra alemã *unheimlich* para descrever essa sensação, palavra de difícil tradução devido a seus múltiplos significados. Em português, encontramos como possíveis traduções de *unheimlich*: «inquietante», «incômodo», «perturbador», «estranhamento» e «estranho familiar».

504. Em *O Inquietante*, Freud ilustra a relação entre o «duplo» e o «inquietante» por meio do conto *O Homem de Areia* (1816), do escritor alemão E.T.A. Hoffman, no qual o personagem Nathaniel é tomado por uma intensa angústia e horror em dois momentos do conto: primeiro, ao confundir a boneca Olímpia com uma mulher de carne e osso; e segundo, ao rever, já adulto, o ótico Coppola e reconhecer nele o advogado Coppelius, personagem o qual Nathaniel atribui a morte do seu pai durante a sua infância. Freud, 2010.

505. Freud, 2010, p. 85.

506. «áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí.» Solà-Morales, 2002, p. 188.

507. Solà-Morales, 2002, p. 187.

¶ Um terceiro tema que gostaríamos de explorar na análise da feiura através das fotografias é a noção de *Estranhamento* de Freud e sua relação com a cidade e a fotografia, analisada pelo arquiteto e filósofo catalão Ignasi de Solà-Morales em seu texto «*Terrain Vague*».⁵⁰¹ Apresentado no seu texto *O Inquietante*,⁵⁰² para Freud o estranhamento surgiria quando estamos em um ambiente familiar, contudo, algo ou alguém surge e ocasiona uma espécie de desvio da normalidade, se revela alguma coisa que estava oculta, transformando o que então era familiar em «não familiar», o conhecido se revela desconhecido, ocasionando uma sensação inquietante que varia entre angústia, medo, horror e estranhamento, que termina por nos perturbar profundamente.⁵⁰³ Um dos exemplos em que Freud ilustra a sensação de estranhamento é a figura do «duplo», isto é, quando surge algo ou alguém muito parecido com outra figura, ou com nós mesmos.⁵⁰⁴ Em termos de cidade, podemos imaginar em como a recorrência inesperada de construções ou de elementos urbanos pode nos perturbar porque, de acordo com Freud, «a repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo.»⁵⁰⁵ ¶ Solà-Morales «estranhou» a repetição de temas que alguns fotógrafos estavam realizando a partir da década de 1970, apontando suas lentes para os lugares que eram internos à cidade, mas externos à sua atual rotina, lugares que parecem esquecidos e onde o passado predomina sobre o presente, lugares obsoletos e em total oposição às atividades cotidianas da cidade, lugares, por fim, estranhos, áreas em que «se pode dizer que a cidade já não se encontra ali.»⁵⁰⁶ O autor catalão usou o termo francês *terrain vague* para nomear tais lugares, uma vez que *vague* possui inúmeros sentidos, como os de instabilidade, vazio, livre, vago, indefinido, incerto, confuso, errático, vagabundo. Seriam lugares paradoxais, pois não são só vazios fisicamente, mas igualmente ausentes da cidade, nos quais, ao invés de imaginarmos um futuro possível, são em realidade vazios de promessas e de expectativas.⁵⁰⁷ ¶ Entre os fotógrafos citados pelo autor, temos o alemão Thomas Struth, aluno do casal Becher em Düsseldorf, e os igualmente europeus John Davies,

Fig. 75. The Loop towards Dearborn Street, Chicago, por Thomas Struth (1990)



508. Em *Estrangeiros a nós-mesmos*, Julia Kristeva reflete sobre a problemática da imigração nas sociedades europeias, contudo, sua obra termina sendo um estudo sobre a condição do «outro», daquele que nos é estranho. Para Kristeva, nossa sensação de estranhamento perante o mundo seria um estranhamento perante nós mesmos, da nossa incapacidade de nos localizar em tempos acelerados, da nossa dificuldade de assumir nossa interioridade como identidade, além da necessidade de conviver com o outro. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1997.

509. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. p. 11–12.

Jannes Linders, Manolo Laguillo e Olivio Barbieri, e o único norte-americano, David Plowden. Solà-Morales se questiona, por que esses fotógrafos deixaram de registrar as novas edificações ou as novas áreas das cidades e passaram a mirar os estranhos lugares *terrain vague*? Em releitura de Kristeva,⁵⁰⁸ Solà-Morales propõe que os *terrains vague* registrados pelos fotógrafos seriam, em realidade, uma representação física da sensação de estranhamento que sentimos na cidade contemporânea. ¶ Isto estaria coerente com as ideias de Vidler, de que, em cada época, em cada momento histórico da representação da noção de estranhamento, determinadas construções e espaços atuariam como lugares de experiência do fenômeno do inquietante.⁵⁰⁹ O exemplo mais reconhecido da representação física do estranhamento, o qual inclusive é citado por Freud, são as casas mal-assombradas que surgem na literatura gótica do século XVIII e XIX. De acordo com Vidler, edificações e setores das cidades são capazes de atuar como representações materiais da sensação de estranhamento, como posto pelo autor:

É claro que em nenhum desses casos o *uncanny* é uma propriedade do espaço em si, nem pode ser provocado por uma conformação espacial peculiar. Em sua dimensão estética, o estranhamente familiar é uma representação de um estado mental de projeção que justamente elimina as

510. Vidler, 2013.

fronteiras do real e do irreal a fim de provocar uma ambiguidade perturbadora, um deslizamento entre a vigília e o sonho.⁵¹⁰

¶ Notamos que para Vidler, assim como para outros autores citados, é impossível para um construtor projetar edificações ou espaços urbanos que causem sensações como o estranhamento ou a feiura, pois em realidade, o estranhamento está em nós, surge quando algo ou alguém nos desperta uma sensação subjetiva de inquietação. Ao voltar suas lentes para os locais que causam *estranhamento* neles, os fotógrafos registram a sua percepção estética perante o ambiente que está a sua frente. Um dos modos empregados pelos fotógrafos para enfocar o estranhamento é por meio do uso da série fotográfica, onde um mesmo tema é repetido diversas vezes na sala de um museu ou de uma galeria. O casal Becher ficou famoso pelas suas séries de infraestruturas, que apesar de retratarem a mesma tipologia, havia variações de forma entre os tipos, como já referido. Entre os alunos do casal Becher, Thomas Ruff realizou uma série de retratos onde fotografou dezenas de pessoas em poses impessoais e inexpressivas, como as fotos usuais de passaportes ou de documentos, as imprimiu em grandes dimensões e as expôs lado a lado. ¶ Entre os fotógrafos brasileiros que retratam o estranhamento e a cidade, não há como não falarmos da



Fig. 76. Série Portraits, por Thomas Ruff (1985-)

511. Letícia Lampert. *(des)construções*. Porto Alegre, 2008. Fotografia e colagem.

512. Letícia Lampert. «Random City» in *Fotocronografias*, v. 5, n. 10, p. 26–41, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/issue/view/4713/1196>. Acesso em: 27 nov. 2025.

Fig. 77. Random City, por Letícia Lampert (2019)



artista visual Letícia Lampert e dos seus inúmeros projetos que mapeiam a cidade desde que se graduou em Artes Visuais. Contudo, diferente de outras fotografos citados até então, Lampert prefere trabalhar com colagens fotográficas em seus trabalhos: recortando, destrinchando e misturando diferentes elementos do ambiente urbano para compor novas vistas urbanas nos quais enfatiza aspectos presentes em diversas cidades ao redor do mundo. A ideia de trabalhar com colagens está presente desde seus primeiros trabalhos, como em *(des)construções*,⁵¹¹ onde Lampert cria uma série de colagens arquitetônicas, juntando diferentes partes de casas e de edificações numa só construção, que aparenta crescer desordenadamente. ¶ Contudo, é em seu trabalho *Random City* que a noção de estranhamento está mais presente. Lampert⁵¹² parte da sua experiência pessoal de ter vivido e visitado outras cidades de diferentes continentes, como Adelaide, Xangai, Nova Iorque, Buenos Aires, São Paulo, Paris, Porto Alegre, e ter notado como determinadas porções eram similares, como certos comércios e hotéis se repetiam no ambiente urbano. Essa estranha repetição de elementos gerou um incômodo



Fig. 78. Random City, por Lécia Lampert (2019)

513. «Se ao aterrissar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior. [...] Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei. [...] Por que vir a Trude, perguntava-me. E sentia vontade de partir. Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto.» Italo Calvino, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 82.

514. Lampert, 2019, p. 28.

acerca da homogeneização das cidades e a levou a perguntar, «onde mesmo eu estou?» Lampert respondeu que devia ter finalmente chegado à *Trude*, uma das cidades retratadas por Italo Calvino em *Cidades Invisíveis*,⁵¹³ uma cidade descrita como igual a outras que já haviam sido visitadas pelo narrador Marco Polo. A partir de suas fotografias, Lampert cria uma série de colagens de grande formato representando vistas urbanas impossíveis e possíveis, lugares que não existem em realidade, mas poderiam muito bem existir, onde uma pizzaria Domino's convive naturalmente ao lado de uma padaria, onde o novo convive com o antigo, onde há demolições e novas construções se erguendo, onde há arranha-céus de todos os tipos arranhando o céu nem tão azul das metrópoles. ¶ Ao descrever o seu trabalho, Lampert atesta que por vezes seguiu uma lógica, planejando quais construções ficariam lado a lado, por outras tantas, apenas seguiu seu inconsciente e os recortes foram dispostos de modo aleatório.⁵¹⁴ Ao observar com calma suas imagens, podemos notar como Lampert entende a cidade como uma grande colagem de diferentes épocas, de diferentes estilos arquitetônicos, de diferentes culturas, que coexistem e coabitam o mesmo ambiente urbano, contudo, estão



Fig. 79. *Random City*, por Letícia Lampert (2019)

igualmente sofrendo um processo de uniformização e que fica aparente ao enxergar nas imagens as altas torres envidraçadas que são as mesmas em qualquer cidade. Outro ponto em comum nas colagens de *Random City* é a falta de vegetação, quando aparece uma árvore, está quase sempre sozinha em um canto, como se não houvesse espaço para as árvores nas cidades contemporâneas. E diferentemente dos fotógrafos da Escola de Düsseldorf, Lampert insere pessoas nas suas imagens, dos mais variados grupos étnicos, raciais ou de gênero, compondo uma verdadeira metrópole contemporânea com habitantes de todas as regiões do globo. ¶ Lampert considera *Random City* como um projeto ainda em aberto e em curso, já foi apresentado em diferentes escalas e em diferentes galerias ao longo dos anos, e inclusive gerou outros projetos, como a exposição *Práticas para Destrinchar a Cidade*, que acaba de ser publicada em livro.⁵¹⁵ Ao justificar porque *Random City* não termina, Lampert escreveu:

⁵¹⁵ Letícia Lampert, *Práticas para destrinchar a cidade*. São Paulo: In-completa, 2025.



Fig. 80. Random City, por Letícia Lampert (2019)

Se as cidades estão sempre mudando, se reconstruindo, por que congelá-las em imagens de um presente já passado? Melhor adicionar mais uma camada. E mais uma. E mais uma. E assim eu vou seguindo, nesta espécie de diário sem cronologia, que vai e volta ligando tempos, espaços e experiências. Minhas e de quem mais deixou suas marcas pelas cidades por onde eu passar. Juntos, seguimos. Só mais uma camada. Tão longe quanto os olhos puderem levar.⁵¹⁶

516. Lampert, 2019, p. 29.

O Atlas fotográfico de São Paulo e arredores

Não existe amor em SP
Um labirinto místico
Onde os grafites gritam
Não dá pra descrever
Numa linda frase
De um postal tão doce
Cuidado com doce
São Paulo é um buquê
Buquês são flores mortas
Num lindo arranjo
Arranjo lindo, feito pra você.⁵¹⁷

517. Criolo, «Não existe amor em SP» in *Nó da Orelha*. Okolo Records: São Paulo, 2011. Faixa 3.

¶ Quantas imagens são necessárias para compreendermos uma cidade em sua totalidade? Tomemos o caso do Rio de Janeiro. Será que uma foto seria suficiente? Talvez tenhamos que ampliar a procura, quem sabe uma foto para cada uma das oito subprefeituras seja razoável. Ainda não? Então podemos ter uma foto para as trinta e três regiões administrativas. Se ainda assim não for possível perceber a cidade, podemos registrar os 163 bairros da cidade. Quer ser mais preciso? Passemos logo para uma fotografia para cada uma das aproximadamente 16000 ruas cariocas. ¶ O fotógrafo paulista Tuca Vieira teve questionamento semelhante quando decidiu registrar a cidade de São Paulo e partes da sua região metropolitana no seu projeto *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*, realizado entre os anos 2014 e 2016. O *Atlas* foi apresentado parcialmente em revistas e jornais,⁵¹⁸ resultou em uma exposição realizada no museu paulista *Casa da Imagem*

518. Agnaldo Farias. «Tuca Vieira mostra levantamento de imagens para mapear São Paulo» in *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2025. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/09/1811714-tuca-vieira-mostra-levantamento-de-imagens-para-mapear-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2025.; Guilherme Wisnik. «Cidade inacabada» in *Revista Piauí*, n. 112, 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/cidade-inacabada/>.

Fig. 81. Paraisópolis, por Tuca Vieira (2004)



519. O livro recebeu o Prêmio Jabuti de melhor livro de Artes em 2021. O Jabuti é um dos mais prestigiados e tradicionais prêmios literários brasileiros, organizado pela Câmara Brasileira do Livro desde 1959. Vieira, 2020.

520. Tuca Vieira. «Atlas Fotográfico» in *Tuca Vieira*. 2025. Disponível em: <https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>. Acesso em: 2 dez. 2025.

521. Lorenzo Mammì. «Paraisópolis» in *ZUM*. 4 dez. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/paraisopolis/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

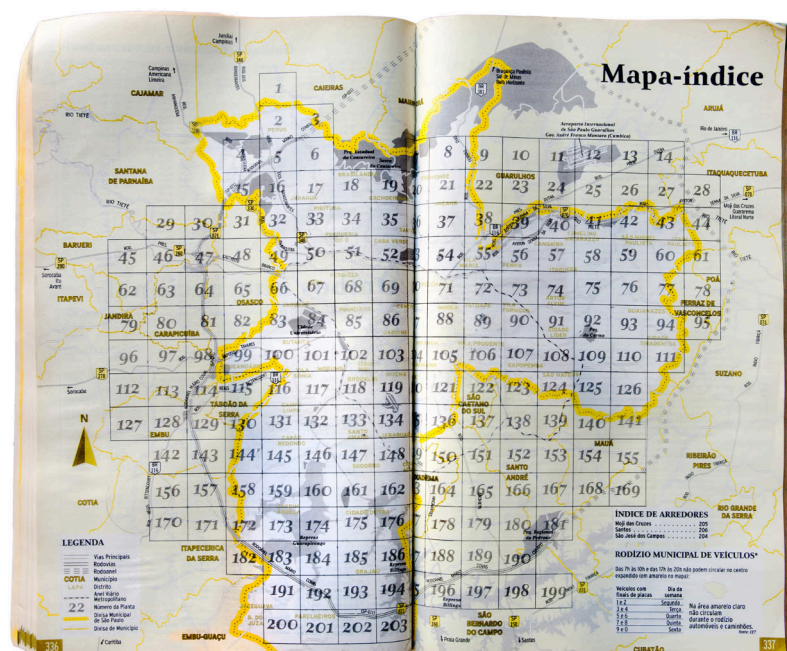
522. Tuca Vieira, *Salto no escuro: leituras do espaço contemporâneo*. São Paulo: N-1 edições, 2021.

523. Luiz Arthur Leitão Vieira. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

524. Vieira está fazendo referência ao livro *Imagem da Cidade*, de Kevin Lynch, no qual o urbanista norte-americano pesquisou sobre como nos orientamos e navegamos na cidade, propondo os conceitos de *Imaginabilidade* e *Legibilidade* da cidade. Lynch, 1997.

em 2016, foi publicado como livro em 2020⁵¹⁹ e hoje é possível vê-lo no site oficial do fotógrafo.⁵²⁰ ¶ Vieira é reconhecido nacional e internacionalmente por ter tirado uma das fotografias mais emblemáticas da cidade: *Paraisópolis*, de 2004, uma foto que mostra a favela de Paraisópolis ao lado de um edifício de luxo que possui uma piscina em cada sacada. É uma imagem potente com uma capacidade incrível de resumir as extremas desigualdades sociais da cidade e, por que não, do país inteiro.⁵²¹ E, por conta dessa capacidade, Paraisópolis é muito empregada para ilustrar reportagens e livros educacionais que tratem de desigualdades sociais e econômicas no Brasil. ¶ Entretanto, apenas uma foto como Paraisópolis não seria suficiente para compreender toda a vastidão de uma metrópole como São Paulo. No seu livro *Salto no Escuro*,⁵²² resultado da sua dissertação de mestrado,⁵²³ Vieira reconta que trabalhou anos como fotojornalista profissional no jornal Folha de São Paulo, muitas vezes retratando reportagens que aconteciam fora da área central paulista, e percebeu como a periferia não aparecia nas imagens fotográficas oficiais do imaginário paulista. Após se retirar da profissão de fotojornalista e começar a se dedicar integralmente à fotografia como prática artística, Vieira se perguntou, «o que é, afinal, São Paulo?» e «como representar essa cidade através da fotografia?», pensando por anos em um projeto fotográfico que pudesse retratar sua cidade natal na sua totalidade e assim obter uma «imagem da cidade»⁵²⁴ mais

Fig. 82. Guia 4 Rodas das Ruas de São Paulo



próxima da realidade da metrópole. Era claro que, se ele quisesse compreender São Paulo verdadeiramente, precisaria sair da área central e visitar as periferias. No entanto, Vieira novamente se questionou: por onde iria? Por onde começaria? Como visitar áreas nas quais nós nunca colocamos o pé no nosso dia a dia? ¶ Vieira reconta que sua «epifania» sobre como registrar a cidade aconteceu quando estava em um táxi e encontrou um velho *Guia 4 Rodas de Ruas de São Paulo*. Ao folhear o guia, Vieira notou que a metrópole havia sido dividida em uma grande grelha de 203 módulos de 3 por 3 quilômetros e cobria toda a mancha construída da grande São Paulo, incluindo áreas urbanas limítrofes, mas excluindo tanto as áreas de vegetação nativa quanto as áreas pouco urbanizadas do sul da cidade. O fotógrafo tomou para si a tarefa de tirar uma única foto que fosse representativa de cada quadrante do guia, de modo a compor um enorme mosaico do território urbano. Ao final, um observador que olhasse todas as 203 fotos teria uma representação mais fiel do que é a metrópole de São Paulo. ¶ Para dar conta dos 203 setores, Vieira elaborou uma metodologia própria para seu trabalho. Primeira escolha: o fotógrafo paulista decidiu usar uma câmera analógica de grande formato,⁵²⁵ que utiliza chapas

525. Convém lembrar que quase todos os fotógrafos retratados na seção anterior, *Novos modos de olhar o ambiente urbano*, empregavam câmeras de grande formato.

526. A título de comparação, uma chapa de 4×5 polegadas (101,6 x 127 mm) é aproximadamente 15 vezes maior que um filme fotográfico comum de 35 mm (24×35 mm). É o formato ideal para imprimir fotografias em grandes dimensões.

527. Vieira, 2021, p. 289.

528. O Google Street View é um recurso do Google Maps que disponibiliza panoramas interativos ao longo de ruas e avenidas desde 2007.

individuais de 4×5 polegadas,⁵²⁶ capazes de não só captar mais detalhes quando ampliadas, como também de produzir fotografias em cores e em qualidade superior às câmeras digitais. Contudo, essa qualidade toda tem um preço: tempo. Abrir o tripé, montar a câmera pesada, colocar a chapa, medir a luz, ajustar a lente, corrigir a perspectiva, esperar não passar ninguém; tudo isso requer muito mais tempo para tirar a fotografia. ¶ Vieira usa a palavra *desacelerar* para defender seu processo,⁵²⁷ querendo se colocar em oposição à alta velocidade e à eficiência do mundo digital, palavras sinônimas dos tempos atuais. Contudo, desacelerar talvez não seja a palavra mais adequada para o que Vieira propõe. Mais do que desacelerar, acreditamos que a metodologia de Vieira exige que ele *pense* muito mais antes de montar seu aparato, ou melhor, que ele *olhe com muito mais afinho* o que irá retratar. Em entrevistas, Vieira reconta que em média tirava apenas uma fotografia por dia, tanto pelo seu processo demorado de escolha do sítio quanto pelo custo do filme fotográfico. Logo, a seleção do lugar necessitava de uma pesquisa bem detalhada antes de ir e de montar todo o conjunto da câmera. ¶ Vieira afirmou que definia previamente qual seria o próximo quadrante do Guia a ser retratado, navegava pelo *Google Street View*⁵²⁸ por todas as ruas do setor para definir alguns lugares que lhe chamassem a atenção, e então separava um dia inteiro na sua agenda para pegar um automóvel e rodar pelos lugares marcados. Vieira admitiu que teve que adquirir um veículo para dar conta do seu projeto de Sísifo porque logo notou que seria impossível realizar o seu trabalho apenas dependendo de táxi. Muitas vezes o lugar marcado não era realmente tudo aquilo que imaginava, às vezes era inexistente ou estava desatualizado, ou havia mudado tanto que não lhe servia mais. ¶ Se os lugares marcados previamente não eram bons, dirigia pelo quadrante até encontrar outra área que fosse interessante e pudesse tirar uma única foto. Assim, evitava ter que voltar para casa e retornar outro dia porque, na grande maioria das vezes, as localidades eram tão distantes da sua residência, que consumia mais tempo se deslocando para chegar até lá do que para montar a sua câmera. Buscava evitar o espetacular, o

Fig. 83. 133 [Chácara Santo Antonio, São Paulo]. Observação: caso não esteja indicado, todas as fotografias deste capítulo pertencem ao Atlas Fotográfico de São Paulo e arredores.



529. Controversa, porque frequentemente a estátua é alvo de protestos e de vandalismo por representar um bandeirante, figura clássica do período colonial paulista reconhecida por aprisionar indígenas e por vendê-los posteriormente como escravos. Em julho de 2021, duas pessoas atearam fogo à estátua como forma de protesto. Douglas Nascimento. «Monumento de Borba Gato» in *São Paulo Antiga*. 2021. Disponível em: <https://sao-pauloantiga.com.br/borba-gato/>. Acesso em: 9 dez. 2025.

530. Vieira, 2021, p. 290.

531. Wisnik, 2016.

monumental, o exótico, mas afirmou que alguns monumentos não poderiam faltar, como a controversa estátua do bandeirante paulista Borba Gato.⁵²⁹ E à medida que o trabalho foi avançando, começou a incluir tipologias de construções que não poderiam faltar em seu Atlas de São Paulo, como ferrovias, shoppings, indústrias, favelas.⁵³⁰ Ao final, todo esse processo para registrar os 203 módulos do Guia levou dois anos. ¶ Sua metodologia deve ser vista como uma espécie de «porto seguro», porque é, literalmente, um guia que o auxiliava no momento de escolher o que retratar. E igualmente, o fato de ter escolhido o Guia de Ruas com seus 203 quadrantes possibilitou que Vieira estabelecesse um limite numérico a ser alcançado. Se Vieira não tivesse estabelecido o seu método nem o seu limite, estaria provavelmente até hoje retratando São Paulo, visto que a cidade está sempre em transformação. ¶ Esse é um fato que chamou a atenção de Wisnik, afinal, ao escrever sobre o *Atlas* para a revista *Piauí*, o crítico nomeou o seu texto de *Cidade Inacabada*.⁵³¹ Neste artigo, Wisnik cita nominalmente o casal Becher pelo seu longo trabalho de catalogação de construções industriais em declínio, entretanto, Wisnik faz um contraponto ao afirmar que Vieira retrata uma São Paulo que jamais entra em declínio porque é uma cidade que nunca fica pronta, e não que isso seja positivo, pois Wisnik afirma que o imprevisto e a falta de acabamento das construções são sinais negativos dessa cidade eternamente

Fig. 84. 167 [Condomínio Maracanã, Santo André]



532. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 91.

533. Francesco Perrotta-Bosch. «São Paulo, máquina entrópica: resenha das exposições de Felipe Russo e Tuca Vieira» in *ZUM*. 3 ago. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/sp-rese-nha-tuca-vieira-felipe-russo/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

inacabada. Wisnik cita Claude Lévi-Strauss que já havia alertado sobre esse estado de eterna renovação, ao afirmar que as cidades nas Américas «não são apenas construídas recentemente, são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal.»⁵³² Já Perrotta-Bosch, ao resenhar a exposição do *Atlas*, argumentou que a cidade não aparenta estar em renovação, e sim em decomposição por haver poucos sinais de transformações positivas nas imagens.⁵³³ ¶ Tanto Wisnik quanto Perrotta-Bosch escrevem sobre o caráter genérico da cidade retratada por Vieira, com suas construções que poderiam estar em qualquer outra urbe. Perrotta-Bosch afirma que as imagens

Fig. 85. 130 [Pirajussara, São Paulo]



534. Perrotta-Bosch, 2016.

trazem uma sensação de estranha familiaridade ao estar em frente às fotos das construções retratadas, reconhecê-las de algum modo, mas não saber exatamente onde elas foram tiradas, nem onde se localizam na cidade.⁵³⁴ A profusão de letreiros genéricos de bancos, de supermercados e de postos de gasolina nas imagens fotográficas só aumenta a inquietação porque tais logomarcas são comuns de serem vistas, não só em toda São Paulo, mas em todo o país. Um observador desatento que não tenha lido o título da exposição ou do livro pode imaginar que já tenha visto tal lugar anteriormente no seu caminho diário dentro da sua cidade. ¶ Ao comentar as fotos, o professor de arquitetura Guilherme Wisnik considera que a feiura não é exclusiva da periferia, mas também invade a produção do mercado imobiliário voltado para as classes média e alta:

535. Wisnik, 2016.

Salta aos olhos o modo como a feiura de base parece se infiltrar tanto na autoconstrução de periferia quanto na opulência do mercado imobiliário de classe média e alta, na proliferação de janelas de alumínio, grades, pixos, balaustradas e mansardas.⁵³⁵

¶ E, para Wisnik, não só as construções paulistas seriam feias, como também o espaço público, tanto no centro quanto na periferia:

Fig. 86. 168 [Jardim Guapituba, Mauá]



E também como a ausência de espaços públicos e a mesquinhez das calçadas — ofendidas tanto por portões que avançam para acomodar os carros dentro das casas, quanto por imensos muros de garagens em sobressolo que as transformam em lugares inóspitos — são atributos que atravessam igualmente as divisões centro-periferia, ou pobreza-riqueza, definindo uma imagem mais geral da cidade na qual o espaço urbano é desertificado e o pedestre não existe.⁵³⁶

536. Wisnik, 2016.

¶ Na primeira citação de Wisnik, fica claro que o autor está criticando tanto o «gosto» arquitetônico da periferia quanto do mercado imobiliário, ao listar algumas características e alguns materiais das edificações retratadas nas fotos, como as esquadrias de alumínio hoje onipresentes em novas edificações. Neste caso, percebemos claramente uma feiura do tipo comparativa, visto que está expressando uma opinião acerca do ambiente construído a partir de outros referenciais. Já na segunda citação, observamos uma crítica referente aos espaços públicos de baixa qualidade, tanto material quanto no desenho urbano, seja para a periferia, seja para as classes mais abastadas. Não são espaços feitos para acomodar de modo agradável seus habitantes, talvez seja por isso que não os encontremos nas imagens. Sim, um ponto importante na fala de Wisnik que está claro nas fotografias: salvo raríssimas

Fig. 87. 058 [Vila Jacui, São Paulo]



Fig. 88. o6o [Itaim Paulista, São Paulo]



exceções, não há pessoas nas imagens, somente construções. Isso cria uma enorme ausência, afinal, um ambiente construído vazio ainda por ser considerado uma cidade? Procuramos por diversas definições de cidade e quase todas são similares a esta:

Povoação que corresponde a uma categoria administrativa [...] geralmente caracterizada por um número elevado de habitantes, por elevada densidade populacional e por determinadas infraestruturas, cuja maioria da população trabalha na indústria ou nos serviços.⁵³⁷

⁵³⁷ «Cidade» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cidade>. Acesso em: 22 fev. 2025.

¶ Povo, povoação, população. Habitar, habitantes. Em um primeiro momento, nos parece claro que não haveria cidade sem seus moradores. Quando observamos as fotos do *Atlas* por um longo período, temos a estranha sensação de que em breve as pessoas chegarão para reocupar aquele espaço vazio retratado. O que levou as pessoas a não aparecerem? Por vezes, imaginamos se não aconteceu outra epidemia e estão todos simplesmente escondidos dentro das suas casas; em outras, pensamos se não ocorreu algum desastre climático e todas tiveram que abandonar aquele lugar. Isso fica ainda mais claro em algumas fotos que retratam construções em péssimo estado de conservação ou incompletas. ¶ E por que não retratar as pessoas? Vieira acredita que, se há alguém em uma fotografia, nós observadores tendemos a olhar imediatamente

538. Vieira, 2021, p. 291.

539. Stephen Shore, *The nature of photographs: a primer*. 2. ed. London, New York: Phaidon, 2007. p. 56.

540. Shore, 2007, p. 84–86.

para o sujeito ou os sujeitos presentes, deixando a cidade em segundo plano.⁵³⁸ Seria natural e instintivo para nós da espécie *Homo sapiens* mirar e prestar atenção em outras pessoas.

¶ Natural ou não, o fotógrafo Stephen Shore traz alguns apontamentos interessantes nesta questão. Shore comenta que, embora uma fotografia seja estática, a realidade está sempre em movimento, logo, ele acredita que tendemos a olhar a pessoa ou ao objeto que esteja em ação em uma imagem.⁵³⁹ Todavia, na sequência, Shore discute a questão do foco. Cabe ao fotógrafo definir a hierarquia visual da imagem, quem fica em primeiro plano atrai mais a nossa percepção em relação a quem ou ao que está no fundo. ¶ Porém, quando uma fotografia é completamente estática, sem uma pessoa ou um objeto em movimento claro, especialmente se impressa em grandes dimensões, tendemos a percorrê-la por mais tempo com os nossos olhos, tateando todos as texturas e os detalhes ali presentes, como se fosse possível pegá-los com as mãos e sentíssemos seu peso, seus materiais, sua textura; como se fôssemos detetives que estivessem a buscar por alguma explicação racional para o que temos diante do nosso olhar.⁵⁴⁰ Isto justificaria uma fotografia da vista urbana sem seus moradores para fazer o observador prestar atenção nas construções ao fundo. Seria quase como ir a uma peça de teatro em que não houvesse atores, somente os cenários de fundo que vão se alternando de tempos em tempos. ¶ Outra



Fig. 89. 050 [Lapa, São Paulo]

541. Vieira, 2021, p. 290.

542. Vieira emprega o termo «paisagem urbana» duas vezes ao explicar o *Atlas*, em ambas afirma que o *Atlas* é um estudo da «paisagem urbana». Contudo, em momento algum ele explica o significado do termo. Como defendemos anteriormente, devemos evitar o uso do termo «paisagem urbana», preferimos a expressão «vista urbana» para designar o que vemos e «ambiente urbano» para designar o ambiente construindo.

543. Vieira, 2021, p. 291.

544. Vieira, 2021.

545. Vieira, 2019.

justificativa mais simples dada por Vieira é que, fora da área central e em horário comercial, as áreas periféricas e miolos de bairros naturalmente possuem poucas pessoas circulando porque a grande maioria está fora de casa trabalhando.⁵⁴¹

Logo, era mais simples retratar esses locais sem pessoas.

¶ Todavia, seu principal argumento para não retratar ninguém é que o *Atlas fotográfico* é um estudo sobre a «paisagem urbana»⁵⁴² e Vieira defende que é possível estudar uma cidade pela ausência do que pela presença.⁵⁴³ O fotógrafo se sente como um arqueólogo que investiga os vestígios deixados por alguém, retira a poeira acumulada, observa as ruínas e tenta elaborar em sua mente uma explicação sobre quem foram essas pessoas e como conseguiram construir tudo aquilo. No fundo, as lacunas presentes nas imagens fotográficas são «preenchidas» ou «deduzidas» por nós por meio da nossa imaginação e da nossa experiência. ¶ Não mostrar pessoas nas fotos é claramente uma das características dos fotógrafos que participaram da *New Topographics*, assim como de muitos dos fotógrafos da Escola de Düsseldorf. Ao explicar o *Atlas*, Vieira não faz menção a nenhum dos dois grupos em seu livro, mas afirma que seu projeto foi influenciado por:

[...] um tipo de fotografia contemporânea que privilegia uma visão distante e supostamente “objetiva” da realidade, tentando apresentar, até onde for possível, as coisas sem emoção nem julgamento. Esse tipo de abordagem (com o qual me identifico) considera o mundo suficientemente interessante, cabendo ao fotógrafo, na medida do possível, evitar emitir sua própria “opinião”.⁵⁴⁴

¶ Relembramos que o seu livro *Salto no Escuro* é uma adaptação de sua dissertação de Mestrado⁵⁴⁵ realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, orientada por Guilherme Wisnik e defendida em 2019. Ao lermos a sua dissertação, notamos haver momentos em que o livro possuía mais texto do que a dissertação — um sinal de revisão — e em outras partes era o contrário, era o livro que havia perdido trechos, até mesmo

Fig. 90. 137 [Vila Guiomar, Santo André. Vieira retratou diversas caixas-d'água no Atlas. Não sabemos se foi uma homenagem aos Bechers, ou se apenas foi uma coincidência.



suprimido um capítulo inteiro da sua dissertação. Ao procurarmos o trecho citado acima, surpreendentemente, encontramos um texto diferente:

Um motivo conceitual: o trabalho [o Atlas] foi inspirado, em grande medida, pela fotografia contemporânea alemã, sobretudo pela chamada “Escola de fotografia de Düsseldorf”, que privilegia uma visão distanciada e “objetiva” da realidade, tentando apresentar as coisas sem emoção e sem julgamento. Para esses fotógrafos, o mundo já é suficientemente interessante, não cabendo ao fotógrafo acrescentar nenhuma “opinião” (na prática, sabemos que não é exatamente assim).⁵⁴⁶

^{546.} Vieira, 2019, p. 205.

¶ É possível observar que Vieira suprimiu trechos onde ele abertamente confessava sua inspiração na Escola de fotografia de Düsseldorf. Por que apagar tal influência? Ao buscarmos por «Tuca Vieira» e «Escola de Düsseldorf» na internet, encontramos outras referências ligando o fotógrafo à escola alemã de fotografia. A conexão mais direta é uma entrevista de 2017, do próprio Vieira, na qual ele afirma de modo explícito a influência da Escola de Düsseldorf em sua obra, entrevista esta que está incluída na dissertação de mestrado de Renata Cordeiro dos Santos, intitulada *A imagem fotográfica como poética crítica em um período de estado de exceção: São Paulo, início do século XXI*.⁵⁴⁷ Na entrevista, Vieira declara:

^{547.} Renata Cordeiro dos Santos. *A imagem fotográfica como poética crítica em um período de estado de exceção: São Paulo, início do século XXI*. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

548. Santos, 2018, p. 21.

A minha fotografia promove uma reflexão sobre maneiras de captar a imagem. Eu me senti muito influenciado pela fotografia contemporânea alemã dos últimos anos, sobretudo a escola de Düsseldorf, essa é uma prática absolutamente contemporânea da fotografia que não mexe com manipulações, ela trabalha com elementos da própria imagem, ela não vai buscar coisas fora da fotografia, ela trabalha com o que a fotografia tem de particular, de único. Mas ela promove uma reflexão contemporânea sobre a prática fotográfica. Então a minha fotografia se identifica com esse tipo de percepção.⁵⁴⁸

549. «But I tried to add a bit of sensuality and passion.» Alan Rapp. «Tuca Vieira: This is not Berlin» in *Domus Magazine*. 25 jul. 2011. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2011/07/25/tuca-vieira-this-is-not-berlin.html>. Acesso em: 14 mar. 2024.

550. Jonas Lopes. «Elogiado em Nova York, Tuca Vieira traz mostra de fotos à cidade» in *Veja São Paulo*. 22 jul. 2011. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/tuca-vieira-fauna-galeria/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

¶ Na nossa busca encontramos também resenhas críticas sobre a sua mostra *Berlinscapes*, de 2011, exibida em galerias de arte em São Paulo e em Nova Iorque, onde Vieira retrata o ambiente urbano da capital alemã à noite. Nessas resenhas, suas fotografias são relacionadas à Escola de Düsseldorf e suas respostas se alteram conforme o entrevistador. A uma revista italiana, Vieira reconhece haver alguma influência dos alemães na sua obra, mas que «tenta acrescentar um pouco de sensualidade e paixão» em sua obra.⁵⁴⁹ A uma revista brasileira, ao ser questionado sobre as comparações que os críticos norte-americanos fizeram com os alemães, Vieira se manifesta categórico: «não me identifico com toda a falta de emoção deles», embora na mesma entrevista diga que é admirador de alguns desses fotógrafos.⁵⁵⁰ ¶ O que essas entrevistas de Vieira nos sugerem é que há momentos de aproximação e de distensão com os alemães; por um lado ele aparenta não querer ser cem por cento associado à escola de Düsseldorf, ainda que seja visível em sua obra alguma influência dessa escola de fotografia; por outro lado, ele defende a possibilidade de ter o seu próprio estilo, como quando emprega cores e enquadramentos diferentes dos alemães. Isso fica mais claro na entrevista entre Wisnik, Henrique Siqueira e o próprio Tuca Vieira incluída na versão impressa do *Atlas fotográfico*. Wisnik questiona Vieira diretamente sobre sua ligação com os Bechers e o modo como tentam retratar a realidade de um modo objetivo, como se buscassem uma verdade que Wisnik afirma

Fig. 91. 201 [Parelheiros, São Paulo]



^{551.} É possível notar uma clara influência, ou quem sabe, uma clara homenagem aos Bechers na fotografia do quadrante 122, que ilustra uma fábrica em primeiro plano com um enorme silo de concreto no fundo, em São Caetano do Sul, e na do quadrante 137, que ilustra um reservatório de água de concreto aparente. Esta última talvez seja a imagem fotográfica mais becheriana, ao retratar o reservatório visto de frente, porém, diferentemente dos Becher, Vieira incluiu parte do contexto próximo do reservatório.

^{552.} Vieira, 2020, p. 239.

^{553.} Como alternativa, ao invés de estar presente fisicamente na cidade em seu projeto, Vieira poderia ter usado o Google Street View e selecionado imagens representativas dos 203 quadrantes do Guia. Não seria uma novidade. O fotógrafo alemão Michael Wolf possui séries fotográficas de imagens extraídas do Street View. Wolf selecionava cenas incomuns que haviam sido registradas pelos veículos do Google, tirava fotografias, depois montava o seu mosaico de fotos. Doug Rickard *et al.* «Como fotografar a rua sem sair de casa» in *ZUM*. 13 abr. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarente->

ser inalcançável. Vieira então responde que Wisnik tem razão, que ele carrega essa influência dos fotógrafos alemães em relação ao problema da objetividade, assim como na técnica fotográfica empregada.⁵⁵¹ Porém, na sequência, logo declara que ele misturava outras referências advindas da literatura, como os jogos literários de Georges Perec ou de Julio Cortázar, para concluir que no momento em que ele saía para tirar as fotografias, tentava se livrar de tudo, porque «queria que a experiência de rua tivesse uma motivação sensível, que fosse uma reação àquele lugar.»⁵⁵² ¶ Ora, o problema dessa afirmação é que Vieira possuía uma metodologia clara e não havia muito espaço para fugir desse método. Seu método queria ser objetivo e neutro, já que, em suas palavras, se o mundo já é suficientemente interessante, não caberia ao fotógrafo emitir sua «opinião», sua «motivação sensível». Ao mesmo tempo, em vários momentos, Vieira afirma a importância de se «estar presente» física e corporalmente na cidade no momento de retratá-la, como se quisesse justificar aos interlocutores a necessidade do deslocamento como forma de percepção sensível.⁵⁵³ São falas contraditórias de alguém que quer ser neutro, porém, quer que a cidade imprima nele uma experiência subjetiva e corporificada, a qual, de algum modo, influenciará a escolha do sítio, o enquadramento e a imagem fotográfica final. ¶ Se resolvermos comparar as séries fotográficas do casal Becher, tão citados por Wisnik, com a

na/fotografar-a-rua-sem-sair-de-casa/. Acesso em: 9 dez. 2025.

série de imagens fotográficas do *Atlas*, observaremos haver diferenças que vão além do uso da cor. A principal distinção é que os Bechers preferiam retratar seus objetos arquitetônicos frontalmente e sempre sem pessoas e sem outros objetos ao redor, quando possível, enfim, sem contexto algum, buscavam ângulos que permitissem isolá-los de quaisquer outros elementos construídos. Vieira, por outro lado, prefere retratar as edificações em esquinas, gerando uma perspectiva clara com dois pontos de fuga, e inclui o contexto próximo do objeto retratado, como veículos estacionados, postes, placas, sinais e, em raras ocasiões, pessoas. ¶ Ao invés de comparar frequentemente Vieira com o casal Becher, teria sido mais justo compará-lo com alguns dos alunos dos Bechers, como o fotógrafo alemão Thomas Struth, que igualmente retratou inúmeras vistas urbanas ao redor do mundo. No início da sua carreira, Struth buscou retratar ruas de bairros operários em preto e branco, preferindo posicionar a câmera no meio da rua, obtendo assim uma vista com apenas um ponto de fuga central. Com o passar dos anos, muda para imagens a cores e Struth informa que queria retratar a essência da cidade, procurando locais-chave que resumissem a experiência daquele ou deste ambiente urbano, tirando o mínimo possível de fotografias.⁵⁵⁴ Suas séries fotográficas sobre cidades são muito mais similares às fotografias de Vieira do que às séries dos Bechers. De diferente, podemos destacar que Struth possui

554. Thomas Struth. «Unconscious Places 1» in *Thomas Struth*. 2025. Disponível em: https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/unconscious_places_1/index.html. Acesso em: 4 dez. 2025.

Fig. 92. 192 [Balneário São José, São Paulo]



Fig. 93. 032 [Parque Maria Domitila, São Paulo]



555. Cotton, 2009, p. 97.

um leque maior de interesses, além de retratar cidades, o fotógrafo alemão registrou séries sobre a vegetação natural, sobre paisagens, sobre pessoas visitando museus, sobre retratos familiares,⁵⁵⁵ enquanto Vieira preferiu ser um fotógrafo ultra especializado em cidades.

556. Vieira, 2019, p. 207.

¶ No início de tudo, Vieira havia se perguntado «o que é, afinal, São Paulo?» e «como representar essa cidade através da fotografia?». Em sua dissertação, escreveu que, ao final do processo, possuía agora uma «“imagem da cidade” muito mais completa. Embora seja ainda insuficiente — e sempre será — essa imagem me ajuda a conviver melhor com minha própria cidade.»⁵⁵⁶ Com certeza acreditamos que após dois anos se deslocando presencialmente para poder retratar suas 203 fotografias, enfrentando o trânsito, as intempéries climáticas e a solidão do seu projeto, Vieira possuía um conhecimento ampliado sobre a capital paulista. É até chamativo quando ele descreve a experiência de estar na periferia com as palavras «dura» e «árida»,⁵⁵⁷ comparando as bordas da cidade com um deserto, não porque as condições ambientais são iguais a um ambiente estéril, mas porque a periferia não recebe investimentos do poder público, é um local sem áreas verdes, sem áreas de lazer, sem asfalto, sem infraestrutura básica e com equipamentos públicos precários. ¶ Contudo, se olharmos as imagens fotográficas do *Atlas* que retratam a periferia, como é possível constatar tal dureza de condições? Somente pela

557. Vieira, 2019, p. 206.

Fig. 94. 004 [Morada do Sol, São Paulo]



baixa qualidade técnica e estética das construções e dos passeios públicos? Ou pela ausência de vegetação? Ou pelo excesso de elementos urbanos desordenados, como fios e postes? Acontece que essas características também são comuns em áreas mais centrais da cidade, em localidades mais ricas que igualmente não possuem muita vegetação, não possuem passeios públicos de qualidade, mas possuem muitos elementos urbanos desordenados como fios, postes e letreiros. ¶ Sabemos por experiência pessoal que muitas áreas das cidades podem ser barulhentas pelo ruído de obras ou de veículos a combustão, podem cheirar mal devido à poluição, podem ser extremamente desconfortáveis no verão se não houver uma boa sombra de árvores; esses três geradores de atmosfera conseguem gerar uma percepção negativa do ambiente urbano e que poderiam ser fatores para Vieira denominar de «dura» a periferia. Contudo, não temos como saber quais fatores afetaram a percepção de Vieira apenas olhando para as fotografias. Não há textos acompanhando as imagens. Sempre teremos que procurar outras fontes, como esta entrevista na qual o fotógrafo disse que estar na cidade «é uma experiência mais desconfortável que perigosa. É uma cidade feia. É um desconforto visual.»⁵⁵⁸ ¶ Temos que considerar que a imagem fotográfica possui um «problema» inerente em si que é a capacidade de «achatamento» da realidade, isto é, a fotografia elimina todos os outros sentidos e

558. Perrotta-Bosch, 2016.

Fig. 95. 067 [Vila Leopoldina, São Paulo]



mantém apenas o sentido da visão e em duas dimensões. Logo, não há como vivenciarmos a experiência negativa que Vieira teve ao retratar a periferia apenas vendo as imagens fotográficas porque todos os outros sentidos foram eliminados da representação. Ao restar apenas o que vemos, as imagens até ganham uma percepção agradável, tornam os ambientes urbanos retratados até menos desagradáveis do que a realidade, com seu enquadramento, com sua composição visual, com o jogo de cores e de elementos. A feiura advinda de uma má percepção simplesmente desaparece. Isso significa que um observador desatento, ao olhar para as fotografias do *Atlas*, pode não reconhecer a dureza do ambiente urbano retratado, como ainda pode considerar a representação pictórica diante de si como uma bela composição. ¶ Dito isto, será que deveríamos então deixar as fotografias de lado devido ao efeito de «achatamento» da realidade? Respondemos que não, porque um observador atento, com sua experiência e imaginação, pode extrair informações preciosas para o debate acerca da falta ou não de qualidade do ambiente urbano retratado. Contudo, era importante citarmos o efeito de «achatamento» em virtude deste não ser nenhuma novidade, até Aristóteles havia argumentado que a bela representação de algo desagradável pode gerar algum prazer:

559. Aristóteles, *Poética*. Trad.: Ana Maria Valente. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018. p. 43.

560. Aristóteles, 2018.

561. Siegfried Kracauer. «Fotografia» in *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 267–294.

Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais [...] Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género.⁵⁵⁹

¶ E nessa mesma passagem de *Poética*, Aristóteles igualmente afirmou que os homens «quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma»,⁵⁶⁰ logo, as imagens fotográficas podem ser extremamente valiosas no momento de se refletir sobre a cidade. ¶ Kracauer, ao escrever sobre a fotografia, notou que desde o início havia comentários de que a fotografia conseguiria apresentar minúcias e detalhes que não são rapidamente percebidos quando estamos vivenciando um lugar. É preciso prestar atenção à imagem fotográfica, olhá-la com tempo, quase que ao invés de olhar, deveríamos era tatear a imagem com os olhos, buscar todos os detalhes escondidos.⁵⁶¹ Deste modo, um observador atento, com seu conhecimento, pode deduzir informações importantes a partir das imagens fotográficas.



Fig. 96. 191 [Balneário São José, São Paulo]

Fig. 97. o86 [Avenida Paulista, São Paulo]



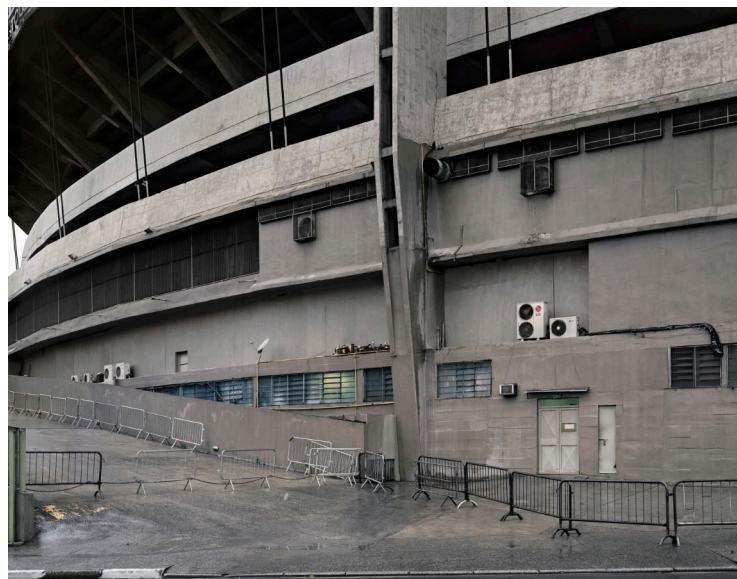
562. Kracauer, 2013, p. 270.

563. Rudolf Arnheim. «Sobre a Natureza da Fotografia» in *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 321–332.

564. Arnheim, 2013, p. 331.

¶ Agora, outro «problema» ou «questão» que devemos discutir é a pretensa objetividade e neutralidade das fotografias. Sabemos que Vieira se aproxima da obra dos fotógrafos da Escola de Fotografia de Düsseldorf e que estes buscavam alcançar imagens fotográficas objetivas e neutras, como se fosse possível que não houvesse um fotógrafo humano entre a câmera e o objeto retratado, ou se ainda houvesse algum, que ele fosse tão neutro quanto uma máquina. Kracauer⁵⁶² afirma que essa visão, típica dos realistas, nasceu com a criação da câmera fotográfica, e o seu oposto também, havia aqueles que enxergavam a nova tecnologia como um novo tipo de arte, capaz de produzir belas imagens que iam além da mera representação realista. ¶ Entretanto, não há como tirar uma fotografia sem um fotógrafo, o operador da câmera ainda é um elemento muito importante. De acordo com Arnheim,⁵⁶³ devemos pensar as imagens fotográficas como o encontro entre o fotógrafo e o mundo real mediado pela câmera, e nesse encontro, «cada um deles contribui com os seus recursos particulares»,⁵⁶⁴ a câmera com suas características técnicas, o fotógrafo com o seu olhar e sua experiência subjetiva. Não há fotografia se não houver esse encontro. Mesmo que os fotógrafos da Escola de Düsseldorf tenham criado um estilo similar, cada um, inclusive Vieira, apontará a sua câmera para um determinado assunto da cidade, de modo completamente particular, onde sua experiência e sua subjetividade estarão

Fig. 99. 101 [Morumbi, São Paulo]



presentes, determinando o resultado da fotografia. Não há como haver uma fotografia objetiva e neutra porque sempre haverá um caráter subjetivo em cada imagem fotográfica. Se convidássemos Thomas Struth, Andreas Gursky ou o norte-americano Stephen Shore, cada um produziria um *Atlas* fotográfico diferente e único. E isto nos leva a um terceiro ponto que precisamos discutir antes de avançarmos na análise das fotografias do *Atlas*.

¶ Afinal, o *Atlas* conseguiu retratar São Paulo? Somos obrigados a responder que não e que sim. Não, porque apesar de as fotografias possuírem uma conexão com o real, uma conexão que é impossível de ser rompida com o seu referente retratado, a fotografia sempre será a captura de um determinado momento no tempo, é um tempo congelado que não retorna mais. Tal característica ficou muito bem resumida na obra de Barthes,⁵⁶⁵ ao resumir que as fotografias são sempre um «isso-foi».⁵⁶⁶ A grande metrópole retratada por Vieira não é São Paulo, a metrópole foi São Paulo, ou melhor, foi uma São Paulo do passado e que não existe mais. Passados quase dez anos da exposição do *Atlas*, isso fica mais possível de verificar. Tomemos a fotografia do quadrante 65, que retrata a Igreja Presbiteriana Renovada de Osasco. Ao pesquisarmos pela mesma edificação no Google Street View, descobrimos que a fachada da igreja foi pintada de cinza, instalaram uma cerca eletrificada no gradeamento, trocaram o letreiro luminoso por

565. Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

566. No original em francês, Barthes escreveu «Ça-a-été», e o tradutor da edição brasileira escreveu que o verbo *être* pode corresponder tanto ao sentido de «ser», de «estar» e de «existir». Logo, poderíamos traduzir «ça-a-été» como «isso-foi», «isso-esteve» e «isso-existiu». Barthes, 2018, p. 68.

567. Philippe Dubois. «Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias» in *Discursos Fotográficos*, v. 13, n. 22, p. 31–51, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295>. Acesso em: 28 nov. 2025.

568. Barthes, 2018.; Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2013. ; Susan Sontag. Trad.: Rubens Figueiredo, *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

569. Luísa Martins Waetge Kiefer. *Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens*. 2018. 353 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em:

um de led, o portão do vizinho esquerdo se deteriorou, trocaram até os vasos e a vegetação em frente à Igreja. A forma da construção se manteve, mas ocorreram mudanças simples, que evidenciam que o referente retratado se altera enquanto a imagem fica congelada no tempo. Ao buscarmos a localização de outras fotografias do *Atlas*, ficamos surpresos em encontrar outras mudanças sutis.

¶ A segunda resposta, sim, porque se a São Paulo retratada é um «isso-foi», significa que ao folhear o *Atlas* vemos uma São Paulo possível, outro mundo, só que mais próximo da narrativa de ficção. Dubois⁵⁶⁷ escreve que os pensadores da fotografia dos anos 1970/80, como Barthes, Sontag e ele próprio,⁵⁶⁸ se preocuparam em estudar como a imagem fotográfica era um vestígio, um traço do referente retratado e lidavam com as implicações da fotografia analógica. A partir dos 2000, o estudo da imagem-traço já não é tão importante e os pensadores da fotografia se preocupam em lidar com as implicações do mundo digital e da avalanche de imagens que povoam os nossos aparelhos celulares. Para Dubois, a imagem fotográfica agora é vista mais como uma obra de ficção, ou uma obra narrativa, como um mundo que é possível, que está a nossa frente, mas não é real. ¶ Kiefer⁵⁶⁹ compara a fotografia com a literatura de ficção, pois uma obra literária nos conta uma história que não existe na realidade, contudo, sabemos haver elementos reais na narrativa, que essa pode se passar em



Fig. 98. 103 [Ibirapuera, São Paulo]

Fig. 100. 014 [Água Chata, Guarulhos]



<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189929>. Acesso em: 21 nov. 2025.

uma cidade real, que pode descrever elementos reais, só que sabemos que aquilo é uma obra de ficção. Kiefer resume assim a questão:

[...] os fotolivros, meu objeto de estudo, encerram em si, pela natureza de seu formato, uma narrativa imagética a partir da qual identifico as relações entre fotografia, literatura e ficção. Além disso, desde o princípio, defendi a presença subjetiva do fotógrafo na imagem como um dado latente, ligado à ficção, ou seja, àquilo que é da ordem da intenção e da escolha e torna cada imagem única. Assim, toda imagem fotográfica carrega o real (a relação direta com seu referente) e a ficção (a intenção e as escolhas do fotógrafo). Toda imagem é, portanto, real-ficcional.⁵⁷⁰

570. Kiefer, 2018, p. 288.

¶ O catalão Fontcuberta também acredita que toda imagem fotográfica é real-ficcional, e cabe ao fotógrafo decidir como usar essa imagem para compor a sua narrativa artística, como expresso neste trecho:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos incutiram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante não é essa mentira inevitável. O

571. Joan Fontcuberta, *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. p. 13.

572. Adolfo Montejo Navas, *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 61.

importante é como o fotógrafo a usa, a quem intenciona servir. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade.⁵⁷¹

¶ Navas afirma que a fotografia só ganha liberdade ao deixar de lado a preocupação em retratar a realidade objetivamente e se preocupar em seu lado ficcional, e de certo modo, compara a fotografia com a pintura, que «se libertou» da sua função de retratar a realidade e pode explorar outros caminhos artísticos com a invenção da própria fotografia.⁵⁷² Retomando a ideia de Dubois que fotolivros e séries fotográficas são obras ficcionais, mundos possíveis, isto significa que quando estamos diante das fotografias do *Atlas*, devemos lembrar que aquela São Paulo já não existe mais, que «isso-foi» São Paulo, entretanto, é uma São Paulo possível, uma cidade-mundo real-ficcional, com todos os seus defeitos e qualidade, a qual podemos nos basear para discutir a nossa realidade, as nossas feiuras urbanas tão comuns.



Fig. 101. 092 [Itaquera, São Paulo]

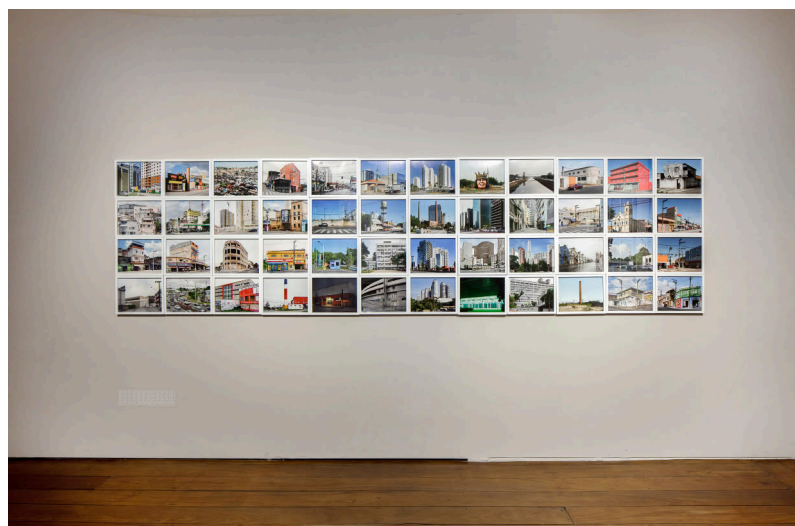


Fig. 102. Exposição Atlas Fotográfico de São Paulo e arredores, Museu Casa da Imagem (2016)

Analizando o Atlas

[...] Quando eu te encarei frente a frente não vi o
meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau
gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos
Mutantes

E foste um difícil começo, afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso.

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva⁵⁷³

573. Caetano Veloso, «Sampa» in *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. Philips Records: São Paulo, 1978. Faixa 7.

574. Nolasco, 2010.

¶ Para analisar o *Atlas* sob o viés da feiura, propomos dividir as imagens fotográficas em categorias de feiura, de modo similar a que Ana Nolasco realizou em sua tese,⁵⁷⁴ quando a autora analisou parte da produção artística portuguesa por meio de cinco categorias de feiura. Entretanto, notamos que a portuguesa não explicou o porquê de ter adotado esses cinco tipos de feiura, nem como chegou neles, mas seus tipos são uteis para decompor e analisar o *Atlas*. Nolasco propôs uma lista de gradações do feio, a começar pelo «humor», e, em uma escala crescente, surge o «kinismo», o «grotesco», o «abjeto», e,

575. Uma amostra de como o *abjeto* pode ser presenciado na cidade é quando nos deparamos com o resultado extremo da violência urbana. Por exemplo, em outubro de 2025, a polícia do Rio de Janeiro realizou a Operação Contenção no Complexo da Penha, resultando em 121 mortos. No dia seguinte, a população local enfileirou os corpos de 74 mortos na Praça São Lucas, e as imagens correram o mundo. Carolina Pessoa. «Organizações de direitos humanos repudiam megaoperação no Rio» in *Agência Brasil*. 28 out. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2025-10/organizacoes-de-direitos-humanos-repudiam-megaoperacao-no-rio>. Acesso em: 31 mar. 2026.

por fim, termina com o «monstruoso». Das categorias propostas, as que possuem uma maior afinidade com a cidade são a *monstruosidade* e o *humor*. As outras três, ainda que sejam possíveis de ser encontradas no ambiente urbano, estão mais relacionadas à aspectos extremamente desagradáveis da feiura, especialmente o *grotesco* e o *abjeto*.⁵⁷⁵ Como duas variedades do feio não são suficientes para dar conta do ambiente urbano, tomamos a iniciativa de incluir outras categorias que estudamos ao longo desta pesquisa: a *imoralidade*, visto que a feiura possui a característica de se deslocar da estética para a moral; veremos também a relação entre feiura e *velhice*, o que nos ajuda a explicar por que há uma certa tendência a valorizar algo novo como algo belo, em detrimento daquilo que é antigo; a feiura vista como o *outro* aquilo que é diferente das normativas e que varia ao longo dos tempos; e por último, propomos uma categoria nova, o *inverdecer*, o não-verde, a falta de vegetação como uma forma de feiura da cidade.

O Monstruoso

¶ Nolasco começa descrevendo o monstruoso a partir do verbete de uma enciclopédia:

[...] “monstruoso” é definido como “o que tem conformação de monstro, de ser anormal [...] que é contrário às leis da natureza [...] que é excessivo no seu género, especialmente pelo tamanho, pela dimensão, colossal [...] que ultrapasse tudo o que se pode imaginar, prodigioso, horrível [...] que repugna à razão; que é contrário à lei moral.”⁵⁷⁶

576. Nolasco, 2010, p. 193.

¶ A monstrosidade está claramente conectada ao exagero, a uma forma demasiado grande que é impossível vê-la ou mesmo imaginá-la no seu todo. Mesmo que falte ao monstro algum pedaço, algum olho, o que é considerado feio não é esta ausência e sim a sua monstrosidade descomunal. Nolasco escreve que o monstruoso é um meio sem fim nem começo, sendo um «devir infinito, implica uma ausência onde esse devir possa ter lugar.»⁵⁷⁷ O monstruoso pode ser então tudo, um caos absoluto em eterna transformação. Já os monstros nada mais são do que apresentações de alguma parte da monstrosidade, são uma tentativa humana de tentar dar forma a algo impossível de ter uma. Cada época é capaz de criar o seu monstro que permite refletir sobre a posição do homem perante a monstrosidade do seu tempo. Nolasco cita, entre vários exemplos históricos, o monstro da obra *Frankenstein* como um paradigma do desenvolvimento tecnológico advindo da Revolução Industrial, e que daria fruto a diversos outros monstros desde então, no qual cada um retrata uma faceta da monstrosidade, como os robôs assassinos da série *Terminator*,⁵⁷⁸ que simbolizam o medo que temos da tecnologia, algo monstruoso por não conseguirmos compreendê-la como um todo. ¶ Por que retratar a feiura advinda da monstrosidade? Porque ao lermos a tese de Nolasco, nos perguntamos se uma cidade também poderia ser vista como algo monstruoso, afinal, temos megalópoles tão colossais, excessivas e extensivas que já seria impossível imaginá-la num

577. Nolasco, 2010, p. 197.

578. Traduzidos como *O Exterminador do Futuro* no Brasil e *O Exterminador Implacável* em Portugal.

579. Nolasco, 2010, p. 194.

580. Nolasco, 2010.

todo, numa imagem só. Uma megalópole é igualmente algo indefinido, sem forma, um meio já sem fim nem começo, é, afinal, «uma espécie de hiperdesenvolvimento de um meio que se torna absurdo, sem finalidade.»⁵⁷⁹ Nolasco em diálogo com Kant, argumenta que enquanto a Natureza é uma entidade cíclica que está em processo de regeneração perpétuo e não deixa espaços vazios, o monstruoso seria «uma espécie de buraco negro na Natureza, uma aparição sensível do infinito abismal.»⁵⁸⁰ Uma cidade-monstruosa seria então como esse abismo, um poço sem fundo devorador de recursos e de pessoas, um caos disforme incompreensível para quem tentar compreendê-lo. O enigma da esfinge «decifra-me ou devoro-te» já não tem cabimento na megalópole, apenas sobra o «devoro-te», ou melhor, «devora-se» porque a megalópole devora a si mesma perpetuamente, a destruir e a reconstruir suas partes, seus edifícios, suas memórias, tudo vira apenas um produto para ser consumida e descartado a seguir, não há mais passado assim como não há mais futuro possível, se vive um eterno presente. ¶ Contudo, como escrito anteriormente, se a monstruosidade é algo absurdo de se imaginar, está além da nossa compreensão e não há como ela possuir um corpo físico, pois este seria finito e a monstruosidade é o abismo infinito. Uma megalópole por mais extensa e incrivelmente grande que seja ainda é finita em sua existência e possui uma

Fig. 103. Sobre São Paulo, por Claudia Jaguaribe (2011).



581. Nolasco, 2010, p. 197.

materialidade incompatível com o conceito de monstruosidade. A cidade, a metrópole, a megalópole são no fundo mais similares aos monstros, isto é, são representações físicas da monstruosidade. Como posto por Nolasco, «os monstros são o prenúncio do monstruoso»,⁵⁸¹ são a maneira que o homem inventou para poder caracterizar o inimaginável, são somente retratos de partes da monstruosidade pois nunca podem reproduzir o irreproduzível. Nolasco também argumenta que o monstruoso existe *a priori* do monstro, quando o homem experimenta dar forma ao inconcebível surge o monstro, o ser sem forma, disforme, pois é «o monstruoso que causa a degenerescência formal do monstro.» ¶ Retornando ao nosso questionamento anterior, se uma cidade pode ser considerada monstruosa, devemos responder que não. Em realidade, a cidade estaria mais para um monstro, é algo que foi corrompido pela monstruosidade. A pergunta correta que devemos fazer é questionar e identificar qual é o tipo de monstruosidade que depravou a cidade e a transformou no monstro que ela é hoje. Podemos facilmente apontar o dedo para o capitalismo, o capital financeiro, a ideologia do progresso; todos são forças imensuráveis, que de algum modo estão degenerando as cidades em monstruosas metrópoles.

* * *

¶ Voltemos ao *Atlas fotográfico*. Ao olharmos as fotografias do *Atlas*, não percebemos aquela imagem típica de uma metrópole monstruosa, que é aquela tirada de um ponto bem alto, de modo a tentar abranger tudo o que a vista alcança, como as fotografias aéreas de Claudia Jaguaribe, tiradas de helicópteros ou do alto de arranha-céus paulistas, onde não é possível enxergar o fim da cidade. O motivo disso é que Vieira sempre adotou o ponto de vista de um observador que estivesse de pé na rua, a mais ou menos 1,75m de altura. Contudo, em algumas fotografias que Vieira provavelmente se posicionou em alguma via mais alta, é possível enxergar o ambiente construído crescendo sem fim, sem horizonte, como se esparramasse por

Fig. 104. 005 [Vila Aurora, São Paulo].



Fig. 105. 031 [Industrial Anhanguera, Osasco]



Fig. 106. 190 [Jardim Silvina, São Bernardo do Campo]



toda a superfície, ocupando todas as reentrâncias possíveis; como nas fotografias dos quadrantes 005 [Vila Aurora, São Paulo], 031 [Industrial Anhanguera, Osasco], 141 [Jardim Miranda D'Aviz, Mauá] e 190 [Jardim Silvina, São Bernardo do Campo]. Todas se localizam próximo das extremidades da região metropolitana. A imagem do setor 141 é a que mais nos impressiona pela escala do ambiente construído; este ocupa quase todo o terreno com construções de baixa estatura, havendo algumas manchas verdes de árvores aqui e acolá, contudo, não se percebe nenhum parque, nenhuma praça, nenhum espaço público de qualidade. ¶ Se voltarmos os olhos para a região central da cidade de São Paulo, não encontramos nenhuma foto que tenha o mesmo ponto de vista das anteriores. Entretanto, a fotografia do setor 070 [Sé, São Paulo] é que nos causa mais espanto pela escala das construções retratadas, que ocupam todo o enquadramento da imagem, não há céu, apenas construções. Aliás, das 203 fotografias, em apenas três o céu não aparece, a 070 e a 086 [Avenida Paulista, São Paulo] que retratam apenas edificações na área central, e a 101 que retrata o estádio de futebol do

Fig. 107. 141 [Jardim Miranda D'Aviz, Mauá]



Fig. 108. 070 [Sé, São Paulo]

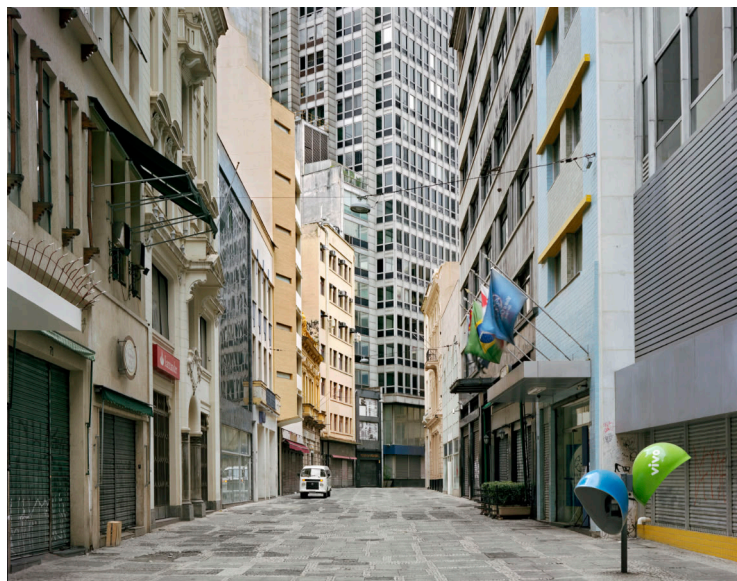


Fig. 109. Rua da Quintanda, por Militão Augusto de Azevedo (1887)



Fig. 110. Sobreposição das fotografias de Tuca Vieira e Militão.



582. Andrea C. T. Wanderley. «Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905) e sua obra-prima, o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862–1887” » in *Brasiliانا Fotográfica*. 24 maio 2015. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=705>. Acesso em: 10 dez. 2025.

Morumbi. Voltando ao setor 070, esta imagem é especial porque Vieira escolheu o mesmo local retratado pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo no século XIX, a Rua da Quitanda, como uma espécie de homenagem. Militão é conhecido por ter registrado todas as ruas da então pequena São Paulo em dois momentos, em 1862 e 1887, montando um álbum onde é possível comparar a cidade antiga com a nova cidade que está surgindo com o «progresso.» Militão se preocupava com a perda cidade que estava sendo substituída com o crescimento econômico advindo da produção cafeeira no Estado de São Paulo.⁵⁸² Mal sabia ele o tamanho que a cidade alcançaria mais de cem anos depois. ¶ Em outras fotografias, como na imagem do setor 047 [Vila Gustavo Correia, Carapicuíba], o que vemos são os destroços do monstro, como a pilha sem fim de veículos velhos e fora de uso. Estarão completamente abandonados, apenas esperando para se desmancharem sob a lenta ação das forças da natureza, contaminando o solo abaixo deles, lentamente se infiltrando na terra até chegarem ao lençol freático a dezenas ou centenas de metros de profundidade, onde todo o ferro e os minerais pesados mancharão a água que um dia retornará à superfície? Ou estarão simplesmente aguardando para serem devidamente reciclados, sem medo algum de poluir o ambiente?



Fig. 111. 047 [Vila Gustavo Correia, Carapicuíba]

O Humor

583. Feitosa, 2004.; Nolasco, 2010.

¶ Descobrimos, por meio de Feitosa e de Nolasco,⁵⁸³ que Aristóteles considerava o humor como um tipo de feiura, contudo era um feio mais ameno e suportável, como neste trecho da *Poética*:

A comédia é, [...] uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor.⁵⁸⁴

584. Aristóteles, 2018, p. 45–46.

585. Feitosa, 2004, p. 35.

¶ Já Platão, de acordo com Feitosa,⁵⁸⁵ considerava o riso uma blasfêmia, porque ao rir estamos desfigurando o nosso rosto, ficamos mais feios, perdemos a nossa beleza e a nossa racionalidade. E o filósofo grego continua afirmando que «o riso é a principal atividade dos loucos, das crianças, dos escravos, das mulheres, enfim, daqueles que não tinham um Si para perder.»⁵⁸⁶ Os alemães Kant e Hegel também são citados no mesmo ensaio de Feitosa como outros filósofos que se aborreciam com o riso. Por que o humor incomoda? Qual é a relação do humor com a feiura e a cidade? E o que é afinal o humor? Para esta pergunta, Nolasco define o humor como:

[...] a arte de fazer aparecer, de hiperbolizar a realidade que se prolifera horizontalmente na multiplicação do particular, acentuando os detalhes, aumentando os declives e as protuberâncias, as pequenas imperfeições da pele, os sinais, as marcas, [...]. O humor, [...] procede à inventariação meticulosa do característico, daquilo que foge à norma, do excêntrico. Desta forma, o humor é uma forma de fealdade pois é geralmente a saliência de um fragmento e a sua preponderância em relação ao todo que é sentido como desarmonia.⁵⁸⁷

587. Nolasco, 2010, p. 87.

¶ O humor, ou o humorista, é capaz de reparar em um pequeno detalhe, desapercibido, de alguém ou de algo, e por

588. Ricardo Araújo Pereira, *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar: uma espécie de manual de escrita humorística*. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

589. Sigmund Freud, *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Trad.: Fernando Costa Matos; Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

590. Freud apud Daniel Kuperman. «A fascinação da feiura» in *Beleza, Feiúra e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004. p. 39–48. p. 41.

591. Kuperman, 2004.

592. Kuperman, 2004.

593. Pereira, 2016.

594. Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

meio do chiste faz vi-lo à tona, transforma em algo maior, enfim, causa uma desarmonia ao conjunto, enfeia-o. O humor nasce da feiura. O humorista Ricardo Araújo Pereira escreveu que para o humorista este é o seu ponto de partida, procurar o detalhe vulnerável, afinal, «o mundo aparentemente sólido e inexpugnável, tem uma vulnerabilidade. Permite que o olhemos de mais do que uma maneira.»⁵⁸⁸ Até Freud,⁵⁸⁹ ao citar o filósofo Kuno Fischer, escreveu sobre a relação da feiura com o cômico:

A comicidade se interessa pelo que é feio em qualquer uma de suas manifestações. Se [o que é feio] for ocultado, deve ser descoberto à luz da maneira cômica de olhar as coisas; se é pouco notado, escassamente notado afinal, deve ser apresentado e tornado óbvio, de modo que permaneça claro, aberto à luz do dia.⁵⁹⁰

¶ Kuperman⁵⁹¹ faz uma leitura interessante do feio a partir de Freud, porque ele considera que pelo humor é possível que a feiura nos traga alegria, e não o desprazer ao qual o feio é tantas vezes associado (o único incomodado que sentiria alguma mágoa é o alvo da zombaria). Contudo, para que a feiura seja vista de modo positivo, Kuperman nos alerta que não se trata daquele riso de escárnio, de gozação passageira, o humorista deve realizar um trabalho de desidealização do alvo, deve realmente «descobrir o véu que oculta os indícios de feiúra onde ela aparentemente não está presente.»⁵⁹² E não é um trabalho simples ou mesmo lógico, pois, como Pereira afirma, «o raciocínio humorístico é uma forma de irracionalidade racional. [...] Ao passo que o raciocínio “sério” rejeita a contradição, o raciocínio humorístico procura-a.»⁵⁹³

¶ E como tudo isso pode relacionar o humor e a cidade? Acontece que há uma festa popular e urbana que ocorre todos os anos antes da estação litúrgica da quaresma denominada «carnaval», e esta festa é verdadeiramente uma representação do humor, da feiura e do caos na cidade, ainda que somente por alguns dias. Tanto Kuperman quanto Nolasco citam a obra de Bakhtin,⁵⁹⁴ especialmente seus estudos sobre o carnaval e

595. Veja mais no capítulo 3.3 - “A metamorfose e o grotesco carnavalesco de Bakhtine” em Nolasco, 2010, p. 135.

seu conceito de «realismo grotesco», contudo Nolasco o emprega para explicar o conceito de grotesco,⁵⁹⁵ outra faceta do feio, enquanto Kuperman o emprega para relacionar o «tempo alegre» do carnaval com a feiura; este é um dos pontos de vista que queremos explorar. ¶ Para Bakhtin, através do carnaval, as fronteiras do individualismo se diluem, todas as limitações sociais impostas no dia a dia da vida em sociedade são postas de lado, e então nos mesclamos ao povo, mas um povo que é porta-voz de tudo aquilo oculto pela seriedade do mundo oficial e que agora pode vir à tona já que não há mais indivíduos e sim uma massa, como apresentado neste trecho:

O cómico, o social e o corporal estão indissociavelmente ligados, como um todo vivo e indivisível [...] o seu porta-voz é o povo [...] e é enquanto tal que ele se opõe [...] a todo o isolamento e confinamento em si mesmo, a todo o carácter ideal abstracto, a todas as pretensões a um significado desligado e independente da terra e do corpo.⁵⁹⁶

596. Bakhtin apud Nolasco, 2010, p. 145.

¶ Pensemos nos blocos de carnaval, nas suas fantasias e músicas satíricas que zombam dos tópicos do momento, como políticos, pessoas famosas, eventos contemporâneos; tudo o que não podia ser dito no dia a dia se revela no carnaval. É um humor genuinamente alegre, cheio de exageros e contradições. Kuperman cita um dos exemplos presentes em Bakhtin, que é a *velha grávida que ri*, uma personagem carnavalesca tão ambivalente e contraditória em si, pois não há «nada mais instável e incompleto que o corpo de uma velha mulher, nada mais potente e cheio de vida que uma grávida.»⁵⁹⁷ Nada mais perfeito do que uma velha grávida para exemplificar o espírito carnavalesco. ¶ Além de enfeiar a cidade com um humor alegre, o carnaval também «enfeia» a cidade de outra maneira, ao trazer o caos ao espaço público, ao desorganizar a circulação, ao quebrar a lógica de produtividade e eficiência da cidade moderna. Escrevi «enfeiar» entre aspas porque, para a elite capitalista, não há pesadelo maior do que parar a produção de produtos, impedir a circulação de bens, desativar a lógica de consumo, mesmo que seja por uns dias. Para os foliões em

597. Kuperman, 2004, p. 46.

festa, não há nada mais bonito e alegre do que o carnaval; para os detentores do dinheiro, não há nada mais feio. Nos últimos anos, em muitas capitais brasileiras, cresceu uma tendência de domesticação do carnaval. Por exemplo, em algumas cidades, os blocos precisam se registrar com meses de antecedência e informar o itinerário no registro; deste modo, as autoridades podem autorizar ou não os blocos, assim como sugerem mudanças no percurso para evitar o bloqueio completo das vias. É uma espécie de controle do carnaval, porque ao determinar o trajeto, patrocinadores podem instalar seu material publicitário previamente, podem controlar os pontos de venda de bebidas alcoólicas. Porém, nada disso impede que blocos não-autorizados continuem saindo, que foliões se encontrem nas ruas e nasçam blocos que duram menos de uma hora, que blocos se unam e se partam pelo caminho; enfim, o carnaval não pode parar, mas a cidade sim.

598. Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

599. Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*. Milano: Jaca Book, 1997. ; Reker, 2022.

¶ Poderíamos pensar no conceito de Apolíneo e Dionísio que Nietzsche popularizou em *O Nascimento da Tragédia*⁵⁹⁸ para refletir como o carnaval transforma a cidade em dionisíaca, isto é, do caos, da desordem, das emoções; contudo, o outro lado, o apolíneo, representa a organização, a ordem, a racionalidade e a beleza, e nos perguntamos, temos cidades apolíneas? Cidades belas, organizadas e racionais? É mais sensato usarmos o conceito de Anfão e Prometeu que o filósofo italiano Rosario Assunto descreveu na sua obra, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*,⁵⁹⁹ no qual Prometeu representa a cidade da técnica, do progresso, da funcionalidade a qualquer custo que destrói o belo e o histórico, e Anfão representa a cidade histórica, das festividades e dos rituais, da música. Em realidade, o carnaval tem o incrível poder de reverter a cidade prometeica em cidade anfônica, por meio do humor e da alegria.

* * *

¶ Ao observarmos as fotografias do *Atlas*, sabíamos que não encontraríamos imagens da festa do carnaval, porque Vieira optou por não registrar pessoas em suas fotografias (e é difícil

imaginar um fotógrafo com um equipamento pesado e antiquado em meio a folia). Contudo, esperávamos encontrar algum vestígio, algum traço do carnaval de 2015 e de 2016, porém, o único registro que encontramos é a cabeça enorme de um rei no setor 052 [Casa Verde, São Paulo]. Seria um Rei Momo que foi destronado, levado a guilhotina e decepado? Como neste quadrante fica localizado o Sambódromo de São Paulo, provavelmente a cabeça foi parte de algum carro alegórico de uma escola de samba. Se observamos com atenção o canto direito da fotografia 052, veremos um pequeno pedaço de um carro alegórico, talvez esteja abandonado porque há fitas caídas no chão e partes do destaque estão penduradas, meio caídas, quase se desfazendo. Mais do que ser algo relacionado ao humor, há um senso de estranhamento ao observar a imagem 052, afinal, vemos uma cabeça enorme de um carro alegórico, solta em algum terreno baldio, cercada por mato e por lixo deixado no chão, e em uma pose inabalável, em permanente sorriso e com os olhos semicerrados. Nessa São Paulo do *Atlas* nos parece que não há carnaval, ou se teve, foi tão rápido que mal abalou as estruturas econômicas da cidade, mal deixou vestígios. ¶ Talvez, se quisermos procurar o humor na cidade, teremos que deixar o carnaval de lado e repensar a nossa busca. De acordo com Nolasco, outro modo pelo qual o humor



Fig. 112. 052 [Casa Verde, São Paulo]

600. «Kitsch» in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80056-kitsch>. Acesso em: 10 dez. 2025.

601. Eco, 2022, p. 394.

602. Nolasco, 2010, p. 95–96.

relacionado a feiura surge é por meio do *kitsch*. O kitsch é uma expressão normalmente utilizada «para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior».⁶⁰⁰

Eco, ao se referir ao kitsch, relembra que as classes altas e cultas consideram feias, desagradáveis e ridículas as manifestações de gosto das classes baixas, e o fazem como forma de distinção e de manter distanciamento entre classes.⁶⁰¹ Contudo, o mesmo Eco relembra que o conceito de kitsch é volátil com o tempo, algo creditado como feio e de mau gosto no passado pode ser futuramente aceito pela mesma sociedade culta que o havia reprovado. Por exemplo, quando estuda o kitsch, Nolasco nos mostra como alguns artistas contemporâneos conseguiram empregá-lo para burlar as regras do «bom gosto» da sociedade culta e, de certo modo, gerar uma paródia que ridiculariza essa mesma classe erudita, e então esse kitsch é aceito como arte.⁶⁰² ¶ Quando procuramos pelas imagens fotográficas do *Atlas*, notamos que Vieira registrou algumas edificações que poderiam ser consideradas kitsch, como a imagem 150 [Piraporinha, Diadema] que retrata a academia de musculação *Titanium* adornada por uma enorme pintura do Hulk, que está de braços abertos, punhos fechados, dentes desproporcionais, o Hulk parece estar quebrando a parede da edificação, que apresenta pinturas de rachaduras. No quadrante vizinho ao Hulk, o de



Fig. 113. 50 [Piraporinha, Diadema]



Fig. 114. 149 [Taboão, Diadema]

número 149 [Taboão, Diadema], Vieira retratou uma banca de revistas e jornais grafitada com outra representação de super-heróis. Aqui o Hulk não se encontra sozinho, podemos reconhecer outros heróis do grupo *Os Vingadores*, como Thor, Capitão América, Viúva Negra, Homem de Ferro, Gavião Arqueiro, Homem-Aranha, contudo, a qualidade da reprodução é inferior. Podemos notar que os rostos estão estranhos, a Viúva Negra e o Capitão América de perfil estão mais próximos do cubismo do que da representação fiel. Os olhos do Thor estão desalinhados. E as mãos de alguns personagens estão desproporcionais ao restante do corpo. ¶ Em ambas as imagens, apesar dos visíveis problemas de execução das pinturas, consideramos que as duas fornecem um colorido extra à cidade, um sorriso em meio ao péssimo ambiente construído. Ao procurarmos pelas duas localizações no Street View, descobrimos que ambas as pinturas foram cobertas por novas tintas: a academia agora é somente um prédio cinza e a banca de jornal se tornou branca e preta. Infelizmente, «apagaram tudo / pintaram tudo de cinza / só ficou no muro / tristeza e tinta fresca».⁶⁰³

603. Marisa Monte. «Gentileza» in *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*. Rio de Janeiro: Phonomotr, EMI, Blue Note, 2000.

A Imoralidade

¶ Ao definirmos a feiura, argumentamos que o feio possui uma característica singular: sua capacidade de se deslocar do campo da estética para o campo da moral. O oposto também ocorre, da moral se pode avançar para a estética. No caso, um objeto pode ser considerado imoral e, por consequência, ser visto como algo feio. A partir de uma única foto do Atlas, traçamos este movimento: uma estátua foi considerada imoral e consequentemente foi banida para um estacionamento. Vejamos a imagem do setor 089 [Tatuapé, São Paulo]. ¶ Uma estátua com aparência clássica encontra-se quase centralizada na imagem. Posicionada em um pedestal, está posta bem acima do solo, provavelmente para ser admirada. Entretanto, está completamente rodeada de automóveis porque está em um estacionamento. Ao fundo há diversas árvores, indicando que talvez seja um parque ou uma praça, mas no lado direito aparece um pequeno trecho de uma construção com aberturas em arcos, indicando que possa ser uma arquitetura com inspiração clássica. Observamos com cuidado a estátua e logo

Fig. 115. 089 [Tatuapé, São Paulo]



604. Júlia Zaremba. «Marco local, estátua de David virou “Peladão” em parque do Tatuapé» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 2016. p. FX4. Disponível em: Acesso em: 28 ago. 2024.

descobrimos quem é: o que faz uma cópia perfeita do David de Michelangelo em São Paulo? E localizado em um estacionamento? Ao buscarmos por mais informações, descobrimos que a réplica está situada na entrada de um parque, o Centro Esportivo, Recreativo e Educativo do Trabalhador (CERET), localizado no distrito de Tatuapé, Zona Leste de São Paulo. E que possui um apelido dado pelos moradores locais: o «Peladão de Tatuapé».⁶⁰⁴ ¶ O David paulistano foi esculpido, a partir de moldes da obra original, em argamassa armada nos ateliês do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo durante os anos 1930, com o objetivo de adornar o recém-construído estádio do Pacaembu. Inaugurado em 1940, em pleno período do Estado Novo, e com a ilustre presença do então ditador Getúlio Vargas, o estádio faz parte de um complexo esportivo localizado em um bairro projetado em estilo cidade-jardim pela Companhia *City of São Paulo*



Fig. 116. Capa do Jornal *O Estado de São Paulo*, com reportagens sobre a inauguração do Complexo Desportivo do Pacaembu (1940)

605. A *Cia City* era uma empresa de capital inglês, francês e brasileiro, e foi responsável por outros bairros projetados na capital paulista, como o Butantã, o Alto da Lapa e o Jardim América. Hoje, todas são consideradas áreas nobres da cidade.

606. Júlia Zaremba, 2016.

Improvements and Freehold Land Company Limited, ou simplesmente *Cia City*.⁶⁰⁵ A estátua foi implementada em frente a concha acústica, em área bem visível do estádio, e teria sido escolhida porque:

A ideia é que a figura atlética da estátua servisse de inspiração e incentivo aos esportistas e torcedores reunidos no local.⁶⁰⁶

¶ Entretanto:

A nudez, porém, causava estranheza: autoridades teriam mandado vesti-lo em algumas ocasiões em respeito às moças.⁶⁰⁷

607. Júlia Zaremba, 2016.

¶ Na página do Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo, também consta a informação que a estátua chocava os espectadores:

Por ocasião da comemoração dos 40 anos do estádio, em 1980, o jornal *O Estado de S.Paulo* publicou uma matéria contendo trechos de depoimento do Sr. José Isidoro, eletricista do estádio havia 32 anos. Segundo ele, na época em que a estátua de David ainda se encontrava no interior da praça de esportes, as autoridades municipais se preocupavam com sua nudez e mandavam cobri-lo com uma "*tanguinha*" "*para não chocar as moças que participariam dos desfiles*" de 7 de setembro.⁶⁰⁸

608. SMC. «Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo» in *Secretaria Municipal de Cultura (SMC)*. maio 2009. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/patrimonio_historico/adote_obra/6261. Acesso em: 28 ago. 2024.

¶ Por 30 anos, o David paulistano assistiu incontáveis partidas no Pacaembu até 1969, quando a reforma do estádio demoliu a concha acústica e o salão de festas para aumentar a capacidade de público e a estátua foi removida para a praça Charles Miller, exatamente em frente ao estádio. Após cinco anos houve uma nova mudança e o David foi transferido para o seu local atual como parte da inauguração do CERET e dos festejos do Dia do Trabalhador. O CERET, assim como o Complexo Esportivo do Pacaembu, é um centro esportivo multiuso, entretanto, é voltado para a classe trabalhadora da zona leste da capital. Talvez o David tenha vindo para ser

novamente um exemplo e uma inspiração aos trabalhadores e atletas amadores da região. O fato é que ele nunca mais retornou ao Pacaembu. ¶ Não encontramos nenhuma informação oficial que explicasse o real motivo da transferência. Seria devido as suas vergonhas expostas, tantas vezes cobertas? O que descobrimos é que em 2002 houve uma tentativa de retorná-lo ao seu local original, mas o Departamento de Patrimônio Histórico de São Paulo (DPH-SP) bloqueou a mudança, alegando que a obra havia estabelecido vínculos afetivos com o bairro. Em reportagem de 2002, nos chamou a atenção a fala da presidente de uma das Associações de moradores do Tatuapé, Silvia Calçada, comentando sobre a possibilidade de David retornar ao Pacaembu:

Já deu para perceber que isso provocará uma reação traumática. A atitude reflete a visão da prefeitura, que enxerga na zona leste uma espécie de depósito, [...] quando não tinham onde a colocar, aqui serviu. Agora que faz parte da paisagem e da nossa história, tchau.⁶⁰⁹

609. Sérgio Duran. «Mudança da réplica da estátua de “Davi” causa polêmica no Tatuapé» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 2002. p. 64. Disponível em: Acesso em: 28 ago. 2024.



Fig. 117. Operário trabalha na limpeza da estátua de David, em frente ao CERET (data desconhecida).

¶ Nesta mesma reportagem, a socióloga Fátima Antunes do DPH-SP supõe que a estátua foi despejada do Pacaembu devido a sua parte íntima exposta. Ela afirmou que por fotos é possível perceber que David paulistano possuía um pênis maior do que o original italiano e que isto incomodava os frequentadores do estádio. Porém, a vantagem havia sido perdida, pois, nos seus anos na Zona Leste, a genitália havia sido quebrada e foi recuperada conforme o original florentino.

¶ Ao procurarmos pela estátua no Google Street View, percebemos que ela não é muito visível da rua porque há bastante vegetação no local. Para quem passa de automóvel então, ela é quase invisível. Entretanto, exatamente na via em frente ao parque, se encontra uma residência que nos chamou demais a atenção, pois a construção era toda decorada com frontões e colunas, copiando um estilo neoclássico, e que na realidade é uma clínica de cirurgia plástica, talvez inspirada em seu vizinho renascentista. Enquanto o David morou no Pacaembu, ele era extremamente visto e reconhecido pelos 50.000 espectadores que o estádio podia receber. Agora no CERET, ele é visto pelos frequentadores locais que estacionam seus automóveis aos seus pés.

* * *

¶ Desde que vimos a imagem do David paulistano, ficamos com a lembrança de outro David, mas este em Curitiba, cidade natal do principal autor desta tese. No início dos anos 2000, uma estátua do David foi instalada no pátio de um restaurante italiano, em um terreno de esquina de um bairro nobre da cidade. Muitas vezes, retornando do centro da cidade de carro, nós passávamos pela obra e a enxergávamos de relance, especialmente a cabeça, e novamente nos perguntamos, por que havia uma réplica do David de Michelangelo no Paraná?

¶ O jornal curitibano *Gazeta do Povo*⁶¹⁰ publicou algumas reportagens acerca da obra, afinal, ela causou uma certa «polêmica» no bairro do Bigorrião. Durante a construção do restaurante, um dos sócios, o italiano radicado nos Estados Unidos, Carlo Nuovo, achou por bem decorar o

⁶¹⁰ Marcela Campos. «Curitiba perde David para Recife» in *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 set. 2013. ; José Carlos Fernandes. «O rejeitado do Champagnat» in *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24 jul. 2009.

Fig. 118. Restaurante Café Maria com a réplica da estátua de David no pátio, autoria desconhecida.



estabelecimento com réplicas de esculturas e de artes italianas, sendo que o destaque seria uma grande estátua no pátio que ajudaria a chamar atenção para o seu novo investimento. De acordo com Nuovo, esta é uma estratégia muito comum na América do Norte e acreditou que faria o mesmo sucesso por aqui. Nuovo então encomendou uma réplica perfeita do David para o ateliê de escultura Franco Cervietti, um estúdio reconhecido internacionalmente por realizar as esculturas do colombiano Fernando Botero, mas também por vender cópias impecáveis de outras obras italianas. A estátua foi feita a partir de um único bloco de mármore de Carrara, demorou quase dois anos para ficar pronta e chegou a Curitiba no ano 2000. ¶ Instalada exatamente na esquina de uma das principais avenidas da cidade, a avenida Padre Agostinho, no pátio do restaurante Café Maria, o David ficou de costas para a cidade, com suas nádegas expostas à urbe, mas de frente para os frequentadores do estabelecimento. Logo chegaram reclamações aos donos do restaurante, moradores do bairro pediram que ao menos cobrissem as partes posteriores da estátua. Em entrevista ao jornal, Nuovo pensou que a polêmica pudesse ajudar a melhorar o movimento do restaurante, que andava baixo, mas não foi exatamente o que aconteceu. Após mais reclamações dos moradores, os sócios decidiram levantar um muro para impedir a visão das nádegas do David. Por isso temos a lembrança pessoal de vermos apenas a parte superior

Fig. 119. Réplica da estátua de David quando estava à venda, por Priscilla Forone (2010)



da obra quando trafegava de carro por ali. ¶ O restaurante Café Maria fechou em 2005, os sócios abriram outro restaurante italiano no local, ainda com a estátua no pátio, contudo, o novo negócio logo fechou também. Após desfazerem a sociedade, os dois sócios colocaram toda a decoração à venda, inclusive a estátua do David, que ficou encalhada por anos. Nuovo lembrou que ao oferecer a estátua para outros comerciantes, inclusive para donos de marmorarias, só recebeu ofertas ridículas, nada comparáveis ao valor de quase 60 mil dólares que ele pagou na estátua. Por fim, o David curitibano foi a leilão e acabou sendo arrematado pelo Instituto Ricardo Brennand, um espaço cultural privado, localizado em Recife, e criado a partir da coleção particular do empresário pernambucano Ricardo Brennand. O David agora adorna os jardins do Instituto desde 2011.

* * *

¶ O David original também não possui uma história isenta de polêmicas. A história do herói bíblico que derrota o gigante Golias era um tema comum na República de Florença do século XV, porque assim como David, Florença era uma cidade

Fig. 120. David original em frente ao Palácio Vecchio, com uma folha de bronze cobrindo sua genitália, por John Brampton Philpot (anterior à 1873)



pequena que havia derrotado inimigos maiores para garantir a sua independência. Originalmente, a *Operai del Duomo*, a organização responsável pela construção e manutenção da grandiosa Catedral de Florença, planejou a construção de doze estátuas com temas do Antigo Testamento para ornamentar a catedral, sendo que a primeira estátua realizada foi uma figura colossal de José, realizada pelo escultor Donatello. Seu protegido, Agostino di Duccio, foi contratado em 1464 para esculpir a segunda figura, um Davi. O próprio Agostino viajou para a cidade de Carrara e acabou adquirindo um bloco colossal, maior do que o previsto, e o trouxe até Florença. Por razões desconhecidas, seu contrato foi suspenso em 1466, e o bloco inacabado ficou ao relento até 1501, quando a *Operai* contratou o jovem Michelangelo e deu o prazo de dois anos para terminar a obra. ¶ Após a estátua ficar pronta, a *Operai* decidiu não posicionar a obra na Catedral devido ao seu enorme peso, aproximadamente 8 toneladas, então, uma assembleia de notáveis cidadãos florentinos foi convocada para eleger a sua nova localização. Após muitos debates, ficou decidida que o David ficaria em um espaço público em frente ao Palazzo della Signoria, sede do governo, hoje conhecido como Palazzo Vecchio. No dia da sua inauguração, o David foi

Fig. 121. Estátua original de David, por Michelangelo, localizada atualmente na *Galleria dell'Accademia*, Florença.



alvo de protestos de outros escultores, tendo recebido pedradas que marcaram o seu mármore e podem ser vistas até hoje. Em outras ocasiões, a estátua foi atacada por ser vista como um símbolo da poderosa família Medici. Em relação às suas partes íntimas expostas, apenas alguns anos depois, estas foram cobertas por uma folha de parreira feita de bronze, aí permanecendo por muitos anos. A folha original se perdeu no tempo, mas outras cópias foram feitas, há uma réplica perfeita da original que está instalada na cópia da estátua do David que foi doada de presente à monarca inglesa, Rainha Vitória, no século XIX. Hoje, o David original está seguro dentro do museu *Galleria dell'Accademia*, em Florença, enquanto uma réplica foi instalada no local original.

* * *

611. Em 2023, uma professora do sexto ano de uma escola pública na Florida, Estados Unidos, foi demitida após mostrar uma fotografia do David de Michelangelo aos seus alunos. Juliana Kim. «A Florida principal who was fired after showing students “David” is welcomed in Italy» in *NPR*. 1 maio 2023. Disponível em: <https://www.npr.org/2023/05/01/1173017248/florida-principal-david-michelangelo-visit-italy>. Acesso em: 15 dez. 2025.

¶ Os três Davids, o original, o curitibano e o paulista, foram vítimas da moral do seu tempo. Apesar de ser uma estátua considerada belíssima, a exposição pública do sexo incomodou, e ainda incomoda parte do público.⁶¹¹ O David é um bom exemplo de como o feio não está em todo do objeto, mas se encontra em alguma parte específica, no caso, no seu sexo, e



Fig. 122. 147 [Interlagos, São Paulo]

de como o feio consegue variar do campo da estética para o da moral e vice-versa. ¶ Curiosamente, das 203 fotos do *Atlas*, o David tem o feito de aparecer novamente no *Atlas*, na imagem do setor 147 [Interlagos, São Paulo], na qual podemos observar um David em alto-relevo, em conjunto com outras duas figuras: o relevo do meio representa uma *Venus Capitolina*, isto é, uma representação da deusa Vênus logo após sair do banho, a cobrir seus seios e sua genital; a outra figura é provavelmente uma representação da deusa Atena. Os três relevos fazem parte da fachada do Shopping Interlar, um centro comercial dedicado à decoração, e parte de um enorme complexo comercial que envolve outros centros comerciais. Pesquisando, soubemos que há outros relevos de estátuas greco-romanas adornando as entradas em formato de templo grego do centro comercial. Lemos que hoje há tantas réplicas do David pelo mundo, que ao invés de chamarem a nossa atenção, como o italiano que investiu em um restaurante curitibano, a estátua se transformou em um ícone *pop* e kitsch.

A Velhice e o Novo

¶ A relação entre velhice e feiura é percebida na ideia de que a juventude representa o novo, o puro e a beleza, enquanto a velhice se relaciona ao ultrapassado, ao impuro e ao feio. No entanto, Feitosa nos reconta que a velhice e a feiura têm o papel de nos lembrar da dimensão transitória da vida, afinal, o «tempo deixa seus traços sobre a pele das coisas, dos corpos, das faces. A feiura parece emergir inexoravelmente no processo de envelhecimento».⁶¹² Feitosa argumenta que a feiura decorrente da velhice nos causaria desprazer e terror por sempre nos lembrar da nossa condição mortal. Eco narra que nos séculos medievais a velhice e a morte eram temas particularmente comuns, especialmente a morte, que era vista como uma personagem familiar em uma época em que a vida era mais breve, com suas pragas e guerras contínuas, sendo um tema comum em inúmeras pinturas, esculturas, músicas, romances e poemas.⁶¹³ Um exemplo popular da representação da morte era a *Dança Macabra*, que mostrava bispos, reis, donzelas, plebeus, pessoas comuns, todos e todas dançando com caveiras, numa lembrança que na morte não há diferença de classes, somos todos iguais. Uma encenação contemporânea da dança macabra pode ser vista no final do filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, quando a Morte, personagem que apareceu incontáveis vezes ao longo da película, finalmente leva o cavaleiro Antonius Block e seus companheiros.⁶¹⁴

612. Feitosa, 2004, p. 32.

613. Eco, 2022.

614. Ingmar Bergman, *Det sjunde inseglet* (*O Sétimo Selo*). Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. (96min).



Fig. 123. Cena de *Det sjunde inseglet* (*O Sétimo Selo*), por Ingmar Bergman (1957)

¶ E por que devemos falar da velhice na cidade? Porque tudo aquilo na cidade que é visto como velho, ultrapassado, decadente e degradado é passível de ser, ou demolido, ou transformado, sob a justificativa de eliminar a velha feiura decadente da cidade para então trazer o novo, o moderno, o progresso, o belo. Pensemos nos centros históricos antigos, com suas ruas estreitas e de traçados orgânico, que em algumas cidades europeias ou sul-americanas foram arrasados ao longo do século XX para darem lugar a ruas largas e retas, mais propensas à modernidade e ao progresso, com toda sua velocidade e seu grande fluxo de veículos. ¶ Imaginemos como exemplo a cidade de Estocolmo, a capital sueca não foi bombardeada na Segunda Guerra Mundial, mas com a justificativa de construir a atual linha verde de metrô, a prefeitura demoliu aproximadamente 700 edifícios históricos na área central de *Norrmalm*, entre as décadas de 1950 e 1960, para redesenhar o traçado urbano com ruas mais largas e construir um novo complexo de escritórios, o qual é composto por 5 torres altas de desenho modernista, uma grande praça seca, a atual *Sergelstorg*, e outros prédios comerciais.⁶¹⁵ Apesar do nível de dismantelamento do seu centro histórico, muitos moradores aprovaram o projeto porque consideravam que a

615. Olof Hultin et al., *The Complete Guide to Architecture in Stockholm*. Stockholm: Arkitektur Forlag, 2009.



Fig. 124. Construção da linha verde do metrô de Estocolmo, por Herman Ronninger (1957)

Fig. 125. Operários trabalham na abertura da Avenida Presidente Vargas, autoria desconhecida (1942)



616. Andréa de Lacerda Pessôa Borde. «Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas» in *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 10 e 11, p. 109–132, 2016. Disponível em: http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e10_a07.pdf.

capital sueca teria enfim um bairro contemporâneo e futurista, em contraponto às vielas estreitas e mal iluminadas, aos prédios velhos e deteriorados à falta de manutenção. ¶ Um outro exemplo, agora mais próximo dos brasileiros, é a abertura da Avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro nos anos 1940, que sob a justificativa de incrementar a conexão viária entre o centro, a zona norte da cidade e os subúrbios cariocas, demoliu aproximadamente 500 edifícios, quatro igrejas históricas do período colonial — e que apesar de tombadas por lei federal, foram destombadas para sua remoção —, praças e largos com significados históricos e culturais, como a Praça Onze, berço do samba.⁶¹⁶ O enorme vazio urbano que nasceu após a demolição demorou décadas para ser ocupado. Hoje, ainda há lotes vazios decorrentes da demolição que não foram ocupados por novas construções, muitos são usados como estacionamentos. ¶ A eliminação deste velho, considerado ultrapassado e feio, sob a justificativa de construir o novo, mais do que um apagamento, é um processo de distanciamento de um passado anterior ao século XX, mais especificamente, de um passado anterior ao estilo arquitetônico modernista de construir. É como se pudéssemos recomeçar a história do zero, para vivermos enfim em uma nova sociedade que fosse sempre jovem e bela pelo seu eterno processo de construção e reconstrução. Ou parafraseando Vinícius de Moraes, que tenhamos uma cidade «que não seja

617. Vinicius de Moraes, *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

618. «4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.» Filippo Tommaso Marinetti. «Le Futurisme» in *Le Figaro*, Paris, 20 fev. 1909.

619. «8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.» Marinetti, 1909.

620. «10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.» Marinetti, 1909.

imortal, posto que é chama / mas que seja infinita enquanto dure». ⁶¹⁷ A construção nova de hoje durará até que seja considerada velha e ultrapassada demais, será então demolida e substituída por outra mais jovem, em um ciclo sem fim.

¶ Este ideal de eterna reconstrução surge com mais precisão nos *Manifestos Futuristas*, como no manifesto original, escrito e publicado pela primeira vez em francês, exatamente em 20 de fevereiro de 1909, pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, no qual encontramos um entusiasmo pelos elementos novos e modernos que seriam mais belos do que toda a arte clássica:

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. ⁶¹⁸

¶ Igualmente, encontramos um horror ao passado e um desejo de construir algo novo e que esteja em eterna mudança:

8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. ⁶¹⁹

¶ E para destruir completamente o passado, para substituir a sociedade vigente por uma nova, era preciso também eliminar as guardiãs da memória, as instituições culturais e educacionais, como os museus e as universidades:

10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária. ⁶²⁰

621. Eneida de Almeida. «L'Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant'Elia» in *arq.urb*, n. 9, p. 143–158, 2013. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/371>. Acesso em: 8 set. 2025.

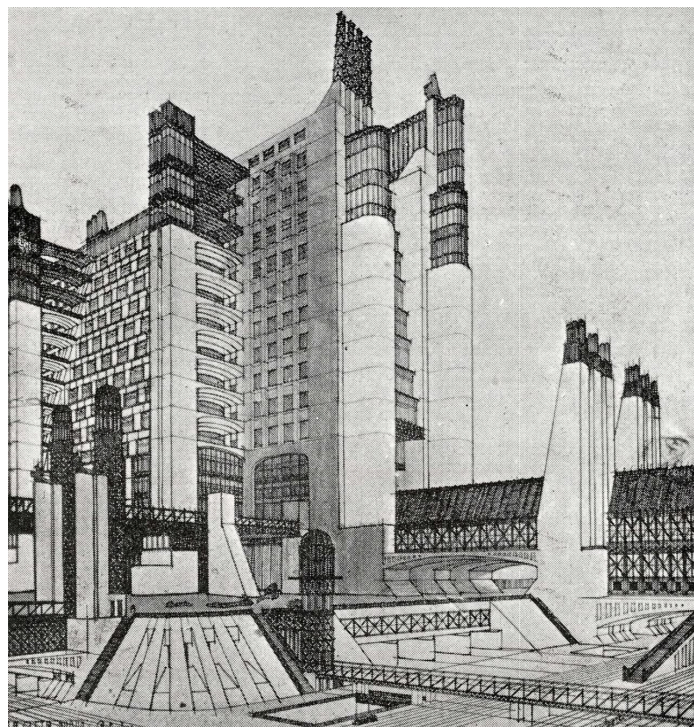
¶ Outro manifesto futurista que nos interessa é o *Manifesto Futurista da Arquitetura*, escrito pelo arquiteto italiano Antonio Sant'Elia em 1914, onde encontramos novamente uma ojeriza extrema ao passado, ao ultrapassado, logo no início do texto, quando afirma que «depois de 1700 não mais existiu nenhuma arquitetura.»⁶²¹ Tudo o que estava sendo projetado e construído até então era apenas uma mistura de variados estilos do passado, ou de terras exóticas distantes. A verdadeira arquitetura futurista necessitava criar um estilo novo, algo nunca visto anteriormente, como expresso neste trecho:

[...] criar “do nada” a casa futurista, de construí-la com cada recurso da ciência e da técnica, satisfazendo senhorilmente cada exigência do nosso costume e do nosso espírito, pisoteando quanto é grotesco, pesado e antitético para conosco (tradição, estilo, estética, proporção) determinando novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e de volumes, uma arquitetura que tenha a sua razão de ser somente nas condições especiais da vida moderna, [...] Esta arquitetura não pode ser sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como é novo o nosso estado de espírito.⁶²²

622. Almeida, 2013, p. 146.

¶ Sant'Elia expressa diretamente que a arquitetura futurista não pode ser uma continuação histórica, essa deve romper totalmente com o passado e imaginar um novo estilo, uma nova forma desligada de toda e qualquer tradição canônica existente. É uma verdadeira declaração de guerra contra a arquitetura clássica, agora considerada velha, ultrapassada e... feia. Não pode haver espaço para o antigo, para o durável. Saint'Elia não emprega em momento algum o termo feio, mas expressões, como antiquada, embalsamada, fúnebre, pesada, duradoura, monumental, surgem no texto sempre criticando as construções do passado. Ainda mais curioso é que a arquitetura e a cidade futurista não devem ser feitas para durarem, em total oposição à arquitetura clássica considerada eterna. A nova cidade deve se transformar em «um imenso

Fig. 126. Desenho de um conjunto de apartamentos com elevadores externos, galeria e passagens cobertas em três níveis de rua, por Antonio Sant'Elia (1914)



623. Almeida, 2013, p. 148.

canteiro tumultuante, ágil, dinâmico»,⁶²³ sempre em perpétua fabricação, contrária a qualquer permanência. O trecho final do seu manifesto, com a descrição da cidade futurista que venera o novo e destrói constantemente o passado, nos parece com a descrição das cidades contemporâneas:

8. De uma arquitetura assim concebida não pode nascer nenhuma rotina [...], porque os caracteres fundamentais da arquitetura futurista serão a decadência e a transitoriedade. As casas durarão menos do que nós. *Cada geração deverá fabricar a própria cidade.* Esta constante renovação do ambiente arquitetônico contribuirá para a vitória do futurismo, [...], e pela qual lutamos sem trégua contra a covardia passadista.⁶²⁴

624. Almeida, 2013, p. 151. Itálico nosso.

625. «Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde». Marinetti, 1909.

¶ Os futuristas veneravam a guerra de modo literal: «nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo»,⁶²⁵ porque enxergavam nela uma força destrutiva, capaz de limpar o velho e o ultrapassado, que criaria uma *tabula rasa* para receber a cidade futurista. Tal glorificação da guerra levou muitos membros do futurismo a se alistarem na I Guerra Mundial, e, conseqüentemente, a perderem suas vidas, naquela que é considerada a primeira guerra industrializada. O próprio

626. Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

Sant'Elia morreu na frente de batalha italiana em 1916. Após a guerra, o futurismo se viu privado dos seus maiores talentos e Marinetti, infelizmente, conduziu o movimento que ele criou em direção ao fascismo. Contudo, o manifesto futurista de arquitetura deixou raízes e influenciou outros movimentos posteriores, como o construtivismo russo,⁶²⁶ especialmente, em seu ideal de renegar o passado — visto como obsoleto, velho e feio — e abraçar o ideal do novo.

* * *

¶ A pergunta a que nos cabe é: o novo é realmente sempre mais belo que o velho?

* * *

627. Bosi, 2023.

¶ Nas imagens da São Paulo do *Atlas*, é curioso notar que há pouquíssimos prédios históricos, sinal de que não sobrou tantas «lembranças de velhos»⁶²⁷ para testemunharmos. Os poucos representantes, ou melhor, os poucos sobreviventes mais antigos são construções religiosas do período colonial, como as igrejas das imagens 072 [Penha, São Paulo] e 128 [Centro, Embu das Artes], ambas do século XVII. No setor 072, está retratado o Santuário Eucarístico da Nossa Senhora da Penha, edificação que recebeu inúmeras reformas ao longo dos séculos, até chegar a sua forma final em 1934.⁶²⁸ Já a edificação do quadrante 128 é a antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário, atual Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, MASJ, em Embu das Artes. Além de terem sido construídas no mesmo século, as duas edificações possuem uma outra coincidência: ambas foram construídas com mão-de-obra escrava — a primeira por escravizados negros, a segunda por escravizados indígenas.⁶²⁹ Apesar da idade, observamos que as duas construções se encontram em um bom estado de conservação; entretanto, olhando com cuidado, percebemos na fachada do Santuário da Penha algumas manchas, rachaduras, pedaços de tinta descascando; o velho templo necessita de uma reforma. Não as consideramos edificações feias, o MASJ possui até um

628. Secretaria Paroquial. «Santuário Eucarístico» in *Basílica de Nossa Sra. da Penha*. 2025. Disponível em: <https://basilicadapenha.com.br/santuário-eucarístico.html>. Acesso em: 16 dez. 2025.

629. Angélica Brito Silva. «Do aldeamento de Mboy à formação do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas em Embu das Artes (SP)» in *Estudos Avançados*, v. 35, n. 102, p. 263–278, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/190311>. Acesso em: 16 dez. 2025.

Fig. 127. 072 [Penha, São Paulo]



Fig. 128. 128 [Centro, Embu das Artes]



630. O Largo 13 de Maio possui este nome em homenagem ao Dia da Abolição da Escravatura acontecido nesta data, em 1888.

ar bucólico e pitoresco, típico de uma cidade histórica, há um gato preto deitado em primeiro plano, um poste de iluminação antiga ao fundo, a vida parece correr mais devagar nesse local. O que quebra o ar pitoresco é a pessoa de terno (talvez um executivo?), com ar apressado, como se estivesse atrasado para um compromisso. ¶ Há outras igrejas históricas no *Atlas*, não tão antigas quanto as anteriores. A mais importante para a nossa discussão se encontra no quadrante 132 [Santo Amaro, São Paulo]. Nesta imagem, observamos a Catedral de Santo Amaro, localizada no Largo 13 de Maio.⁶³⁰ É uma construção religiosa finalizada na década de 1930 e que ocupou o lugar de uma capela anterior datada de 1560s. É uma das pouquíssimas



Fig. 129. 132 [Santo Amaro, São Paulo]

631. Luciana Monzillo de Oliveira; Maria Augusta Justi Pisani. «Espaço público como expressão social: Largo 13 de maio em Santo Amaro, São Paulo» in *Anais do XX Enanpur*, 2023.

fotos do *Atlas* que retrata pessoas. Contudo, as pessoas estavam em movimento no momento da fotografia, vemos que estão quase todas borradas, desfocadas, algumas quase desaparecem na imagem. Estão mais próximas de fantasmas do que de seres reais. Ao nos aproximarmos da imagem, podemos notar que um dos poucos que está imóvel é um senhor de baixa estatura, encostado em um poste, no ponto de ônibus, que mira o olhar para as pessoas, ele não olha para o fotógrafo, nem procura olhar para ver se o ônibus está quase a chegar. Diferentemente de Vieira, esse senhor observa a vida passar à sua frente, quase imóvel. ¶ Notamos que a imagem retrata um cruzamento movimentado, não só de pedestres, mas de veículos. Isso se deve porque a vila de Santo Amaro cresceu ao redor do largo, que acabou se tornando o centro de *facto* do povoamento. Próximo do largo, havia a antiga estação ferroviária de Santo Amaro, que, com o passar do tempo, foi substituída por linhas de ônibus. Oliveira e Pisani atestam que a área ao redor da Catedral é um importante centro comercial desde meados do século XX, com a presença de lojas e de comércio de rua.⁶³¹ Toda essa circulação de pedestres e



Fig. 131. Catedral de Santo Amaro, autoria desconhecida (aprox. 1912)



Fig. 132. Catedral de Santo Amaro e entorno após a intervenção urbana realizada na década de 1970, autoria desconhecida (1979)

veículos permanece até hoje. E a catedral, como forma de defesa contra toda essa multidão de pessoas e de veículos, ergueu um gradil ao seu redor. Nas fotos históricas presentes no texto de Oliveira e Pisani, é possível notar como o largo se transformou ao longo do século XX por meio de desapropriações executadas pela prefeitura, que foi ampliando as ruas ao redor, sempre com o intuito de melhorar a circulação de veículos automotores. Se em 1912, a Catedral está imponente e sozinha, já na década de 1970 está completamente cercada por ônibus, postes, veículos de todos os tipos. Afinal, que progresso foi esse que transformou o ambiente construído em um local mais desagradável, mais feio.

¶ Quando procuramos por outros exemplares sobreviventes de outros tempos — e que não sejam igrejas — encontramos pouquíssimas edificações. Na imagem fotográfica do setor 070 [Sé, São Paulo], aquela que retrata o setor onde São Paulo foi fundada no século XVI, aquela em que Vieira replicou o mesmo posicionamento que o fotógrafo do século XIX, Militão, há algumas edificações do século XIX que mal conseguimos observar, seja porque foram engolidas pelo gigantismo do «novo» que substituiu seus pares ao redor, seja porque o enquadramento realizado tanto por Militão quanto por Vieira não as privilegia, porque foca na curvatura natural da Rua da Quitanda, o que garantiu à via a alcunha de Rua do Cotovelo.

* * *

¶ Fora da área central, o pouco de velho que observamos nas imagens do *Atlas* são os vestígios do passado industrial da cidade, como na imagem do setor 088 [Mooca, São Paulo], na qual os pavilhões industriais antigos ocupam a maior parte da composição da foto. É uma das poucas imagens do *Atlas* com um único ponto de fuga, pois já comentamos previamente que Vieira prefere criar composições com dois pontos de fuga, especialmente em esquinas. Apesar dos pavilhões indicarem



Fig. 130. 088 [Mooca, São Paulo]

632. A rua homenageia Henry Ford (1863–1947), engenheiro norte-americano e fundador da empresa automobilística *Ford Motor Company*, que revolucionou a linha de montagem industrial moderna. A segunda fábrica da Ford instalada no Brasil em 1953 ficava localizada no trecho sul desta rua até o ano 2000, quando foi desativada. Hoje, o local abriga o Mooca Plaza Shopping.

Fig. 133. o68 [Água Branca, São Paulo]



sinais da sua idade, esses ainda são ocupados: um deles é usado por uma pequena indústria de cabos, o outro é um depósito de um distribuidor de produtos de limpeza. A fotografia foi tirada na Rua Henry Ford,⁶³² em um trecho de 1,5 km ocupado por uma série de pavilhões industriais nos dois lados da via. Podemos observar que são pavilhões quase idênticos, como se tivessem saído de uma linha de montagem da própria Ford. Não são desagradáveis, pelo contrário. Em realidade, é incrível como todos esses pavilhões ainda tenham sobrevivido à sanha de destruição do progresso. ¶ Destino diferente nos revela a fotografia do setor o68 [Água Branca, São Paulo], na qual podemos observar um sobrevivente da época industrial, o atual centro cultural Casa das Caldeiras. O edifício de tijolos aparentes que abriga a instituição cultural é o único remanescente do antigo Parque Industrial da Água Branca. No passado, uma área de 100.000 m² abrigou dezenas de fábricas, todas alimentadas por uma usina instalada no complexo fabril. Ao fundo, atrás das chaminés, podemos observar um típico representante do «novo»: uma torre comercial envidraçada.

¶ O novo é retratado de algumas formas no *Atlas*. Talvez a mais comum seja as novas torres residenciais retratadas, geralmente, nas bordas da região metropolitana. Tais construções são tão similares, que aparentam terem saído de uma linha de montagem industrial. Observemos as imagens dos setores 010 [Jardim Testae, São Paulo], 019 [Vila Dionísia, São Paulo], 029 [Tamboré, Santana de Parnaíba], 051 [Lapa, São Paulo], 064 [São Pedro, Osasco], 115 [Parque Pinheiros, Taboão da Serra], 146 [Socorro, São Paulo] e 152 [Vila Eldizia, Santo André]. Nestas oito fotografias, Vieira retratou torres residenciais com algumas características comuns: são construções de elevada altura; são normalmente pintadas em tons claros ou beges; nunca são construções únicas, há sempre outras torres exatamente iguais no mesmo terreno, e são edificadas com materiais padronizados. Além destas oito imagens, em outros dois setores, Vieira fotografou outras torres residenciais em construção. Tanto no setor 021 [Jaçanã, São Paulo] quanto no 045 [Bethaville I, Barueri], Vieira preferiu se aproximar da construção, detalhando as obras, nos deixando sem saber se há outras torres iguais sendo levantadas no mesmo sítio (muito provavelmente há outras).

¶ Se observarmos as torres nas oito imagens, notaremos que não são construções feias nem desagradáveis. Igualmente, não são construções espetaculares nem surpreendentes. Essas

Fig. 134. 010 [Jardim Testae, São Paulo]



Fig. 135. 019 [Vila Dionísia, São Paulo]



Fig. 136. 029 [Tamboré, Santana de Parnaíba]



Fig. 137. 051 [Lapa, São Paulo]





Fig. 138. 064 [São Pedro, Osasco]



Fig. 139. 115 [Parque Pinheiros, Taboão da Serra]



Fig. 140. 146 [Socorro, São Paulo]

Fig. 141. 152 [Vila Eldizia, Santo André]



633. Iñaki Ábalos. «“A bigger splash”: a casa do pragmatismo» in *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 165–196.

torres são simplesmente ordinárias, triviais ou banais, em suma, medianas. Dito de outra forma, tais torres representam os lançamentos mais comuns do mercado imobiliário de São Paulo e são decorrência do processo de industrialização da construção civil. ¶ De acordo com Ábalos,⁶³³ após a Segunda Guerra Mundial, inicialmente nos Estados Unidos e depois se espalhando por outros países industrializados, houve uma intensificação do processo de produção em série de elementos construtivos, como esquadrias, portas, blocos cerâmicos, tintas, cimentos, argamassas, entre outros componentes. Tal processo altera a maneira de projetar dos arquitetos: agora, o arquiteto não desenha um projeto, seu papel é o de ler os catálogos das empresas de construção civil e juntar todos os elementos construtivos com o menor desperdício de materiais, da maneira mais pragmática possível. A criatividade do arquiteto estará em como se arranjam as peças de uma maneira inventiva. Deste modo, o arquiteto deixa de ser um criador-inventor de formas para ser um organizador pragmático de sistemas construtivos. ¶ Se olharmos novamente as torres retratadas por Vieira, veremos que os arquitetos não foram tão criativos em suas formas nem mesmo em suas fachadas externas. Mas, será que os catálogos limitariam a criatividade dos arquitetos? Acreditamos que não. Guyer, por exemplo, cita o *Sunset Park Material Recovery Facility*, em Nova Iorque, um centro de reciclagem construído com



Fig. 142. 021 [Jaçanã, São Paulo]



Fig. 143. 045 [Bethaville I, Barueri]

peças pré-moldadas advindas de um catálogo. Para o autor, este centro apresenta características arquitetônicas que o distinguem de outros centros de reciclagem comuns: a presença de centro educacional voltado para alunos da rede pública e que inclui uma plataforma elevada que permite aos visitantes visualizar o processo de reciclagem; a forma inventiva com que os arquitetos trouxeram a estrutura metálica para o exterior da edificação; e o paisagismo, pensando para integrar o prédio com a natureza ao redor.⁶³⁴ Já nós não podemos deixar de citar o *Case Study Houses*,⁶³⁵ um programa de construção de casas patrocinado pela revista norte-americana *Arts & Architecture* na década de 1940–50, que

⁶³⁴. Paul Guyer, *A Philosopher Looks at Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 18.

⁶³⁵. Elizabeth A. T. Smith, *Case*

convidou arquitetos renomados para projetarem casas empregando os materiais de construção mais baratos e mais comuns dos Estados Unidos. Conforme a revista, cada casa deveria ser facilmente duplicada por qualquer americano, e até hoje as casas construídas são reconhecidas pela inventividade e pela qualidade arquitetônica. ¶ Ábalos argumenta que, paralelamente à mudança do papel do arquiteto, se alterou igualmente a condição das edificações, que agora são vistas como objetos prontos para o consumo:

Imbuída deste espírito comercial, a casa [arquitetura] pragmática não só adquire uma materialidade contingente, tal como a dos objetos de consumo, como pode ser integralmente entendida como um superobjeto pronto para o consumo. Um superobjeto que reproduz, num automorfismo, a cultura material de quem o habita — suas roupas, seus automóveis, hobbies, móveis, máquinas...⁶³⁶

636. Ábalos, 2003, p. 183.

¶ Se temos tantas torres residenciais similares e homogêneas em sua aparência, logo, podemos presumir que há demanda de «consumidores» homogêneos para este tipo de edificação. Ficamos surpresos por encontrarmos tantas habitações desta tipologia sendo construídas nas cidades limítrofes a São Paulo. Seria sinal de que há uma classe média sem o poder aquisitivo necessário para habitar a capital paulista e que se vê obrigada a se deslocar de automóvel todos os dias até o seu trabalho na capital; ou seria sinal de há uma classe média alta que prefere morar longe dos problemas urbanos paulistas, que prefere se isolar em seus condomínios fechados de altas torres, que incluem internamente todas as comodidades que um produto como este necessita para vender: piscinas, salões de festas, academias de ginástica, quadras esportivas, parques infantis e até mesmo mercados, bancos e padarias. ¶ Em outro setor, o 102 [Cidade Jardim, São Paulo], Vieira retratou esse mesmo tipo de torre residencial, só que voltada exclusivamente para os ricos. Nesta imagem, podemos observar seis torres, quase idênticas, erguidas sob o Shopping Parque Cidade Jardim, em área nobre da capital paulista. Como são produtos destinados



Fig. 144. 102 [Cidade Jardim, São Paulo]

a uma classe abastada, como tática para se destacarem das outras torres destinadas à classe média, é perceptível a presença de elementos arquitetônicos que as distinguem das demais construções da cidade, como a presença de mansardas francesas, colunas e capitéis. Não podem ser simples edificações como as outras, devem ser *exemplares arquitetônicos de imponência sóbria, a refletir a afeição brasileira aos ideais estéticos de padrão europeu.* ¶ Estes edifícios apontam que o gosto, ainda que possua um forte caráter individual, é igualmente fruto das preferências coletivas de uma sociedade. E qual foi o gosto coletivo que testemunhamos nas imagens anteriores? O desejo de viver afastado da cidade o máximo possível e viver em um condomínio, um mundo à parte, separado e exclusivo aos seus habitantes. Seria por que a cidade contemporânea é tão desagradável, tão feia, que incomodaria a tal ponto essas pessoas, que preferem deixar de ser cidadãos e preferem ser condôminos? Seriam as torres residenciais somente um sintoma do desgaste dos laços sociais contemporâneos?

Os Outros

637. Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

638. «the ideal, reason, truth, goodness, perfection, clarity, order, harmony, civilization». Athanassoglou-Kallmyer, 2018, p. 31.

639. «mundane reality, the irrational, evil, disorder, dissonance, irregularity, excess, deformity, the marginal: in short, the Other.» Athanassoglou-Kallmyer, 2018. Itálico nosso.

640. Adorno apud Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

¶ No artigo «Ugliness», de Athanassoglou-Kallmyer,⁶³⁷ a autora inicia sua discussão sobre como definir a feiura a partir da leitura clássica do binômio belo e feio. A beleza seria as aspirações mais nobres que a humanidade — mundo ocidental, para deixar mais claro — gostaria de ser, isto é, tudo que é «o ideal, a razão, a verdade, a bondade, a perfeição, a clareza, a ordem, a harmonia, a civilização».⁶³⁸ Enquanto o feio serviria como repositório de tudo aquilo que não se encaixava nesta norma, como «a realidade mundana, o irracional, o mau, a desordem, a dissonância, a irregularidade, o excesso, a deformidade, o marginal: em suma, o *Outro*».⁶³⁹ ¶ Nesta definição, o Outro representa aquilo que difere, aquilo que resta, mas em relação a quê? Para Athanassoglou-Kallmyer, não é só aquilo que é distinto do cânone artístico, mas também ao que é discordante em relação ao que a sociedade considera «normal», ou seja, ao que é padronizado. A autora cita como exemplos históricos do Outro, no Ocidente, a figura dos negros, dos judeus, dos ciganos e, hoje em dia, dos muçulmanos e dos imigrantes. Dialogando com Adorno, a autora argumenta que, ao invés de abraçar a diversidade, o conceito de beleza clássica é excludente e elitista, em realidade, é uma categoria que oprime o diferente e o força a adotar a forma bela e «desejada» de maneira autoritária e, por vezes, violenta.⁶⁴⁰ Adorno cita o autoritarismo de Hitler e sua predileção pelo classicismo nas artes e na arquitetura, e sua repulsa pelas artes de vanguarda dos anos 1920–30, as quais

Fig. 145. Joseph Goebbels visitando a exposição *Entartete Kunst* em Munique (1937)



641. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993 [1970]. p. 64.

642. Jacques Schuhmacher; Rosalinde Gilbert; Arthur Gilbert. «“Entartete Kunst”: The Nazis’ inventory of “degenerate art” · V&A» in *Victoria and Albert Museum*. nov. 2019. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art>. Acesso em: 27 ago. 2025.

643. Adorno apud Athanassoglou-Kallmyer, 2018.

644. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

julgava como degeneradas, a ponto de proibir sua exibição em museus nacionais e confiscar milhares de pinturas do período.⁶⁴¹ Em 1937, os nazistas organizaram a exposição *Entartete Kunst* — Arte Degenerada em português — em Munique, com o propósito de ridicularizar as pinturas confiscadas e denunciar o espírito antiartístico, antigermânico e judaico de tais obras.⁶⁴² Para Adorno, somente a feiura seria a categoria estética capaz de fomentar empatia ao Outro, ao diferente, ao reprimido, e, por contraste, se o belo clássico é autoritário, único e excludente, o feio é libertador, diverso e acolhedor.⁶⁴³ Neste sentido, para Adorno, quando a partir do século XIX diversos movimentos artísticos começam a abraçar o que era até então visto como feio e como diferente, as artes se libertam das amarras impostas pelo classicismo e passam finalmente a ser livres para experimentar outras formas.

¶ E o que poderia ser o Outro na cidade, aquele que não segue a normativa esperada? Poderíamos começar citando todas as edificações construídas fora dos regramentos urbanos, isto é, todas as edificações que não foram previamente aprovadas por autoridades municipais. Podem ser desde simples extensões de edificações existentes e legalizadas, os «puxadinhos»; como podem ser vastas áreas das cidades, chamadas país afora de favelas, ocupações, comunidades, quebradas, grotas, baixadas, alagados, vilas, ressacas, mocambos, palafitas, loteamentos informais ou vilas de malocas. No último censo realizado pelo IBGE,⁶⁴⁴ o instituto passou a adotar uma nova nomenclatura e uma nova definição para esses territórios à margem da normativa. O que antes era tecnicamente chamado de «Aglomerados Subnormais» passou a ser «Favelas e Comunidades Urbanas», e definidas deste modo:

Predominância de domicílios com graus diferenciados de insegurança jurídica da posse e, pelo menos, um dos demais critérios: ausência ou oferta incompleta de serviços públicos; predomínio de edificações, arruamento e infraestrutura que usualmente são autoproduzidos ou se orientam por parâmetros urbanísticos e construtivos distintos dos definidos

645. IBGE (org.). Nota metodológica sobre a mudança de aglomerados subnormais para favelas e comunidades urbanas. Rio de Janeiro: [s. d.], 2024. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38962-favelas-e-comunidades-urbanas-ibge-muda-denominacao-dos-aglomerados-subnormais>. Acesso em: 9 set. 2025.

646. ONU (org.), *Nova Agenda Urbana*. Quito, Equador: ONU - Habitat III, 2019.

647. IBGE, 2024.

648. Brasil, 1988.

649. Brasil, *Estatuto da Cidade. Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001*. Brasília: Presidência da República, 2001. (Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana).

650. Brasil, *Lei nº 13.465, de 11 de julho de 2017*. Brasília: Presidência da República, 2017. (Dispõe sobre a regularização fundiária rural e urbana).

651. Nas eleições presidenciais portuguesas de 2026, o candidato André Ventura espalhou cartazes pelo país criticando ambas as comunidades cigana e bengali. Adriana Castro. «“Isto não é o Bangladesh”: cartazes de André Ventura geram queixas por discriminação»

pelos órgãos públicos; localização em áreas com restrição à ocupação definidas pela legislação ambiental ou urbanística.⁶⁴⁵

¶ Nota-se na definição atual que tais áreas possuem um parâmetro construtivo *distinto* do que é definido pelos órgãos públicos; as edificações, o traçado das ruas e a infraestrutura nesses locais são produzidos pelas comunidades, por seus próprios moradores, sem intervenção das autoridades. A definição atual segue critérios defendidos pela Organização das Nações Unidas,⁶⁴⁶ especialmente no que condiz à situação de insegurança jurídica da posse, e em momento algum no texto chama diretamente as favelas de feias ou emprega sinônimos de feiura. Porém, nas definições anteriores surgem termos negativos como ‘barracos’, ‘casebres’, ‘aspecto rústico’, ‘material inadequado’, ‘construção ilegal’, ‘loteamento ilegal’, ‘clandestino’, ‘irregular’, ‘forma desordenada’, ‘forma densa’, ‘área carente de serviços’,⁶⁴⁷ para definir tais locais à margem da legislação urbana. ¶ A mudança de tom ao descrever tais comunidades urbanas corresponde a uma alteração na forma como são tratadas e remonta ao processo de redemocratização do Brasil a partir de 1986. Se no passado as favelas eram preferencialmente removidas por órgãos públicos, muitas vezes deslocando seus moradores para novos assentamentos distantes do local original, com a promulgação da Constituição Federal em 1988,⁶⁴⁸ o Estatuto da Cidade em 2001⁶⁴⁹ e de outras legislações relacionadas,⁶⁵⁰ agora se pensa em formas de regularizar as comunidades e considerá-las como parte integrante da cidade. ¶ Então, podemos dizer que as favelas deixaram de ser vistas como Outro? Que as favelas no Brasil agora são normalizadas? Antes de avançarmos, deveríamos nos perguntar se figuras históricas do Outro, como negros, judeus, ciganos, muçulmanos e imigrantes, estão normalizadas na sociedade. A depender das falas preconceituosas do político português André Ventura contra ciganos e bengalis,⁶⁵¹ ou das falas do ex-presidente Jair Bolsonaro comparando negros a

in *Público*. 27 out. 2025. Disponível em: <https://www.publico.pt/2025/10/27/politica/noticia/nao-bangladesh-cartazes-andre-ventura-geram-queixas-discriminacao-2152337>. Acesso em: 23 fev. 2026.

652. Em mais de uma ocasião, Bolsonaro usou a palavra «arroba», antiga unidade de medida de massa para animais, para ridicularizar pessoas negras. Matheus Teixeira. «Bolsonaro volta a dizer que negro é pesado em arrobas e ironiza sua condenação» in *Folha de S.Paulo*. 12 maio 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/05/bolsonaro-volta-dizer-que-negro-e-pesado-em-arrobas-e-ironiza-sua-condenacao.shtml>. Acesso em: 23 fev. 2026.

653. «Outro» in *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b. p. 736–738. ; «Alteridade» in *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000a. p. 34–35.

654. Edward W. Said, *O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

655. Ermínia Maricato. «As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias» in *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 121–192.

656. Maricato, 2013, p. 122.

gado,⁶⁵² acreditamos que estamos longe de uma «normalização». Devemos nos recordar de que a definição de um «normal» depende da criação de um limite, de uma caixa na qual há regras e normas pré-estabelecidas, e tudo o que está fora dela é considerado anormal. O estabelecimento das fronteiras de um Normal necessita igualmente da demarcação de um Outro para receber tudo o que não for comportado nos limites do normal.⁶⁵³ Se o Outro é visto como feio, é porque é visto em comparação com o Normal, logo, o que temos é uma feiura do tipo comparativa. Contudo, nesse processo deixamos de compreender o Outro, afinal, ao criar um conjunto de regras que define o que é o Normal, passamos a enxergar o Outro a partir de um ponto de vista padronizado pelas regras pré-definidas, alterando, assim, a maneira como percebemos os Outros. Podemos citar como exemplo a criação do conceito de «Oriente» pelos «Ocidentais», conforme descrito por Edward Said.⁶⁵⁴ Os europeus colocaram em uma só palavra uma miríade de povos a leste e a sul da Europa, se estendendo do hoje Marrocos até à Ásia Central, povos esses com práticas culturas completamente diversas entre si, os representando de maneira exótica e inferior, estabelecendo, enfim, um limite entre quem é europeu e quem é oriental. ¶ Ao voltarmos a discutir sobre o Outro na cidade, concordamos com a posição de Maricato, quando a autora argumenta que ao importarmos uma legislação urbana europeia à realidade brasileira, no início do século XX, essas leis acabaram por estabelecer duas cidades: uma cidade oficial, aquela da formalidade, da legalidade, das regras urbanísticas; e uma cidade da informalidade, da falta de regras, da anormalidade. A primeira é baseada no ideal modernista e funcionalista, voltada igualmente para o bom funcionamento do mercado imobiliário legal. A segunda, por não se enquadrar na primeira, é excluída da imagem oficial da cidade,⁶⁵⁵ é, enfim, o Outro urbano. ¶ É interessante notar que Maricato discorre sobre como as áreas excluídas, como favelas e comunidades informais, são extremamente similares, em termos de forma e de traçado, às cidades medievais europeias, ou dito de outra forma, às cidades anteriores à modernidade.⁶⁵⁶ Outro ponto interessante levantado por Maricato é que nem a

657. Em francês: «deixe acontecer», é uma expressão, atribuída a Turgot, economista francês, usada para indicar uma política de despreocupação ou a não interferência do Estado em determinadas atividades económicas dos cidadãos. «Laissez faire, laissez passer» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/laissez-faire-laissez-passer>.

658. Maricato, 2013, p. 123.

659. Vieira, 2019, p. 206.

660. Nabil Bonduki, *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. 7. ed. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 2017.

661. Pechman, 1999a.

662. As reformas urbanas do prefeito Pereira Passos (1902–1906) ficaram popularmente conhecidas como «bota-abaixo» pela quantidade enorme de construções do período colonial demolidas naquele período. As reformas incluíram o alargamento de vias, a demolição de imóveis ditos «insalubres» e a abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco. Ao destruir inúmeros cortiços, casas de hospedagem e estalagens no centro da cidade, e ao não construir habitações para receber os moradores despejados, as reformas forçaram a população a se deslocar ou aos subúrbios, ou a subir os morros próximos, ocasionando a formação das primeiras favelas na área central do Rio de Janeiro. Maurício de Almeida Abreu, *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4.º ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

cidade formal, com seu excesso de leis, nem a cidade informal, no seu pleno *laissez-faire*,⁶⁵⁷ foram capazes de criar uma qualidade de vida urbana agradável.⁶⁵⁸ Se a cidade formal, que segue a legislação urbana à risca, não é capaz de gerar um lugar agradável e, porque não dizer, belo, o que se dirá da cidade informal, sem saneamento básico, sem drenagem, sem conexão adequada de transporte público. Lembremos das palavras de Vieira, quando este descreveu sua experiência nas periferias paulistas: «dura» e «árida».⁶⁵⁹ São termos que nos remetem à ideia de «deserto». Entretanto, enquanto um deserto é, geralmente, imaginado como um lugar ermo e desabitado, a cidade informal é ocupada e habitada por aqueles que não possuem espaço na cidade formal. ¶ Deveríamos nos perguntar por que a cidade formal não abriga, não acolhe, não recebe os habitantes das camadas mais pobres. Não é uma situação contemporânea. Se pensarmos na história da habitação social no Brasil, Bonduki narra como as políticas habitacionais eram pensadas quase exclusivamente para a classe trabalhadora e para àqueles que possuíam carteira de trabalho assinada, excluindo os mais miseráveis.⁶⁶⁰ ¶ Se pensarmos novamente no conceito do Outro, a criação de uma identidade Normal requer determinados marcadores, sejam esses individuais e/ou coletivos, que vão nos distinguir dos outros. Como bem descrito por Pechman,⁶⁶¹ desde a independência brasileira, as elites brasileiras se entendiam como parte do mundo ocidental, europeu e civilizado. Igualmente, logo compreenderam que suas cidades deveriam ser parte desse mundo civilizado. Uma das consequências desse pensamento foram as grandes reformas higienistas, sendo a mais marcante a reforma urbana de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, inspirada nas transformações urbanas de Paris executadas por Georges-Eugène Haussmann no século anterior.⁶⁶² Aos bárbaros, incivilizados e outros, que migravam do campo para as cidades, cabia a eles somente algo simples: se civilizar! Se quisessem ser parte da normalidade entendida pela elite brasileira, deveriam se educar para deixar de ser bárbaros, deveriam morar em habitações normais, financiadas por bancos, e, de preferência, nos subúrbios, afastada dos

663. Cornelius Castoriadis, «Reflections on Racism» in *Thesis Eleven*, v. 32, n. 1, p. 1–12, 1992.

664. Aqui tomamos emprestado a argumentação de Yuriko Saito em seu texto «Apreciar a natureza nos seus próprios termos», na qual Saito defende que a apreciação estética da natureza deve incluir uma capacidade moral de reconhecer a realidade da natureza, independente dos seres humanos. A autora argumenta que, ao invés de impor nossos próprios padrões ou nossas narrativas, devemos cultivar a sensibilidade para ouvir a própria história da natureza. Yuriko Saito. «Apreciar a natureza nos seus próprios termos» in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Trad.: Luís Sá. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

olhares dos centros urbanos. Morar na cidade formal acaba por ser um marcador de diferença social, algo que distingue seus moradores em relação aos que ficaram à margem da cidade, aos que moram na cidade informal. ¶ O Outro não deveria ser visto como um diferente negativo, pelo contrário, deveríamos enxergar o Outro como um diferente positivo, capaz de enriquecer a nossa experiência pessoal e coletiva. Quando nos confrontamos com perspectivas, culturas, habilidades e formas de pensar distintas, acessamos outros modos de compreensão que seriam impossíveis se estivéssemos somente entre iguais. Contudo, não podemos nos esquecer de que a exposição à diferença do Outro pode gerar desconforto. Se não tivermos disposição nem abertura para ouvir o que nos é distinto, o Outro pode causar conflito. Castoriadis, por exemplo, argumenta que quando não temos a capacidade de nos constituirmos a nós mesmos sem excluir, sem desvalorizar, sem odiar o Outro, acabamos sedimentando as bases para o racismo na sociedade.⁶⁶³ ¶ As favelas só são consideradas como um Outro urbano quando são comparadas com a cidade formal, a cidade regida pelos regramentos urbanísticos. Se é uma feiura por comparação a uma normativa, então, não deveriam ser vistas como algo feio. Por mais distintas que sejam suas formas urbanas, as favelas merecem ser compreendidas em seus próprios termos. Isto significa que devemos respeitar a sua realidade e devemos ter ouvidos abertos e sensíveis escutarmos as suas histórias, sem tentarmos impor nossas perspectivas ou preconceitos sobre elas.⁶⁶⁴ A sua vida e forma urbana se organizam segundo lógicas distintas da cidade formal, de tal modo que a metodologia de análise urbana empregada na cidade formal precisa ser revista — ou quem sabe devemos pensar em novas ferramentas de análise — para dar conta das diferenças urbanas das favelas. Além disso, devemos recordar que tais territórios são historicamente excluídos da cidade formal. Falta de saneamento básico, falta de educação, falta de infraestrutura urbana. A pobreza presente não é a diferença, muitos menos o Outro, é exclusão pura. A diferença que merece ser celebrada é, que apesar dessa violação de direitos

básicos, modos de organização urbana emergem e coexistem com a cidade formal. Aliás, nem deveríamos separar entre formal e informal, deveríamos enxergar a cidade como um espaço onde múltiplas formas de urbanidade coabitam e contribuem para a vida urbana.

* * *

¶ No *Atlas*, Vieira retrata algumas favelas presentes na grande São Paulo, porque, afinal, favelas e comunidades são parte da cidade. Entretanto, na maioria das imagens, o que vemos são fotografias distanciadas, retratos realizados em uma posição elevada, na qual as comunidades aparecem vistas como num todo, sem nos aproximarmos para enxergar os detalhes. São imagens como as dos setores 005 [Vila Aurora, São Paulo], 031 [Industrial Anhanguera, Osasco], 141 [Jardim Miranda D'Aviz, Mauá] e 190 [Jardim Silvina, São Bernardo do Campo], todas presentes na categoria da *monstruosidade*. Por que Vieira optou por não entrar nas favelas? Será que as ruas e vielas estreitas não permitiriam obter vistas mais amplas, como as inúmeras imagens realizadas por ele em esquinas? Será que Vieira

Fig. 146. 117 [Paraisópolis, São Paulo]



665. Felipe Souza; Rafael Barifouse. «Paraisópolis, 100 anos: como loteamento de luxo virou favela mais famosa de SP» in *BBC News Brasil*. 16 jun. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50694377>. Acesso em: 2 mar. 2026.

evitou adentrar tais comunidades porque teria que «negociar» sua entrada? ¶ Somente em uma imagem temos absoluta certeza de que Vieira entrou em uma favela, o setor 117 [Paraisópolis, São Paulo]. Esta fotografia mostra em primeiro plano o edifício da sorveteria «Quero Mais», uma construção colorida, em tons marcantes de vermelho, amarelo e rosa, em contraposição ao cinza presente no céu nublado, no asfalto da rua, na «torre» de seis pavimentos ao fundo, nos postes e na fiação aparente. Além do jogo entre o colorido e o cinza, é uma das poucas imagens com pessoas presentes, contudo, estão presentes no fundo da imagem, circulando, sem olhar para a câmera. ¶ Ocupando toda a dimensão inferior da imagem, está o cinza do asfalto, demarcando a grande largura da rua. Diferentemente de outras ocupações informais que possuem ruas e vielas estreitas, Paraisópolis era, originalmente, um loteamento planejado para as classes altas paulistas, com ruas amplas e ortogonais. Contudo, sua geografia, com morros e diversos corpos d'água, além da distância para o centro de São Paulo, dificultou a venda dos terrenos, os quais foram sendo abandonados por seus donos e, então, passaram a ser ocupados irregularmente a partir da década de 1960.⁶⁶⁵ Suas ruas largas facilitam o acesso por veículos e não sabemos se Vieira considerou este ponto para escolher retratar Paraisópolis. Imaginamos que, após retratar Paraisópolis de helicóptero em sua foto clássica de 2004, Vieira tenha escolhido entrar no bairro e retratar ao rés do chão o lugar que o tornou reconhecido.

* * *

¶ Em inúmeras outras fotografias do *Atlas*, podemos perceber que Vieira retratou dezenas de edificações que trazem sinais de que foram reformadas, alteradas ou autoconstruídas. São imagens de edificações que possuem claros sinais de feiura para arquitetos, como janelas desalinhadas, paredes tortas, rebocos e acabamentos defeituosos, aparelhos de ar-condicionado fora do eixo, cores berrantes. São inúmeros casos em que elementos das construções quebraram a

Fig. 147. 094 [Cohab Inácio Monteiro, São Paulo]



Fig. 148. 075 [Itaquera, São Paulo]



Fig. 149. 121 [Heliópolis, São Paulo]



Fig. 150. 055 [Parque Novo Mundo, São Paulo]



expectativa do observador, como na imagem do 075 [Itaquera, São Paulo] que retrata a empena «cega» de uma construção voltada a uma grande avenida. Há sete aparelhos de ar-condicionado nesta fachada e, em um primeiro olhar, nenhum deles está alinhado, nem pela base. Igualmente, há pequenas aberturas na fachada, são janelas típicas de banheiros ou lavabos, de duas folhas, que estão desalinhadas. ¶ Em outro setor, o 121 [Heliópolis, São Paulo], Vieira focou em uma construção de quatro pavimentos, onde cada pavimento está fora do eixo, as lajes avançam dezenas de centímetros em direção à rua, e as aberturas, ainda que estejam alinhadas na fachada à esquerda, possuem diferentes esquadrias. Há ainda uma escada que liga à rua a uma futura laje que ainda não foi construída. É uma edificação em movimento, no sentido que não está completa, pois está em eterno processo de construção e de mudança. ¶ Na imagem do setor 055 [Parque Novo Mundo, São Paulo], vemos uma construção de 04 pavimentos, pintada em um tom rosa escuro. Num primeiro momento, as janelas aparentam estar alinhadas, entretanto, quanto mais tempo miramos a fotografia, mais notamos as pequenas diferenças existentes de tamanho e de alinhamento das janelas entre os diferentes pavimentos. ¶ Essas três imagens são um pequeno mostruário das diversas edificações presentes no *Atlas* que poderíamos chamar de formas arquitetônicas feias porque possuem algo inesperado, algo não planejado, algo que

666. Brady, 2010, p. 34.

não deveria ser. São casos de feiura para arquitetos, porque são um Outro, algo que está fora da norma arquitetônica, fora do que os arquitetos esperariam. Em faculdades de arquitetura, os alunos escutam e aprendem que devem enxergar o mundo com o olhar dos arquitetos. E que olhar é esse? É um olhar voltado para compreender as intenções projetuais no ambiente construído, que tenta observar minuciosamente as linhas invisíveis dos elementos arquitetônicos. Quando essas linhas falham, quando o ritmo se perde, quando o desalinhamento aparece, a expectativa prevista para a construção se quebra e a construção pode ser julgada como feia pelo observador. Eventualmente, não arquitetos como Vieira prestam atenção em construção assim, visto a grande quantidade de fotografias do *Atlas* que retratam edificações similares. ¶ Contudo, se nos chamam atenção, é porque a experiência perante a feiura é «marcante», nos atrai pela diferença.⁶⁶⁶ E essa diferença, em realidade, nem deveria ser julgada como feia, ou vista como exótica, muito menos como arquitetura ordinária, é apenas uma outra forma de conhecimento construtivo, tão legítima e válida quanto a arquitetura. E arquitetos deveriam olhar com mais atenção a autoconstrução presente nas periferias para ampliar seu horizonte imaginativo, e quem sabe, incorporar formas e cores presentes nas periferias que ajudariam os arquitetos a idealizarem construções mais locais e que dialoguem com a população em geral.

O Inverdecer

¶ Ao observarmos o conjunto das 203 fotografias do *Atlas*, notamos que em dois terços das imagens não há a presença vistosa e representativa de vegetação. Por vezes, presenciamos, aqui e acolá, um pequeno matinho crescendo entre os vãos de uma rachadura na calçada, um inço corajosamente brotando sobre a laje da edificação ou uma planta crescendo no espaço entre a tubulação de ar-condicionado e a parede amarela. Todavia, nestes dois terços, a grande maioria das imagens não possui nenhuma vegetação, é puro ambiente urbano. Somente em um terço de imagens podemos visualizar um verde mais marcante, e, ainda assim, nem sempre essa vegetação é acessível para o habitante da metrópole paulista. Em muitas fotografias, testemunhamos árvores ou gramados localizados em canteiros centrais de avenidas, apartados por faixas de veículos; em outros, as árvores estão presentes em áreas particulares, atrás de muros, só podemos perceber sua copa. Em realidade, são poucos os setores do *Atlas* em que há a presença de árvores no espaço público, seja este de ruas e avenidas, seja de parques ou jardins. ¶ Vieira escreveu que o *Atlas* «é um estudo sobre a paisagem urbana»⁶⁶⁷, entendida por ele como todo o conjunto construído pelo homem na cidade, isto é, o ambiente urbano, constituído por «letreiros, placas, luminosos e peças de publicidade são parte da paisagem urbana assim como prédios e fachadas».⁶⁶⁸ Como Vieira se preocupou em retratar o ambiente urbano, ficamos a imaginar que o fotógrafo talvez tenha evitado vias com muita arborização que poderiam ocultar as edificações da cidade. Isto explicaria o porquê de quase 70% das imagens do *Atlas* não representarem nenhuma vegetação. Ao buscarmos por dados da cobertura verde de São Paulo, encontramos um estudo que demonstrou, por meio de imagens de satélite, que a cobertura vegetal do território da cidade de São Paulo é de aproximadamente 48%, sendo 34% de cobertura arbórea, 14% de áreas cobertas por gramados.⁶⁶⁹ Entretanto, boa parte das árvores está localizada nos extremos norte e sul do território, ou dentro do Parque Estadual Cantareira, ou dentro do Parque

667. Vieira, 2019, p. 205.

668. Vieira, 2019, p. 161.

669. Bruna Lara Arantes *et al.* «Urban forest and per capita income in the mega-city of Sao Paulo, Brazil: A spatial pattern analysis» in *Cities*, v. 111, p. 103099, 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275120314475>. Acesso em: 19 fev. 2026.p. 5.

670. Ambos os parques são unidades de conservação e em ambos há represas que abastecem os municípios da Região Metropolitana de São Paulo.

671. Arantes *et al.*, 2021, p. 7.

672. Arantes *et al.*, 2021.

673. Bruno de Freitas Moura. «Só 6,9% das áreas urbanas do país são cobertas por vegetação» in *Agência Brasil*. 19 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/so-69-das-areas-urbanas-do-pais-sao-cobertas-por-vegetacao>. Acesso em: 6 mar. 2026.

674. Vieira, 2019, p. 205.

675. Böhme, 2017a, p. 24–25.

676. Mariana Ramos Castro *et al.* «Exposure to green, blue, and biodiverse spaces and their associations with loneliness in urban adults: Findings from the EPIPorto cohort» in *Health & Place*, v. 97, p. 103610, 2026. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1353829226000043>. Acesso em: 6 mar. 2026.

Estadual da Serra do Mar.⁶⁷⁰ Quando a equipe examinou a cobertura verde apenas da macroárea urbana, descobriu que somente 20% da cidade é coberta por árvores, 4% de relvados, 1% de água (rios e lagos), totalizando meros 25% de natureza,⁶⁷¹ valor abaixo aos 30% de imagens do *Atlas* com vegetação aparente. E os 25% presentes ainda são mal distribuídos, pois a grande maioria das árvores está localizada em áreas de alta renda.⁶⁷² Os meros 25% parecem pouco, mas quando comparamos os dados de São Paulo com o de outras cidades, a situação é desanimadora. Estudo divulgado pela rede ambiental MapBiomas revelou que a média de cobertura vegetal urbana nos municípios do país é de 6,9%, enquanto uma cidade de grande porte como o Rio de Janeiro possui 13,5% de vegetação em território urbano.⁶⁷³ ¶ Vieira escreveu que «um registro fotográfico que se preocupa com a cidade é também um “retrato” de uma sociedade»,⁶⁷⁴ e, na sequência, se questionou que sociedade é essa que construiu o ambiente urbano que ele retratava. Complementando seu questionamento, deveríamos nos questionar por que a sociedade construiu e ainda constrói cidades sem árvores, cidade sem conexão com a natureza? ¶ A falta de vegetação na cidade contribui para que tenhamos uma percepção negativa do ambiente urbano, e por consequência, que julguemos o ambiente como desagradável e feio. Böhme considera que a presença de árvores, jardins e bosques naturais no ambiente urbano são um ótimo gerador de atmosfera positiva, capaz de alterar significativamente o nosso estado de espírito.⁶⁷⁵ Outro estudo indica que a exposição e o contato com a natureza reduzem os níveis de solidão de idosos. E mesmo na ausência de interação com outras pessoas, a simples exposição a biodiversidade já foi capaz de alterar o estado de espírito dos participantes.⁶⁷⁶

* * *

¶ Deste modo, queremos propor nesta tese uma nova categoria de feiura urbana por meio de um neologismo: o *inverdecer*, isto é, a falta, a ausência, a negação de vegetação na

677. Serrão, 2011a, p. 14.

678. Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

679. «Cinza» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cinza>.

680. Michel Pastoureau; Afonso Dias Ramos. «A visão moralista das cores privilegiou o branco e o preto» in *Electra*, v. 31, p. 59–74, 2026. p. 70.

urbe para descrever essa realidade. Por que propor uma nova palavra? E por que «inverdecەر»? Para a primeira pergunta, devemos retomar o motivo que nos levou a cunhar as palavras «paisagem», «townscape», «paisagem urbana», isto é, a necessidade de nomear e descrever uma nova parte da realidade, de representar uma nova imagem de mundo.⁶⁷⁷ Lembrando que quando inventamos novas palavras para expressar aspectos ou fenômenos da realidade, as palavras não são as coisas, elas expressam os sentidos que queremos dar as coisas.⁶⁷⁸ Queremos que «inverdecەر» seja tanto um substantivo, uma palavra que designa algo concreto, quanto um verbo, uma palavra que afirma a existência de um ação ou de um estado a qual atribuímos a algo. Inverdecەر expressa tanto a ausência da vegetação, quanto a ação de diminuir a já pouca vegetação presente no ambiente urbano. ¶ E por que «inverdecەر»? Por que se relacionar ao verde? Inicialmente, cogitamos alguma palavra vinculada aos tons cinzentos da realidade do ambiente urbano. Contudo, «cinza» está vinculado ao ato de queimar, cinza descreve o resíduo daquilo que foi queimado ou de quem faleceu, cinza representa sofrimento, dor, luto.⁶⁷⁹ E cidades, por mais cinzentas que sejam suas inúmeras construções, são ambiente vivos e em movimento, ao contrário das cinzas. Ao pensarmos em verde, «naturalmente» vinculamos a cor à vegetação. Parecia uma escolha óbvia, «natural». Contudo, o historiador Pastoureau explica que na antiguidade e na idade média, a natureza era vista como multicolor, sendo representada por várias cores. É somente no período Romântico, a partir do século XIX, que começaremos a associar a cor verde à natureza.⁶⁸⁰ Em realidade, Pastoureau, ao explicar a história da cor verde no mundo ocidental, reconta que a palavra latina *viridis* representava não só a cor verde para os Romanos, como também evocava o «sentido de vida nascendo»:

Etimologicamente, *viridis* está ligado a uma numerosa família de palavras que evocam o vigor, o crescimento, a vida: *virere* (ser verde, ser vigoroso), *vis* (força), *vir* (homem, indivíduo

681. Michel Pastoureau, *Verde: história de uma cor*. Trad.: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019. p. 27.

682. No capítulo «Um tempo para o verde: a primavera», Pastoureau nos alerta da tentação de alguns autores de conectar a palavra «primavera» com a ideia de primeiro verde. Entretanto, a etimologia da estação das flores indica sua origem na junção da palavra «primus», primeiro, com «ver», verão. Michel Pastoureau, 2019, p. 84.

683. Além de indicar o despertar da natureza, *reverdie* também pode ser um «pequeno poema que canta o regresso dos dias bonitos, a impressão de felicidade que daí emana e o nascimento de um sentimento amoroso.» Michel Pastoureau, 2019, p. 83.

684. «Re-» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/re->. Acesso em: 18 fev. 2026.

685. «Verdecer» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/verdecer>. Acesso em: 18 fev. 2026.

686. Tanto em português, quanto em outros idiomas latinos, há a palavra «amarelar», comumente usada para indicar que as folhas estão amarelando no outono. Contudo, «amarelar» não tem o sentido de negação ou de ausência do verde ou da natureza. «Amarelar» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/amarelar>. Acesso em: 18 fev. 2026.

687. «In-» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/in->. Acesso em: 18 nov. 2025.

masculino), *ver* (primavera), *virga* (caule, verga), talvez até mesmo *virtus* (coragem, virtude).⁶⁸¹

¶ Posteriormente, na Idade Média o verde foi associado à primavera,⁶⁸² e nesta época surgiu uma palavra em francês antigo que expressava o «despertar da natureza e o prazer que daí resulta: *reverdie*.»⁶⁸³ Em português, possuímos a palavra análoga «reverdecer», formada pela junção do prefixo latino «re», que indica repetição e/ou reforço de uma ação,⁶⁸⁴ e da palavra «verdecer», tornar-se verde,⁶⁸⁵ mas nosso idioma e outras línguas latinas não possuem nenhuma palavra com significado contrário ao reverdecer.⁶⁸⁶ Por isto, propomos o neologismo «inverdecer», a junção do prefixo latino «in», que indica negação, privação ou ausência,⁶⁸⁷ com «verdecer». Logo, com «inverdecer» queremos expressar essa total ausência de vegetação no ambiente urbano, uma feiura urbana que poderia muito bem ser mitigada com o reverdecer, o tornar-se verde. Inverdecer e reverdecer seriam opostos, tal como o inverno e a primavera. Outro ponto a notar é que inverdecer possui sonoridade semelhante ao inverno, estação do ano na qual as árvores perdem suas folhagens. E tal como o inverno, que é cinzento nas latitudes acima dos trópicos, o inverdecer igualmente torna as cidades mais cinzas. ¶ Gostaríamos de nos aprofundar nos motivos que levam nossas cidades a inverdecer, afinal, o inverdecimento é sintoma de um modo de pensar. Acreditamos que o inverdecer está ligado a mudança de pensamento que se operou na modernidade, quando passamos a nos enxergar fora da natureza, quando a natureza passou a ser uma entidade à parte, passível de ser explorada ou contemplada à distância. Ao mesmo tempo que as cidades se afastavam da natureza e inverdeciam à medida que cresciam, a natureza circundante era transformada e convertida em agronegócio. A pouca natureza «intocada» que sobrevivia era nomeada como «paisagem». Contudo, tal discussão acerca da motivação pelo inverdecimento demandaria mais tempo e recursos indisponíveis no momento. Nos concentraremos na análise do inverdecer e do reverdecer no *Atlas*.

Fig. 151. 054 [Vila Guilherme, São Paulo]



¶ Como escrito anteriormente, identificamos que em dois terços das imagens dos setores do *Atlas* não possuem vegetação, ou, quando há algum verde, é somente alguma vegetação espontânea tentando romper o ambiente construído artificial. A imagem do setor 054 [Vila Guilherme, São Paulo] é um desses lugares retratados onde podemos perceber algum verde brotando do meio fio, entre a calçada e a via. Excetuando o portão em tom salmão e o veículo de cor em tons de tinto, todo o ambiente construído ao fundo é incrivelmente cinzento. Esse predomínio do cinza na composição é claramente visível nas fotografias dos setores 001 [Vila Rosina, Caieiras], 006 [Parada de Taipas, São Paulo], 056 [Vila Marieta, São Paulo], 059 [Vila Curuçá, São Paulo], 081 [Parque Jandaia, São Paulo], 101 [Morumbi, São Paulo] e 138 [Centro, Santo André]. Há outros setores onde presenciamos o predomínio de cinza na composição, só que esses possuem algum tipo de vegetação visível no enquadramento, como os setores 007 [Tremembé, São Paulo], 008 [Jardim Francisco Mendes, São Paulo], 084 [Cidade Universitária, São Paulo], 104 [Ipiranga, São Paulo] e 166 [Jardim do Estádio, Santo André]. Ficamos tentados a imaginar que Vieira talvez possua alguma predileção para os tons cinzentos, contudo, se fizermos uma rápida comparação com o fotolivro *Centro*, de Felipe Russo, veremos que os tons cinzentos e beges predominam no ambiente construído

Fig. 152. 001 [Vila Rosina, Caieiras]



Fig. 153. 006 [Parada de Taipas, São Paulo]



Fig. 154. 056 [Vila Marieta, São Paulo]



Fig. 155. 059 [Vila Curuçá, São Paulo]



Fig. 156. 081 [Parque Jandaia, São Paulo]



Fig. 157. 101 [Morumbi, São Paulo]

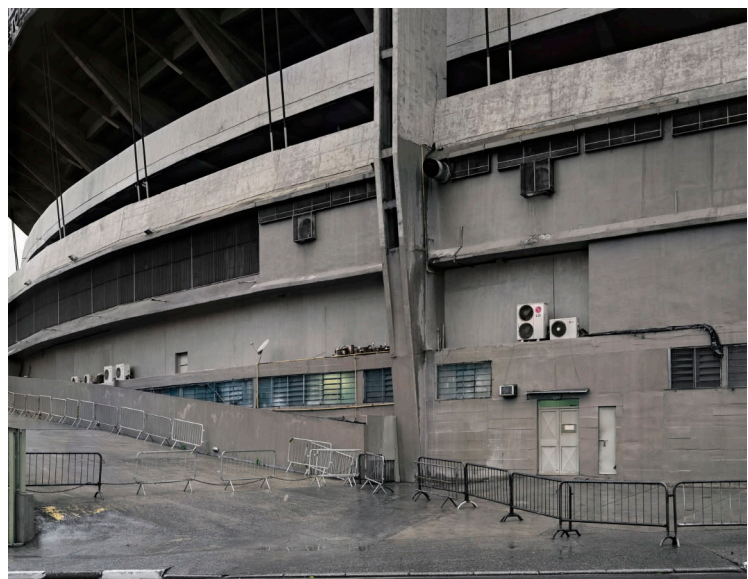


Fig. 158. 138 [Centro, Santo André].



Fig. 159. 007 [Tremembé, São Paulo]



Fig. 160. 008 [Jardim Francisco Mendes, São Paulo]



Fig. 161. 084 [Cidade Universitária, São Paulo]



Fig. 162. 104 [Ipiranga, São Paulo]



Fig. 163. 166 [Jardim do Estádio, Santo André].



688. Ábalos, 2003.

689. Desde 2000, a empresa norte-americana Pantone elege a «Cor do Ano», uma cor que representa o Zeitgeist, o espírito da época. Para 2026, a Pantone escolheu uma tonalidade cinza clara, quase branca, intitulada *Cloud Dancer*, com o objetivo de ser «um sussurro de tranquilidade e paz em um mundo barulhento». Pantone. «Color of the Year 2026» in *Pantone*. dez. 2025. Disponível em: <https://www.pantone.com/uk/en/color-of-the-year/2026>.

690. Michel Pastoureau; Afonso Dias Ramos, 2026.

691. IBGE. «IBGE | Cidades@ | São Paulo | São Paulo | Pesquisa | Censo 2022 | Território» in *Cidades*. 2025. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>. Acesso em: 8 mar. 2026.

paulista. ¶ Já refletimos anteriormente como os arquitetos agora são meros consultores de catálogos, como seu papel atual foi reduzido para escolher e combinar os elementos fornecidos pela indústria da construção civil.⁶⁸⁸ Contudo, num momento em que as fornecedoras de tintas se esforçam para oferecer milhares de opções, chegando até a eleger cores e tendências para o ano vindouro,⁶⁸⁹ é triste notar que nos mantemos presos a tons neutros. Pastoureau reconta que a preponderância dos tons mais neutros na sociedade ocidental é recente, se iniciou no século XIX, quando muitas cores foram consideradas indecentes por grupos protestantes. Ao mesmo tempo, com a invenção da imprensa moderna, da fotografia e do cinema, tons neutros como o preto, o branco e o cinza passaram a ser mais valorizadas.⁶⁹⁰ ¶ Todavia, o cinzento neutro nem sempre é somente uma cor que foi escolhida para revestir a fachada, é resultado da poluição extrema causada por termos optado por um modelo de mobilidade urbana que privilegia o transporte individual em detrimento do transporte coletivo, o modelo carrocêntrico. Em uma cidade como São Paulo, onde há aproximadamente 8 veículos para cada 10 habitantes⁶⁹¹ — quase uma proporção 1:1 — a poluição é ainda mais intensa no seu tingimento da cidade. Apesar do gigantismo do *Atlas*, com suas 203 fotografias, Vieira só retratou veículos em movimento em duas imagens, ambas são fotografias de avenidas expressas: o setor 097 [Parque São George, Cotia] e o 119 [Campo Belo, São Paulo]. Contudo, se Vieira optou por não retratar pessoas em seu fotolivro, veículos estacionados aparecem em mais da metade das imagens do *Atlas*. Nos setores onde não vemos veículos, há indícios da sua presença, como a mecânica ou a borracharia, ou o viaduto em construção. A epítome dessa motonormatividade paulista é a imagem do setor 047 [Vila Gustavo Correia, Carapicuíba], um imenso ferro-velho de veículos, um verdadeiro cemitério de automóveis, onde é possível notar alguma vegetação espontânea crescendo de dentro de carros enferrujados.

Fig. 164. 097 [Parque São George, Cotia]



Fig. 165. 119 [Campo Belo, São Paulo]



Fig. 166. 047 [Vila Gustavo Correia, Carapicuíba]



¶ Quando procuramos pelo verde na cidade, encontramos casos em que a vegetação presente é questionável. Vejamos a imagem do setor 051 [Lapa, São Paulo]. Podemos perceber que a arborização existente é de palmeiras, somente palmeiras, e nada mais. Sabemos por experiência que palmeiras são adotadas por muitos municípios brasileiros porque são árvores de baixa manutenção, pois não exigem podas e nem perdem suas folhas, e suas raízes não são profundas e não afetam a infraestrutura subterrânea. Entretanto, palmeiras não geram sombra adequada para tempos de aquecimento climático; igualmente, não propiciam um microclima confortável para as espécies animais. Outro ponto negativo de adotar somente uma espécie de palmeira é termos uma monocultura na cidade, reduzindo a biodiversidade de árvores, de pássaros e de insetos na área urbana. Monoculturas também são mais suscetíveis a doenças ou a fungos e degradam o solo de nutrientes. Por que não diversificar as espécies vegetais em áreas públicas? Se pensarmos nas palmeiras, o Brasil possui mais de 250 espécies de palmeiras nativas que poderiam ser plantadas em conjunto com outras árvores. ¶ Uma das poucas fotografias onde percebemos vegetação nativa dentro da área urbana é a imagem do setor 102 [Cidade Jardim, São Paulo]. Entretanto, ao localizarmos o ponto onde Vieira tirou essa fotografia, descobrimos que boa parte das árvores sofreu um «remanejamento arbóreo», um eufemismo para o abatimento de centenas de árvores, para dar espaço para um complexo de edifícios de luxo que possuirá um «jardim nas alturas». A construtora alega que firmou um acordo com a prefeitura de São Paulo, no qual doará quase 9.155 mudas ao município, como contrapartida pelo corte de 141 árvores.⁶⁹² Logo, uma das poucas áreas com Mata Atlântica nativa é derrubada para construir um jardim privado a dezenas de metros da via expressa. Curiosamente, as imagens do empreendimento, intitulado Reserva Cidade Jardim, são ricamente ilustradas com palmeiras — provavelmente exóticas —, não com árvores. ¶ Apesar de Vieira defender que o *Atlas* é estudo do ambiente urbano construído, o fotógrafo abriu (pouco) espaço para imagens que retratam o ambiente natural. Acreditamos que ao

692. G1 SP. «Construtora corta árvores às margens do Rio Pinheiros para correção de traçado de curva perigosa» in *G1*. 18 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/07/18/arvores-sao-cortadas-as-margens-do-rio-pinheiros-onde-empresa-tenta-construir-apartamentos-de-luxo-desde-2018-tcm-questiona-construtora.ghml>.

Fig. 167. 051 [Lapa, São Paulo]



Fig. 168. 102 [Cidade Jardim, São Paulo]



693. Guilherme Wisnik, *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

longo do seu árduo trabalho de retratar a mancha urbana, Vieira tenha notado a falta de vegetação no ambiente construído. A imagem do setor 181 [Parque do Pedroso, Santo André] e do setor 197 [Royal Park, São Bernardo do Campo] retratam uma mata, com aparência intocada, perto de um corpo d'água, é a Represa Billings, construída nos anos 1920 para abastecer a Usina Hidrelétrica Henry Borden. Os locais retratados estão ambos na periferia da Região Metropolitana, no limite entre a enorme mancha urbana e a Serra do Mar, onde há um desnível de 700 metros entre o planalto paulista e o litoral do estado. São igualmente áreas de proteção ambiental devido a Represa Billings ser uma das fontes de abastecimento de água de São Paulo. Das duas imagens, a que mais nos impressiona é a 197, porque a névoa retratada é pura transpiração das árvores. Não haveria névoa nessa magnitude se não houvesse vegetação presente, se não houve. O mesmo tipo de neblina surge em outras duas imagens realizadas ao longo da represa e da mata nativa, o setor 198 [Parque Estoril, São Bernardo do Campo] e 199 [Riacho Grande, São Bernardo do Campo]. Wisnik escreveu que, para alguns grupos ameríndios, o nevoeiro era um momento em que os céus desciam à terra, e o véu entre o mundo visível e o invisível ficava mais fraco e difuso, permitindo que espíritos ancestrais pudessem se manifestar.⁶⁹³ Para nós, ao refletirmos sobre essas imagens, deveríamos repensar o nevoeiro, não como fenômeno atmosférico ocasionado pela transpiração das árvores, e sim, enxergá-lo como uma presença divina da vida vegetal ali presente, um ponto de contato entre nós e a natureza.

Fig. 169. 181 [Parque do Pedroso, Santo André]



Fig. 170. 197 [Royal Park, São Bernardo do Campo]



Fig. 171. 198 [Parque Estoril, São Bernardo do Campo]



Considerações Finais

⁶⁹⁴ Jorge Drexler, «La trama y el desenlace» in *Amar la trama*. Warner Music: Madrid, 2010. Faixa 2.

⁶⁹⁵ «Trama» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/trama>. Acesso em: 13 abr. 2026.

⁶⁹⁶ Antonio Bispo dos Santos, *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023. p. 30.

¶ «Amar la trama más que el desenlace» é um verso inspirador de uma canção do cantor uruguayo Jorge Drexler,⁶⁹⁴ sobre como precisamos apreciar os detalhes íntimos da nossa jornada ao invés da sua conclusão. *Trama* é uma palavra cara para nós arquitetos, que a usamos em conjunto com *urbana*, como sinônimo de tecido urbano. Contudo, trama não é apenas tecido ou fio, é igualmente «estrutura feita de materiais que se cruzam» ou «sucessão de acontecimentos à volta do assunto principal»,⁶⁹⁵ isto é, a trama urbana de uma cidade é a sucessão de acontecimentos à volta da cidade, essa estrutura artificial onde todos os materiais e as pessoas se cruzam. *Amar la trama urbana más que el desenlace* significa permanecer nos questionamentos dessa pesquisa, porque, afinal, nenhuma investigação realmente se encerra, ela é parte de um percurso tanto acadêmico quanto pessoal. Se no pensamento de Nego Bispo «somos começo, meio e começo»,⁶⁹⁶ esse texto é apenas o meio de uma trama que encerra algumas perguntas e abre inúmeras outras. ¶ Retomemos a nossa pergunta inicial, quando nos propusemos a *demonstrar a viabilidade de investigar a cidade a partir da lente da feiura*. Ao longo do texto constatamos ser uma tarefa possível, entretanto, cheia de percalços e dificuldades, não nos permitindo uma estrutura linear. De todos os estudos sobre o feio que lemos, somente aqueles que se propõem estudá-lo como um fenômeno histórico e social é que estruturam seus textos de modo cronológico e linear. ¶ Entre todas as dificuldades encontradas na nossa trama, a principal foi sempre refletir sobre quem *define* o que é a feiura da cidade. Há um feio que é extremamente desagradável aos nossos sentidos, mas há um feio relacionado a julgamentos de valor estético, ético e moral,

697. Brady, 2010.

que depende mais de quem é o sujeito que julga do que do objeto considerado feio em si. Por exemplo, se quem julga está impregnado de uma ideologia que preza o progresso, maior é a chance dessa pessoa julgar partes históricas da cidade como ultrapassadas e feias, entraves às lógicas da eficiência a qualquer custo, que merecem, por isso, serem apagadas, a reação extremada àquilo que julgamos como feio. Exploramos esse tópico no quarto capítulo, *Em que partes da cidade procurar a feiura*, ao apresentar as transformações urbanas ocorridas ao redor da Praça da Sé, em São Paulo. ¶ Contudo, se quem julga considera que o novo urbano é uma agressão estética, pode defender algum tipo de retorno a um passado que considerava mais belo do que o tempo atual, como foi o movimento *Townscape*, no Reino Unido, argumento desenvolvido no quinto capítulo, *Do que falamos quando falamos de paisagem urbana*. O tom acusatório da AR sobre a fealdade das áreas urbanas construídas no pós-guerra teve influência no posterior desenvolvimento de subúrbios inspirados no pitoresco inglês, voltados às classes ricas, enquanto aos pobres sobraram os grandes conjuntos habitacionais. ¶ Essa feiura que depende mais do julgamento do observador do que da sua desagradabilidade é a *feiura relativa*, conforme descrita por Brady,⁶⁹⁷ na qual recai a maioria dos tipos de feio, porque é uma feiura relativa a normas sociais, culturais e históricas, e muda ao longo do tempo. A dificuldade de narrar a feiura relativa se encontra na referência empregada para comparar algo e, por fim, julgá-lo feio ou não. Ao longo dessa investigação, nos propomos a apresentar diversas formas de como o feio foi narrado por outros observadores, isto é, deixamos o feio falar por si. Evitamos apresentar diretamente o nosso ponto de vista sobre o que consideramos como feiura, ainda que o nosso olhar possua um viés que transparece na escolha do material analisado. Quando narramos um momento chave do enfeamento histórico das cidades na Revolução Industrial, conforme descrito no capítulo três, *Quando a cidade se tornou feia*, encontramos uma abundância de fontes literárias a respeito das transformações traumáticas daquele período. ¶ Entretanto, o mesmo não se aplicou quando

698. David Harvey, *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

699. Entre os inúmeros estudos sobre Sebald, selecionamos dois trabalhos marcantes, um em Portugal e outro no Brasil. Kelvin Falcão Klein, *Estratégias de visualidade na literatura: o Olho Sebald*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. ; Inês Robalo, *Limiares da representação: memória e trauma na obra de W. G. Sebald*. V. N. Famalicão: Húmus, 2019.

pensamos nas mudanças decorridas no pós-guerra, outro período chave de enfeamento urbano. Ao longo da nossa pesquisa, concluímos que na década de 1970 há um aumento de *relatos* de incômodo com os ambientes construídos da cidade. Não é a mesma inquietação descrita no século anterior, era algo diferente e difuso, e nos questionamos se está relacionado ao nascimento da pós-modernidade, conforme descrito por Harvey.⁶⁹⁸ Encontramos esses relatos na geografia francesa, que empregou o termo «paisagem urbana» para descrever o novo ambiente urbano que surgia; encontramos no movimento *Townscape*; e encontramos nas obras dos fotógrafos descritos no oitavo capítulo, *Novos modos de olhar o ambiente urbano*. Devido às nossas limitações de tempo e de recursos, não buscamos com tanto afincos fontes literárias que descrevessem as mudanças do ambiente urbano a partir da década de 1970. Indicamos, no início, que Pechman foi um atento leitor do escritor Rubem Fonseca, um observador astuto e pioneiro da descrição dos enfraquecimentos dos laços sociais na sociedade brasileira e, com isto, do irrompimento da violência urbana. Um possível futuro caminho para esta investigação é procurar por autores literários que tenham ou ainda estejam representando a cidade contemporânea desagradável. Um autor que esbarramos foi o alemão W. G. Sebald (1944-2001), que em sua obra narra ambientes urbanos desagradáveis, feios e labirínticos, que causam vertigem ou sensação de perda aos seus narradores. De modo geral, a obra de Sebald vem sendo pesquisada mais do ponto de vista da memória coletiva e dos traumas históricos, por estudiosos das Letras e da História,⁶⁹⁹ e não pela descrição dos ambientes urbanos desagradáveis por ele retratados. ¶ Sobre o quão desagradável, horrível e feio pode ser um ambiente urbano, exploramos a possibilidade de haver *atmosferas tóxicas* no capítulo sexto de mesmo nome. Aqui, procuramos demonstrar como a *feiura inerente* de um ambiente afeta nossos sentidos, provocando sensações de mal-estar tais, que chegamos a nos questionar se é possível habitar tal ambiente. Se um ambiente construído deixa de oferecer condições para um bem-viver, alcançamos um ponto em que este deixa de ser um ambiente,

700. Assunto, 2011b, p. 127.

conforme relatado por Assunto.⁷⁰⁰ E se uma cidade é tão tóxica para os seus habitantes, estes começam a migrar para outros ambientes urbanos, mais favoráveis à vida coletiva. Indicamos dois caminhos possíveis para reverter uma atmosfera tóxica, como a indicada pela Estética do Cotidiano, que sugere uma estética com ética, e pela criação de jardins na cidade, elemento capaz de recriar o vínculo entre ambiente urbano e natureza. Todavia, esses dois temas foram apresentados brevemente neste texto e mereceriam ser estudados com mais profundidade. ¶ E um dos motivos para não nos aprofundarmos nesses dois tópicos é porque nos propusemos a realizar a análise do *Atlas fotográfico de São Paulo e arredores* desde o início dessa pesquisa. Convém recordar ao leitor que a estrutura final desta tese é a mesma que foi discutida dois meses antes do falecimento do nosso orientador, Robert. Mantivemos a análise por respeito ao Robert, que nos orientou em como proceder ao estudo, e porque acreditamos que, entre as artes, a fotografia urbana contemporânea nos oferece uma clara representação das mudanças que operaram nas cidades. ¶ Ao revermos as imagens do *Atlas*, ainda nos assustamos com a falta de representação das pessoas nas fotografias, que não só nos incomoda, como causa um certo desgosto, uma espécie de feiura. Sabemos que Tuca Vieira se justificou dizendo que o *Atlas* é um estudo sobre o ambiente construído, e a não presença de pessoas é um modo de direcionar a atenção do observador para o ambiente construído em que estamos normalmente imersos e ao qual não prestamos atenção. ¶ Entretanto, *as pedras de que se constrói uma cidade não são suficientes para edificá-la, é preciso inventar a cidade, dizer do amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas, que são uma cidade, dar-lhe um sentido, traçar-lhe um destino, é preciso soprar vida à cidade de pedra*.⁷⁰¹ E quem sopra vida à cidade são todos os seus habitantes, não só os humanos, como também a flora e a fauna urbana, a natureza que se faz presente na urbe. Revendo as imagens, notamos que não haver animais nas fotografias, nenhum pássaro, nenhum cachorro, nenhum gato. Se a pouca vegetação presente nas imagens corresponde à realidade, imaginamos que a ausência de pássaros tenha

701. Pechman, 1999b.

702. Evanildo da Silveira. «Com 506 espécies, cidade de São Paulo abriga mais tipos de aves que todo o Chile ou Portugal» in *BBC News Brasil*, [s. l.], 27 out. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50132953>. Acesso em: 15 abr. 2026.

703. Marc G. Berman, *Nature and the Mind: The Science of How Nature Improves Cognitive, Physical and Social Wellbeing*. New York, NY: Simon Element, 2025.

704. Marie Patino; Feargus O'Sullivan; Tom Février. «Welcome to Paris, the City That Said No to Cars» in *CityLab | Bloomberg*, New York, NY, 20 mar. 2026. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/graphics/2026-paris-transformed-hidalgo/>. Acesso em: 15 abr. 2026.; Katherine Pérez *et al.* «Environmental and health effects of the Barcelona superblocks» in *BMC Public Health*, v. 25, p. 634, 2025. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11831821/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

relação com a pouca cobertura vegetal. Em realidade, a grande São Paulo possui mais espécies de aves do que Portugal inteiro, entretanto, biólogos afirmam que a vasta maioria dos pássaros está presente nos Parques Naturais da Cantareira e da Serra do Mar, muito poucos se aventuram na área urbana.⁷⁰² ¶ A diminuição da natureza na cidade e, consequentemente, da ausência de uma ligação mais profunda com o verde, transpareceram em diversos momentos do texto. Por exemplo, quando surgiu a palavra *paisagem* e o termo *paisagem urbana*, quando refletimos sobre atmosferas tóxicas, quando os fotógrafos participantes da *New Topographics* notaram o avanço dos subúrbios sobre o ambiente natural, quando discutimos e sugerimos o *inverdecer* como categoria de feiura urbana. Deveria ser um senso comum a importância de o homem estar em contato com a natureza para a saúde física e mental, afinal, na Roma antiga, os poetas Virgílio e Horácio já cantavam as benesses de estar em contato com o verde, e, recentemente, diversos estudos no campo da neurociência demonstram o mesmo.⁷⁰³ Se a feiura da Revolução Industrial estimulou a construção de inúmeros parques e jardins urbanos na virada do século XIX para o XX, por que não testemunhamos igual fenômeno no século XXI? Se testemunhamos o atual processo de *reverdecimento* de metrópoles como Paris e Barcelona,⁷⁰⁴ por que não vemos igual movimento em outras cidades latino-americanas? O mesmo complexo capital-financeiro imobiliário que reconhece que imóveis próximos de parques custam mais, é o mesmo complexo que luta para que áreas «vazias» não se tornem parques ou jardins, como visto nas décadas de luta do Teatro Oficina e dos moradores locais para que o terreno vizinho de um grupo financeiro se torne um parque. ¶ As cidades necessitam reverdecer para combater a feiura das atmosferas tóxicas, entretanto, tal reverdecimento deve ser feito de modo justo e igualitário, por todo o território urbano, sem se concentrar em áreas centrais, áreas mais turísticas ou áreas ricas. Por exemplo, a mesma Paris que reverdeceu para os Jogos Olímpicos é a mesma Paris que vê o preço dos imóveis aumentar e observa seus moradores mudando para municípios

705. Patino; O'Sullivan; Février, 2026.

vizinhos, periferias que ainda aguardem seu momento de reverdecer.⁷⁰⁵ ¶ Regressemos ao início, quando afirmamos que nenhuma cidade é em sua totalidade feia, o que temos são segmentos desagradáveis convivendo lado a lado com áreas agradáveis, e outras tantas partes, nem tão boas, nem tão feias. Toda cidade é diversa, e dentro dessa diversidade haverá feiura. Não há como não ter. Mesmo uma capital nórdica possui seu pedacinho de fealdade, talvez escondido, mas está lá. Se um morador sueco for questionado sobre qual parte da cidade seja feia, talvez aponte para o grande conjunto habitacional brutalista dos anos 1960 habitado por imigrantes de que ele não goste. Mas esse conjunto e seus moradores não são realmente feios; lembremos, é aquela *feiura relativa* que depende do observador. Uma *feiura relativa* que «justificou» demolições e transformações, em nome de um ideal de progresso. A verdadeira feiura, aquele *feio inerente*, que está na falta do verde, no excesso de automóveis, na poluição atmosférica e sonora, entre outras agressões sensoriais e mentais, é o verdadeiro feio que deveríamos combater e atenuar na cidade. Seu excesso é altamente prejudicial à vida em geral e à natureza. Entretanto, eliminá-lo completamente por meio de um controle urbano excessivo ou obsessivo pode levar a um urbanismo autoritário, como foi o urbanismo higienista e modernista nascido das feiuras da cidade industrial, que prefere eliminar as feiuras relativas e inerentes. Precisamos seguir com as *feiuras* na cidade, aprendendo a conviver com as feiuras relativas, o outro e o diferente urbano, e reduzindo a feiura inerente, especialmente, por meio do reverdecer na cidade. *Cabe a cada sociedade, cabe a cada cidade, diante das suas feiuras, escolher o seu destino, a cada momento.*⁷⁰⁶

706. Pechman, 1999a, p. 406.

Referências

Livros e artigos

- ÁBALOS, Iñaki. «“A bigger splash”: a casa do pragmatismo» in: *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 165–196.
- ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.
- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993 [1970].
- AGAMBEN, Giorgio. «Ensaio sobre a destruição da experiência» in: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 19–78.
- AGOSTINHO DE HIPONA. *A cidade de Deus*. Trad.: Leme. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- AGOSTINHO DE HIPONA. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ALMEIDA, Eneida de. «L'Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant'Elia» in *arq.urb*, n. 9, p. 143–158, 2013. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/371>. Acesso em: 8 set. 2025.
- AMARAL, Assíria Toledo do; SILVA, Wener Aparecido Nogueira da. «A Maloca na contramão do progresso: Adoniran Barbosa e a modernidade» in *Humanidades em diálogo*, v. 11, p. 31–42, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/177346>. Acesso em: 4 fev. 2025.
- ARANTES, Bruna Lara et al. «Urban forest and per capita income in the mega-city of Sao Paulo, Brazil: A spatial pattern analysis» in *Cities*, v. 111, p. 103099, 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275120314475>. Acesso em: 19 fev. 2026.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Ana Maria Valente. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- ARNHEIM, Rudolf. «Sobre a Natureza da Fotografia» in: *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 321–332.
- ASSOCIAÇÃO Brasileira de Normas Técnicas. *NBR 14724: Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2024.
- ASSUNTO, Rosario. «A paisagem e a estética» in: *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Trad.: Pedro Sargento. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011a. p. 341–375.

- ASSUNTO, Rosario. *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*. Milano: Jaca Book, 1997.
- ASSUNTO, Rosario. «Paisagem – Ambiente – Território. Uma tentativa de clarificação conceptual» in: *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Trad.: Maria Cristina Leal. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011b. p. 341–375.
- ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina. «Ugliness» in: Rodrigues, S.; Przybylo, E. (org.). *On the Politics of Ugliness*. Cham, Suíça: Springer International Publishing, 2018. p. 31–49.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito Lingüístico*. 50. ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTALINI, Vladimir. «Natureza, paisagem e cidade» in *Pós*, v. 20, n. 33, p. 36–48, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Trad.: João Camillo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- BEECH, Dave. «Introduction» in: *Beauty*. London; Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009. (documents of contemporary art). p. 12–19.
- BENJAMIN, Walter. «A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª edição)» in: *Estética e Sociologia da arte*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (E-book).
- BENJAMIN, Walter. «Experiência e pobreza» in: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114–119.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERLEANT, Arnold. «Estética e Ambiente» in: *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Luís Sá. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 377–394.
- BERLEANT, Arnold. «O significado mutável da paisagem» in: *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*. Trad.: Teresa Carvalho. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- BERLEANT, Arnold. «The human touch and the beauty of nature» in: *Living in the landscape: toward an aesthetics of environment*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1997.
- BERMAN, Marc G.. *Nature and the Mind: The Science of How Nature Improves Cognitive, Physical and Social Wellbeing*. New York, NY: Simon Element, 2025.
- BERTAUD, Alain. *Ordem sem Design: como os mercados moldam as cidades*. Porto Alegre: Bookman, 2023.
- BÖHME, Gernot. *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*. Trad.: Anna-Christina Engels-Schwarzpaul. London; New York: Bloomsbury, 2017a.

- BÖHME, Gernot. *The aesthetics of atmospheres*. London; New York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2017b.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E.; Centre Pompidou (org.). *Formless: a user's guide*. 2. ed. New York, NY: Zone Books, 1997.
- BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. 7. ed. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 2017.
- BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. «Avenida Presidente Vargas: narrativas históricas» in *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 10 e 11, p. 109–132, 2016. Disponível em: http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e10_a07.pdf.
- BORGES, Jorge Luis. *This Craft of Verse*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BOZAL, Valeriano. *El gusto*. 3. ed. Madrid: Machado Libros, 2018. (Léxico de estética).
- BRADY, Emily. «Ugliness and Nature» in *Enrahonar*, v. 45, p. 27–40, 2010. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v45-brady>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- BRADY, Emily; PRIOR, Jonathan. «Environmental aesthetics: A synthetic review» in *People and Nature*, v. 2, n. 2, p. 254–266, 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/pan3.10089>. Acesso em: 23 mar. 2026.
- BRESCIANI, Maria Stella M. «Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)» in *Revista Brasileira de História*, v. 5, n. 8 / 9, p. 33–68, 1984.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Tudo é história, no 52).
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Trad.: Alexandra Abranches; Jaime Becerra da Costa; Pedro Miguel Martins. Lisboa: Edições 70, 2019.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CARLSON, Allen. «Nature and Positive Aesthetics» in *Environmental Ethics*, v. 6, n. 1, p. 5–34, 1984.
- CARSON, Anne. «Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade» in: Netrovski, S.; Horta, D. (org.). *Sobre aquilo que mais penso*. Trad.: Sofia Netrovski. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 11–42.
- CASTORIADIS, Cornelius. «Reflections on Racism» in *Thesis Eleven*, v. 32, n. 1, p. 1–12, 1992.
- CASTRO, Mariana Ramos et al. «Exposure to green, blue, and biodiverse spaces and their associations with loneliness in urban adults: Findings from the EPIPorto cohort» in *Health & Place*, v. 97, p. 103610, 2026. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1353829226000043>. Acesso em: 6 mar. 2026.
- CLARKE, Graham. «The City in Photography» in: *The photograph*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- COCCIA, Emanuele. *O bem nas coisas: a publicidade como discurso moral*. Trad.: Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Documenta, 2016.

COLQUHOUN, Alan. «Conceitos de espaço urbano no século XX» in: *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura, 1980-1987*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo. «Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39» in *Arquitextos*, v. 2, n. 22.01, 2002. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>. Acesso em: 17 set. 2025.

CONDURU, Roberto. «Garimpo lúcido» in *Vitruvius*, v. 1, n. 002.06, 2002. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.002/3248>. Acesso em: 29 jan. 2025.

CORBIN, Alain. *Sabores e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. 2. ed. London; New York, N.Y: Thames & Hudson, 2009. (Thames & Hudson world of art).

COTTON, Charlotte. *The Photograph as contemporary art*. 4. ed. New York, NY: Thames & Hudson, 2020.

COUSINS, Mark. «The Ugly [part 1]» in *AA Files*, v. 28, p. 61-64, 1994.

COUSINS, Mark. «The Ugly [part 2]» in *AA Files*, v. 29, p. 3-6, 1995a.

COUSINS, Mark. «The Ugly [part 3]» in *AA Files*, n. 30, p. 65-68, 1995b.

CULLEN, Gordon . *El Paisaje urbano: tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume, 1974.

CULLEN, Gordon . *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1983a.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. Lisboa: Edições 70, Martins Fontes, 1983b.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Trad.: Isabel Correia; Carlos de Macedo. Lisboa: Edições 70, 2022.

CULLEN, Gordon. *The Concise Townscape*. 2. ed. London: Architectural Press, 1971.

DIAS, Diego Nogueira. «Paradoxos da “identidade nacional” nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos» in *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 28, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaism/a/P9FhMD6qPpcj9ChDNj5B7q/?lang=pt>. Acesso em: 17 set. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad.: Caio Meira; Fernando Scheib. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad.: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad.: Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2001.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 2013.

DUBOIS, Philippe. «Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias» in *Discursos Fotográficos*, v. 13, n. 22, p. 31-51, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/>

revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295.
Acesso em: 28 nov. 2025.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Trad.: Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

DUVE, Thierry de. «Bernd and Hilla Becher or Monumentary Photography» in: *Bernd & Hilla Becher: Basic Forms*. Munich: Prestel, 2023.

EISENMAN, Peter. «En Terror Firma: na trilha dos grotextos» in: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad.: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ELLIN, Nan. *Postmodern Urbanism: revised edition*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

ELLIS, Melody. «Writing Ugly» in: Rodrigues, S.; Przybylo, E. (org.). *On the Politics of Ugliness*. Cham, Suíça: Springer International Publishing, 2018.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Porto: Editorial Presença, 1975.

ENTRINGER, Rogério. «Lúcio Costa e os Jesuítas nas Revistas do SPHAN (1937-1945)» in *Risco*, v. 16, n. 2, p. 50-67, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/risco/article/view/142209>. Acesso em: 17 set. 2025.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: Arte Gráficas Gomes de Souza, 1962.

FEITOSA, Charles. «Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra» in: *Beleza, Feiúra e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004. p. 29-38.

Fontcuberta, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad.: Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

FORTUNA, Carlos (org.). *Simmel: A Ruína*. Trad.: António Sousa Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Trad.: Fernando Costa Matos; Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. «O Inquietante» in: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALINDO, Caetano W. *Latim em Pó: um passeio pela formação do nosso português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: Conversações com Jean Lebrun*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GRIFFERO, Tonino. «Introduction» in: Schmitz, H. *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023. (Atmospheric Spaces, no 13). p. 9-26.

- GUYER, Paul. *A Philosopher Looks at Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- HALL, Peter. *Cidades do Amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos do século XX*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HALL, Peter. *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design since 1880*. Fourth editioned. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014.
- HARVEY, David. *17 contradições e o fim do capitalismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. 7.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- HAVIK, Klaske; TEERDS, Hans; TIELENS, Gus. «Editorial. Building Atmosphere» in *OASE Journal for Architecture*, v. 91, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. «Construir, Habitar, Pensar» in: *Ensaio e conferências*. Trad.: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2012. p. 125-142.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- HULTIN, Olof et al. *The Complete Guide to Architecture in Stockholm*. Stockholm: Arkitektur Forlag, 2009.
- HUME, David. *Do Padrão do Gosto e Outros Ensaio sobre as Artes e a Beleza*. Trad.: Pedro Galvão. Lisboa: Edições 70, 2023.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein et al. *Laboratório urbano: pequeno léxico teórico-metodológico*. Salvador: Edufba, 2022.
- JACQUES, Paola Berenstein. «Montagem urbana» in: *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Salvador: Cosmópolis, Edufba, 2023. p. 98-130.
- JENCKINS, William. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad.: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad.: Fernando Costa Mattos. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2016.
- KLEIN, Kelvin Falcão. *Estratégias de visualidade na literatura: o Olho Sebald*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- KRACAUER, Siegfried. «Fotografia» in: *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 267-294.
- KRAUSS, Rosalind. «Espaços discursivos da fotografia: paisagem/vista» in: *Ensaio sobre fotografia*. Trad.: Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 411-432.

- KRAUSS, Rosalind E. «The Destiny of Informe» in: *Formless: a user's guide*. 2. ed. New York, NY: Zone Books, 1997. p. 235–254.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- KUPERMAN, Daniel. «A fascinação da feiura» in: *Beleza, Feiúra e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004. p. 39–48.
- KUSTER, Eliana. «Uma província de muitos olhos. Janela indiscreta e Caché: quando a cidade revela segredos através do cinema.» in: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LARICE, Michael; MACDONALD, Elizabeth (org.). *The urban design reader*. London: Routledge, 2007. (The Routledge urban reader series).
- LAMPERT, Letícia. «Random City» in *Fotocronografias*, v. 5, n. 10, p. 26–41, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/issue/view/4713/1196>. Acesso em: 27 nov. 2025.
- LAMPERT, Letícia. *Práticas para destrinchar a cidade*. São Paulo: Incompleta, 2025.
- LEAL, Odorico. «História da feiura» in: *Nostalgias canibais*. Belo Horizonte: Âyiné, 2024.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*. Trad.: José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2021.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad.: Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LING, Anthony. *Guia de Gestão Urbana*. São Paulo: BEI Comunicação, 2017.
- LOPES, Diogo Seixas. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*. Trad.: Jorge Colaço. 2. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- LORES, Raul Juste. *São Paulo nas Alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MARICATO, Ermínia. «As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias» in: *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 121–192.
- MARIEN, Mary Warner (org.). *Photography: a cultural history*. 2. ed. London: Laurence King, 2006.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. «Le Futurisme» in *Le Figaro*, Paris, 20 fev. 1909.
- MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Trad.: Francisco Campillo. Madrid: Machado Libros, 2003. (Léxico de estética).
- MICHEL, Xavier. «Paysage urbain: prémisses d'un renouvellement dans la géographie française, 1960–1980» in *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, n. 13, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/strates/5403#ndlr>. Acesso em: 21 out. 2025.
- MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- MORTIMER, Junia Cambraia. *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído*. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.
- NAIRN, Ian. *Counter-Attack Against Subtopia*. Londres: Architectural Press, 1957.
- NAIRN, Ian. *Outrage*. London: Architectural Press, 1955.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.
- NGAI, Sianne. *Ugly feelings*. Cambridge, Mass. London: Harvard University Press, 2007.
- NIENOV, Fabio. «Da fachada ao invólucro» in *Arquitextos*, v. 24, n. 283, 2023. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/24.283/8952>. Acesso em: 28 out. 2025.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.
- NOLASCO, Ana. «A transgressão, a dissonância e a contaminação» in: *O feio para além do belo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 201–224.
- NOLASCO, Ana. *Transgressões do Belo, invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. Lisboa: grãonauta, 2013.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. «O fenômeno do lugar» in: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA, Luciana Monzillo de; PISANI, Maria Augusta Justi. «Espaço público como expressão social: Largo 13 de maio em Santo Amaro, São Paulo» in *Anais do XX Enanpur*, 2023.
- O'DONNELL, Caroline. «Fugly» in *Log*, n. 22, p. 90–100, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41765714>. Acesso em: 31 jul. 2023.
- ONU (org.). *Nova Agenda Urbana*. Quito, Equador: ONU - Habitat III, 2019.
- PASTOUREAU, Michel. *Verde: história de uma cor*. Trad.: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- PASTOUREAU, Michel; RAMOS, Afonso Dias. «A visão moralista das cores privilegiou o branco e o preto» in *Electra*, v. 31, p. 59–74, 2026.
- PECHMAN, Robert Moses. «Pedra e discurso: cidade, história e literatura» in *Semear*, v. 3, p. 63–72, 1999b.
- PECHMAN, Robert Moses. «Morte na cidade ou morte da cidade? Quando um traficante ri» in *Cadernos IPPUR*, v. 22, n. 1, 2008.
- PECHMAN, Robert Moses. «Inútil Paisagem» in *Redobra*, v. 12, p. 158–167, 2012.
- PECHMAN, Robert Moses. «9 cenas, algumas obs-cenas, da rua» in: *O chamado da cidade: ensaios sobre urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PECHMAN, Robert Moses. «Eros furioso na urbe. Civilização e cidade na pintura de Hopper» in: *Arte e Cidades. Imagens, discursos e representações*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.
- PECHMAN, Robert Moses. «“A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”: narrativas urbanas em Rubem Fonsenca» in *REDISCO*, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/redisco/article/view/2398>. Acesso em: 20 out. 2025.

- PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar: uma espécie de manual de escrita humorística*. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.
- PÉREZ, Katherine et al. «Environmental and health effects of the Barcelona superblocks» in *BMC Public Health*, v. 25, p. 634, 2025. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11831821/>. Acesso em: 15 abr. 2026.
- PIMENTA, Alberto. «A crise do feio» in: *O feio para além do belo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- PLATÃO. *A República*. Trad.: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1985. (Os Pensadores).
- PLATÃO. *O banquete*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1994.
- PLOTINUS. «On Beauty» in: *The Enneads*. Trad.: George Boys-Stones et al. Cambridge, UK: Cambridge University press, 2018.
- REISEWITZ, Caio. *Água escondida*. São Paulo: BEI, 2014.
- REKER, Moirika. «Bridging city and landscape» in: *Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act*. V. N. Famalicão: Húmus, 2022b. p. 269–288.
- REYES, Paulo. «Paisagem, um ensaio entre horizontes» in *digitAR - Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*, n. 9, p. 263–275, 2023. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/digitar/article/view/13899>.
- RITTER, Joachim. «Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna» in: *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Ana Nolasco. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- ROBALO, Inês. *Limiares da representação: memória e trauma na obra de W. G. Sebald*. V. N. Famalicão: Húmus, 2019.
- ROSENKRANZ, Karl. «Aesthetic of Ugliness» in *Log*, n. 22, p. 101–111, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41765715>. Acesso em: 31 jul. 2023.
- ROSENKRANZ, Karl. *Aesthetik des Hässlichen*. Stuttgart: Frommann, 1968.
- ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. Trad.: Joan Ockman; Diane Ghirardo. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982. (Opposition Books).
- RUBINO, Silvana. «Lúcio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional» in *USP*, v. 53, p. 6–17, 2002.
- RUSO, Felipe. *Centro*. São Paulo: Auto-edição por Felipe Russo, 2014.
- RUSO, Felipe. *Garagem Automática*. Paris: Bandini Books, 2020.
- SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022.
- SAITO, Yuriko. «Aesthetics of the Everyday» in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: The Metaphysics Research Lab - Philosophy Department, 2024. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/aesthetics-of-everyday/>.

- SAITO, Yuriko. «Apreciar a natureza nos seus próprios termos» in: *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Trad.: Luís Sá. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.
- SCHMITZ, Hermann. *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023a. (Atmospheric Spaces, no 13).
- SCHMITZ, Hermann. «The Atmosphere of a City» in: *Atmospheres*. Milano: Mimesis International, 2023b. (Atmospheric Spaces, no 13). p. 85–98.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. «A paisagem como problema da filosofia» in: *Filosofia da Paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011a. p. 13–35.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011b.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHORE, Stephen. *The nature of photographs: a primer*. 2. ed. London, New York: Phaidon, 2007.
- SIBLEY, Frank. «Some Notes on Ugliness» in: Sibley, F. et al. (org.). *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. o. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/0198238991.003.0014>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- SILVA, Angélica Brito. «Do aldeamento de Mboy à formação do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas em Embu das Artes (SP)» in *Estudos Avançados*, v. 35, n. 102, p. 263–278, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/190311>. Acesso em: 16 dez. 2025.
- SIMMEL, Georg. «As grandes cidades e a vida do espírito (1903)» in *Mana*, v. 11, p. 577–591, 2005.
- SIMMEL, Georg. «Filosofia da paisagem» in: *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Trad.: Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 42–51.
- SMITH, Elizabeth A. T.. *Case study houses*. Cologne: Taschen, 2016.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Terrain Vague» in: *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SONTAG, Susan. Trad.: Rubens Figueiredo. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAVARES, André. *Uma anatomia do livro de arquitectura*. Porto: Dafne; Canadian Centre for Architecture, 2016.
- TOLEDO, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um só século*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify; Duas Cidades, 2004.
- TSCHUMI, Bernard. «O prazer da arquitetura» in: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio-ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

- VAINER, Carlos *et al.* «O Plano Popular da Vila Autódromo: uma experiência de planejamento conflitual» in XV ENANPUR, 2013, Recife. Anais do XV Enanpur. Recife: Anais do XV Enanpur, 2013.
- VAN ACKER, Wouter. «Introduction. Retracing the ugly and the anti-aesthetic as a productive force in postmodern architecture» in: *Architecture and Ugliness. Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. p. 1–18.
- VELLOSO, Rita; JACQUES, Paola Berenstein. *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Salvador: Cosmópolis, Edufba, 2023.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1972.
- VERSCHAFFEL, Bart. «On ugliness (in architecture)» in: *Architecture and Ugliness. Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. p. 39–56.
- HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. 1985; Robert Laffon, Paris.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- VIDLER, Anthony. «Uma teoria sobre o estranhamente familiar» in: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.
- VIEIRA, Tuca. *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*. São Paulo: AYO, 2020.
- VIEIRA, Tuca. *Salto no escuro: leituras do espaço contemporâneo*. São Paulo: N-1 edições, 2021.
- VIEIRA, Tiago de Holanda Padilha; PECHMAN, Roberto Moses. «"A literatura deveria ser uma espécie de Guia Afetivo da cidade" – Entrevista com Robert Moses Pechman» in *Em Tese*, v. 27, n. 1, p. 355–364, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/55601>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad.: António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2024.
- SEBALD, W. G. *Campo Santo*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2014.
- SEBALD, W. G. *Do Natural. Um poema elementar*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2012.
- SEBALD, W. G. *Os Anéis de Saturno: uma romagem inglesa*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores, 2013a.
- W. G. SEBALD, W. G. *Os Emigrantes*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2013b.
- WATERS, Hazel. «The Great Famine and the rise of anti-Irish racism» in *Race & Class*, v. 37, n. 1, p. 95–108, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/030639689503700109>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- WIGLEY, Mark. «Arquitecturas da desatenção» in *Electra*, v. 23, p. 85–106, 2023.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

Teses e dissertações

ABOUT, Cedissia. *Contribution pour la caracterisation d'un "Paysage Urbain Durable" dans les operations d'aménagement a Paris*. 2011. Tese (Doutorado em Urbanismo e Desenvolvimento do Espaço) - Université Paris-Est, Paris, 2011.

ARAÚJO, Silvera Vieira de. *Dispensando o feioso: a construção da higiene estética em Campina Grande (1930-1960)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2010.

FERREIRA, Rita. *A nova praça da Sé de São Paulo e suas esculturas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2006.

KIEFER, Luísa Martins Waetge. *Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens*. 2018. 353 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189929>. Acesso em: 21 nov. 2025.

KONRATH, Germana. *Projetar o tempo, temporalizar o projeto*. 2023. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

LINO, Sulamita Fonseca. *A experiência estética do feio nas artes pictóricas*. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

LINO, Sulamita Fonseca. *O feio como categoria estética*. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2015.

MELO, Carolina Felix de. *O feio como experiência referencial na nossa contemporaneidade*. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

MORTIMER, Junia Cambraia. *Olhares sobre a Arquitetura, Arquiteturas do Olhar: uma outra abordagem para o imaginário fotográfico contemporâneo do espaço construído*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MICKEVICIUS, Emilia. *New Topographics and the Reinvention of American Landscape Photography, 1975*. 2019. Tese (Doutorado em História da Arte e da Arquitetura) - Brown University, Providence, Rhode Island, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.26300/kznp-zw81>. Acesso em: 21 nov. 2025.

NOLASCO, Ana. *Transgressões do belo: invenções do feio na arte contemporânea portuguesa*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

PAVESI, Lorenza. *A recepção e difusão das teorias Townscape na Inglaterra, Itália, Estados Unidos e Brasil, nos anos 1950 a 1980*. 2015. 226 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15072015-111419/publico/teselorenza.pdf>.

PAVESI, Lorenza. *Ian Nairn: Subtopia e Townscape*. 2011. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15072015-111419/publico/teselorenza.pdf>.

OVANDO Júnior, Altivo. *Praça da Sé: reformada ou deformada pelas obras do metrô?! 2014*. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. 1999a. 427 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1999.182750>. Acesso em: 15 jul. 2025.

REKER, Moirika. *A Filosofia do Jardim em Rosario Assunto*. 2022a. 280 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2022.

ROSIN, Maíra Cunha. *Dos bêbados, das putas e dos que morrem de amor: os marginais do embelezamento e dos melhoramentos urbanos (1905-1938)*. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SANTOS, Renata Cordeiro dos. *A imagem fotográfica como poética crítica em um período de estado de exceção: São Paulo, início do século XX*. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

VIEIRA, Luiz Arthur Leitão. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Verbetes de Dicionários e de Enciclopédias

«Alteridade» in: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000a. p. 34-35.

«Amarelar» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/amarelar>. Acesso em: 18 fev. 2026.

«Cidade» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cidade>. Acesso em: 22 fev. 2025.

«Cinza» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cinza>.

«Fealdade» in *Dicionário analógico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

«Flanar» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/flanar>. Acesso em: 2 dez. 2024.

«In-» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/in->. Acesso em: 18 nov. 2025.

«Laissez faire, laissez passer» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: [https://dicionario.priberam.org/laissez faire, laissez passer](https://dicionario.priberam.org/laissez-faire-laissez-passer).

«Kitsch» in: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80056-kitsch>. Acesso em: 10 dez. 2025.

«Outro» in: *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b. p. 736-738.

«Prefácio» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/prefacio>.

«Re-» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021*. Lisboa: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/re->. Acesso em: 18 fev. 2026.

«Seascape» in: *Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, 2025a. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/seascape>. Acesso em: 16 set. 2025.

«-Scape» in: *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scape>. Acesso em: 28 maio 2025.

«Tablescape» in: *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tablescape>. Acesso em: 28 maio 2025.

«Trama» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021*. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/trama>. Acesso em: 13 abr. 2026.

«Townscape» in: *Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster, 2025b. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/townscape>. Acesso em: 7 jul. 2025.

«Verdecer» in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021*. Lisboa: Priberam, 2026. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/verdecer>. Acesso em: 18 fev. 2026.

Reportagens e sites consultados

AA SCHOOL. «“Ugliness”: lecture series by Mark Cousins, 1994-95» in: *Mark Cousins Lecture Archive*. 2020. Disponível em: <https://www.aaschool.ac.uk/markcousins/11>. Acesso em: 16 out. 2025.

BERNARDO, André. «Palácio Monroe: a história do mais polêmico prédio público brasileiro» in: *BBC News Brasil*. 22 out. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cdd4djpl3eo>. Acesso em: 29 jan. 2025.

BERTONI, Estêvão. «Wilson Mendes Caldeira Junior (1940-2009): O “sonhador” Cito, os prédios e os cães» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2803200921.htm>. Acesso em: 5 fev. 2025.

CAMPOS, Marcela. «Curitiba perde David para Recife» in *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 set. 2013.

CAPES. «Catálogo de Teses & Dissertações» in: CAPES. 2023. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

CASTELLA, Tom de. «Bantams: The army units for those under 5ft 3in» in *BBC News*, London, 9 fev. 2015. Magazine. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-31023270>. Acesso em: 6 jul. 2025.

CASTRO, Adriana. «“Isto não é o Bangladesh”: cartazes de André Ventura geram queixas por discriminação» in: *Público*. 27 out. 2025. Disponível em: <https://www.publico.pt/2025/10/27/politica/noticia/nao-bangladesh-cartazes-andre-ventura-geram-queixas-discriminacao-2152337>. Acesso em: 23 fev. 2026.

DGEEC. «Registo Nacional de Teses e Dissertações (RENATES)» in: DGEEC. 2025. Disponível em: <https://renates2.dgeec.mec.pt/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

DURAN, Sérgio. «Mudança da réplica da estátua de “Davi” causa polêmica no Tatuapé» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 out. 2002. p. 64. Disponível em: Acesso em: 28 ago. 2024.

FARIAS, Agnaldo. «Tuca Vieira mostra levantamento de imagens para mapear São Paulo» in *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2025. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/09/1811714-tuca-vieira-mostra-levantamento-de-imagens-para-mapear-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2025.

FERNANDES, José Carlos. «O rejeitado do Champagnat» in *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24 jul. 2009.

FRÓES, Leonardo. «Entrevista por Júlia de Carvalho Hansen» in *Caderno de Leituras*, v. 64, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno64-froes-ok.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2025.

G1 SP. «Construtora corta árvores às margens do Rio Pinheiros para correção de traçado de curva perigosa» in: G1. 18 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/07/18/arvores-sao-cortadas-as-margens-do-rio-pinheiros-onde-empresa-tenta-construir-apartamentos-de-luxo-desde-2018-tcm-questiona-construtora.ghtml>.

GALERA, Daniel. «O desastre e as palavras» in *Quatro cinco um*, v. 83, 2024. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/artigos/meio-ambiente/o-desastre-e-as-palavras/>. Acesso em: 30 mar. 2026.

HATHERLEY, Owen. «The architectural style wars have started all over again» in: *AEON*. 22 jan. 2024. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-architectural-style-wars-have-started-all-over-again>. Acesso em: 28 out. 2025.

IBGE. «IBGE | Cidades@ | São Paulo | São Paulo | Pesquisa | Censo 2022 | Território» in: CIDADES. 2025. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>. Acesso em: 8 mar. 2026.

IBGE (org.). Nota metodológica sobre a mudança de aglomerados subnormais para favelas e comunidades urbanas. Rio de Janeiro: [s. d.], 2024. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38962-favelas-e-comunidades-urbanas-ibge-muda-denominacao-dos-aglomerados-subnormais>. Acesso em: 9 set. 2025.

KIM, Juliana. «A Florida principal who was fired after showing students “David” is welcomed in Italy» in: *NPR*. 1 maio 2023. Disponível em: <https://www.npr.org/2023/05/01/1173017248/florida-principal-david-michelangelo-visit-italy>. Acesso em: 15 dez. 2025.

LOPES, Jonas. «Elogiado em Nova York, Tuca Vieira traz mostra de fotos à cidade» in: *Veja São Paulo*. 22 jul. 2011. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/tuca-vieira-fauna-galeria/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

MAGALHÃES, Eduardo Marques de. «Quartel de Linha» in: *Éramos Vinte Bombeiros Sapadores*. jun. 2023. Disponível em: <https://eramosvintebombeirossapadores.blogspot.com/2023/06/quartel-de-linha-em-14-de-janeiro-de.html>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MAMMÌ, Lorenzo. «Paraisópolis» in: *ZUM*. 4 dez. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/paraisopolis/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

MICKEVICIUS, Emilia. «New Topographics» in: *Smarthistory*. 14 out. 2020. Disponível em: <https://smarthistory.org/new-topographics/>. Acesso em: 18 nov. 2025.

MOURA, Bruno de Freitas. «Só 6,9% das áreas urbanas do país são cobertas por vegetação» in: *Agência Brasil*. 19 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/so-69-das-areas-urbanas-do-pais-sao-cobertas-por-vegetacao>. Acesso em: 6 mar. 2026.

NASCIMENTO, Douglas. «Edifício Mendes Caldeira» in: *São Paulo Antiga*. 4 jul. 2013. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/edificio-mendes-caldeira/>. Acesso em: 5 fev. 2025.

NASCIMENTO, Douglas. «Monumento de Borba Gato» in: *São Paulo Antiga*. 2021. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/borba-gato/>. Acesso em: 9 dez. 2025.

NUNES, Geraldo. «Livro institucional do Palácio da Justiça revela começo e fim da Praça Clóvis» in: *Academia Cristã de Letras*. Disponível em: <https://academiacristadeletras.org.br/publicacoes/cronicas/livro-institucional-do-palacio-da-justica-revela-comeco-e-fim-da-praca-clovis.html>. Acesso em: 11 fev. 2025.

O GLOBO. «Morre o pianista Nelson Freire, aos 77 anos» in: *Jornal O Globo*. 1 nov. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/morre-pianista-nelson-freire-aos-77-anos-1-25260079>. Acesso em: 19 fev. 2025.

O'HAGAN, Sean. «New Topographics: photographs that find beauty in the banal» in *The Guardian*, London, 8 fev. 2010. Art and design. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>. Acesso em: 19 nov. 2025.

OLIVEIRA, Arthur Guimarães de. «Mensalão ainda tem processo pendente na Justiça após 20 anos» in *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2025/06/mensalao-ainda-tem-processo-pendente-na-justica-apos-20-anos.shtml>. Acesso em: 19 fev. 2025.

PANTONE. «Color of the Year 2026» in: *PANTONE*. dez. 2025. Disponível em: <https://www.pantone.com/uk/en/color-of-the-year/2026>.

PARNELL, Steve. «Hubert de Cronin Hastings' Neologisms in the AR - Back Issues» in: *The Architects' Journal*. 17 abr. 2009. Disponível em: <https://www.architectsjournal.co.uk/archive/hubert-de-cronin-hastings-neologisms-in-the-ar-back-issues>. Acesso em: 7 jul. 2025.

PATINO, Marie; O'SULLIVAN, Feargus; FÉVRIER, Tom. «Welcome to Paris, the City That Said No to Cars» in *CityLab | Bloomberg*, New York, NY, 20 mar. 2026. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/graphics/2026-paris-transformed-hidalgo/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. «São Paulo, máquina entrópica: resenha das exposições de Felipe Russo e Tuca Vieira» in: *ZUM*. 3 ago. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/sp-resenha-tuca-vieira-felipe-russo/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

PESSOA, Carolina. «Organizações de direitos humanos repudiam megaoperação no Rio» in: *Agência Brasil*. 28 out. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2025-10/organizacoes-de-direitos-humanos-repudiam-megaoperacao-no-rio>. Acesso em: 31 mar. 2026.

POYNOR, Rick. «Wim Wenders' Strange and Quiet Places» in: *Design Observer*. 21 abr. 2011. Disponível em: <https://designobserver.com/wim-wenders-strange-and-quiet-places/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

RAMOS, Victor; ABRANCHES, Virgílio. «Santa Helena: a marretadas, novo toma espaço do velho» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/>

treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml. Acesso em: 4 fev. 2025.

RAPP, Alan. «Tuca Vieira: This is not Berlin» in: *Domus Magazine*. 25 jul. 2011. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2011/07/25/tuca-vieira-this-is-not-berlin.html>. Acesso em: 14 mar. 2024.

RICKARD, Doug *et al.* «Como fotografar a rua sem sair de casa» in: *ZUM*. 13 abr. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/fotografar-a-rua-sem-sair-de-casa/>. Acesso em: 9 dez. 2025.

SCHIVARTCHE, Fabio. «Degradação da praça começou nos anos 70» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/18/cotidiano/10.html>. Acesso em: 10 fev. 2025.

SCHUHMACHER, Jacques; GILBERT, Rosalinde; GILBERT, Arthur. «“Entartete Kunst”: The Nazis’ inventory of “degenerate art” · V&A» in: VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. nov. 2019. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art>. Acesso em: 27 ago. 2025.

SECRETARIA PAROQUIAL. «Santuário Eucarístico» in: *Basílica de Nossa Senhora da Penha*. 2025. Disponível em: <https://basilicadapenha.com.br/santuario-eucaristico.html>. Acesso em: 16 dez. 2025.

SHORE, Stephen. «Press» in: *STEPHEN SHORE, PHOTOGRAPHER - WORK, BIOGRAPHY*, CV. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/m/press.php>. Acesso em: 20 nov. 2025.

SILVEIRA, Evanildo da. «Com 506 espécies, cidade de São Paulo abriga mais tipos de aves que todo o Chile ou Portugal» in *BBC News Brasil*, [s. l.], 27 out. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50132953>. Acesso em: 15 abr. 2026.

SMC. «Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo» in: *Secretaria Municipal de Cultura (SMC)*. Maio 2009. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/patrimonio_historico/adote_obra/6261. Acesso em: 28 ago. 2024.

SOUZA, Felipe; BARIFOUSE, Rafael. «Paraisópolis, 100 anos: como loteamento de luxo virou favela mais famosa de SP» in: *BBC NEWS BRASIL*. 16 jun. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50694377>. Acesso em: 2 mar. 2026.

STRUTH, Thomas. «Unconscious Places 1» in: *THOMAS STRUTH*. 2025. Disponível em: https://www.thomasstruth32.com/smallsite/photographs/unconscious_places_1/index.html. Acesso em: 4 dez. 2025.

TEIXEIRA, Matheus. «Bolsonaro volta a dizer que negro é pesado em arrobos e ironiza sua condenação» in: *Folha de S. Paulo*. 12 maio 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/05/bolsonaro-volta-dizer-que-negro-e-pesado-em-arrobos-e-ironiza-sua-condenacao.shtml>. Acesso em: 23 fev. 2026.

THORNTON, Gene. «From Fine Art to Plain Junk» in *The New York Times*, New York, 14 nov. 1971. Archives. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/11/14/archives/from-fine-art-to-plain-junk.html>. Acesso em: 18 nov. 2025.

TOURRUCÔ, Juliana. «Aos 93, lenda do design brasileiro desenha cadeira para fazer amor» in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2015/07/1648297-aos-93-lenda-do-design-brasileiro-desenha-cadeira-para-fazer-amor.shtml>. Acesso em: 16 set. 2025.

TRIBUNAL de Justiça do Estado de São Paulo. «Palácio da Justiça» in: *Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo*. 2025. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/Memoria/PalacioJustica/PalacioJustica>. Acesso em: 10 fev. 2025.

TRUMP, Donald J. «Making Federal Architecture Beautiful Again» in: *The White House*. 28 ago. 2025. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/08/making-federal-architecture-beautiful-again/>. Acesso em: 28 out. 2025.

VIEIRA, Tuca. «Atlas Fotográfico» in: *Tuca Vieira*. 2025. Disponível em: <https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>. Acesso em: 2 dez. 2025.

WANDERLEY, Andrea C. T. «Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905) e sua obra-prima, o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862–1887”» in: *Brasiliana Fotográfica*. 24 maio 2015. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=705>. Acesso em: 10 dez. 2025.

WISNIK, Guilherme. «Cidade inacabada» in *Revista Piauí*, n. 112, 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/cidade-inacabada/>.

ZAREMBA, Júlia. «Marco local, estátua de David virou “Peladão” em parque do Tatuapé» in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 2016. p. FX4. Disponível em: Acesso em: 28 ago. 2024.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. «O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher» in: *ZUM*. 14 out. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 15 out. 2023.

Legislação

BRASIL. *Constituição Federal da República Federativa do Brasil*. Brasília: Presidência da República, 1988.

BRASIL. *Estatuto da Cidade. Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001*. Brasília: Presidência da República, 2001. (Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana).

BRASIL. *Lei nº 13.465, de 11 de julho de 2017*. Brasília: Presidência da República, 2017. (Dispõe sobre a regularização fundiária rural e urbana).