

MONTAR E DESMONTAR O INVISÍVEL

MONTAR E DESMONTAR O INVISÍVEL:
contravisualidades do centro histórico de ribeirão
preto. Dissertação de mestrado. Vítor da Silva Lebre
Pezarezi. Orientado por Prof. Dr. Hélio Hirao. Bauru,
2025.





***“Se eu tivesse que refazer
tudo,
refaria o caminho.***

Não as pegadas.”

***- Ana Cristina Cesar -
“Diário” (fragmento)***

**MONTAR E DESMONTAR O
INVISÍVEL:
CONTRAVISUALIDADES
DO CENTRO HISTÓRICO
DE
RIBEIRÃO PRETO**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO MESQUITA FILHO"
CAMPUS BAURU
ARQUITETURA E URBANISMO

VÍTOR DA SILVA LEBRE PEZAREZI

**MONTAR E DESMONTAR O INVISÍVEL: CONTRAVISUALIDADES DO
CENTRO HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO**

BAURU

2025

VÍTOR DA SILVA LEBRE PEZAREZI

**MONTAR E DESMONTAR O INVISÍVEL: CONTRAVISUALIDADES DO
CENTRO HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus Bauru.

Área de concentração: Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Helio Hirao

BAURU

2025

Pezarezi, Vítor da Silva Lebre.

Montar e desmontar o invisível: contravisualidades
do centro histórico de Ribeirão Preto, SP / Vítor da
Silva Lebre Pezarezi. - Bauru, 2025
106 f.: il.

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes,
Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Hélio Hirao

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Cartografias
sensíveis. 3. Caminhar. 4. Política das imagens. I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.

VÍTOR DA SILVA LEBRE PEZAREZI

**MONTAR E DESMONTAR O INVISÍVEL: CONTRAVISUALIDADES DO
CENTRO HISTÓRICO DE RIBEIRÃO PRETO**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus Bauru.

Área de concentração: Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Helio Hirao

Área de Concentração: Arquitetura e Urbanismo

Data da Defesa: 23/09/2025

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **HELIO HIRAO**
Data: 17/11/2025 08:10:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Hélio Hirao

UNESP – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru

Documento assinado digitalmente
 **VLADIMIR BENINCASA**
Data: 17/11/2025 10:08:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Vladimir Benincasa

UNESP – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

Documento assinado digitalmente
 **GABRIEL TEIXEIRA RAMOS**
Data: 17/11/2025 18:29:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Gabriel Teixeira Ramos

UFG – Faculdade de Artes Visuais

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE VÍTOR DA SILVA LEBRE PEZAREZI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN.

Aos 23 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de VÍTOR DA SILVA LEBRE PEZAREZI, intitulada **Montar e Desmontar o Invisível: contravisualidades do centro histórico de ribeirão preto**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor HÉLIO HIRAO (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo / Universidade Estadual Paulista , Professor Doutor VLADIMIR BENINCASA (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós graduação em Arquitetura e Urbanismo / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Adjunto GABRIEL TEIXEIRA RAMOS (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade / Universidade Federal de Goiás. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: **APROVADO** . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor HÉLIO HIRAO

Documento assinado digitalmente
 **HELIO HIRAO**
Data: 23/09/2025 16:50:19-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

AGRADECIMENTOS

Agradecer por uma jornada de quase três anos exige muito mais do que algumas páginas. Foram anos de atravessamentos profundos — dor, dúvida, resistência, mas também descobertas, encontros e transformações que deixaram marcas indeléveis em mim. Esta pesquisa não é apenas um produto acadêmico, é uma travessia. E, como toda travessia, ela só foi possível porque não caminhei sozinho.

À minha família, fundamento e afeto:

Aos meus pais, **Antonio Carlos e Rita**, por serem abrigo, base e direção. Por nunca soltarem minha mão, mesmo quando o caminho parecia estreito ou escuro. O apoio de vocês foi — e é — meu chão e meu Norte.

À minha companheira de todas as rotas, **Ana Carolina**, com quem compartilho o tempo e a eternidade. Você foi farol nas noites mais densas, presença firme quando tudo vacilava, e a voz que me lembrava de voltar para mim quando eu me perdia. Sua generosidade e seu amor estão inscritos em cada linha deste trabalho.

Ao meu orientador, **professor Dr. Hélio Hirao**, pela confiança, escuta e partilha. Pelas conversas que foram além da pesquisa, pela sensibilidade diante das escolhas metodológicas, e por compreender que este trabalho também era uma forma de vida.

Aos amigos e amigas — dos tempos antigos, que permanecem como colunas da minha história, e dos que chegaram no caminho, abrindo trilhas, provocando pensamentos, oferecendo companhia, escuta e entusiasmo. Vocês me ajudaram a atravessar.

À cidade de **Ribeirão Preto**, território vivo, contraditório e pulsante. Cidade que me molda e me fere, mas também me acolhe e me inspira. Ribeirão corre no meu sangue e na minha escuta — foi nela que aprendi a ver, a escutar, a me perder e a me encontrar. Esta dissertação é, também, um gesto de devolução.

Por fim, agradeço aos encontros inesperados, aos corpos que cruzaram meu caminho e às palavras que me tocaram em silêncio. Tudo isso me atravessou — e se tornou parte do que deixo aqui.

A cada gesto, escuta e presença, meu mais sincero **obrigado**.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma cartografia sensível do centro histórico de Ribeirão Preto (SP), concebendo a cidade como um campo de tensões, afetos e temporalidades sobrepostas. A pesquisa sustenta-se numa metodologia rizomática inspirada em Deleuze e Guattari, que recusa modelos lineares de investigação e privilegia processos abertos, erráticos e conectivos. Nesse contexto, a deriva constitui o eixo operatório fundamental: caminhar torna-se um método de escuta e de pensamento, capaz de captar fraturas, ritmos e sobrevivências do espaço urbano. As imagens produzidas nesses percursos — fotografias, filmagens, notas visuais — não funcionam como simples registros, mas como acontecimentos sensíveis. Seguindo uma lógica de *montagem e desmontagem*, tais imagens foram re combinadas em cartografias visuais que operam na chave da constelação, aproximando-se do gesto warburgiano de criar um *atlas* capaz de fazer coexistir tempos e sensibilidades heterogêneos. Inspirado pelas reflexões de Georges Didi-Huberman, o trabalho assume que pensar com imagens é tensionar seus regimes de visibilidade, permitindo que nelas emergam restos, intervalos e sobrevivências que escapam ao olhar dominante. Essa cartografia não busca representar o centro, mas rasurar sua evidência, deslocando a narrativa homogênea que o monumentaliza. Ao abrir outras formas de ver, desobstrui-se o sensível e emergem as densidades afetivas e políticas do território. Ativando o corpo como operador de conhecimento e a imagem como método, o centro histórico deixa de ser objeto dado e aparece como campo de forças, memórias e disputas.

Palavras-chave: cartografia afetiva; Didi-Huberman; caminhar; política das imagens; Deleuze; estética urbana.

ABSTRACT

This dissertation proposes a sensitive cartography of the historic center of Ribeirão Preto (SP), conceiving the city as a field of tensions, affects, and overlapping temporalities. The research is grounded in a rhizomatic methodology inspired by Deleuze and Guattari, rejecting linear models of inquiry and privileging open, erratic, and connective processes. Within this framework, the *dérive* becomes the fundamental operative axis: walking turns into a method of listening and thinking, capable of capturing the fractures, rhythms, and survivals of urban space. The images produced throughout these trajectories—photographs, video recordings, visual notes—do not function as mere documents but as sensitive events. Following a logic of montage and demontage, these images were recombined into visual cartographies that operate through constellations, approaching the Warburgian gesture of constructing an atlas capable of bringing heterogeneous times and sensibilities into coexistence. Drawing on Georges Didi-Huberman's reflections, the work assumes that thinking with images means to tension their regimes of visibility, allowing residues, intervals, and survivals that escape dominant perception to emerge. This cartography does not aim to represent the center but to erase its apparent evidence, displacing the homogeneous narrative that monumentalizes it. By opening other modes of seeing, it clears the sensible and reveals the affective and political densities of the territory. Activating the body as an operator of knowledge and the image as method, the historic center ceases to appear as a given object and emerges instead as a field of forces, memories, and disputes.

Keywords: affective cartography; Didi-Huberman; walking; images policy; Deleuze; urban aesthetics.

SUMÁRIO

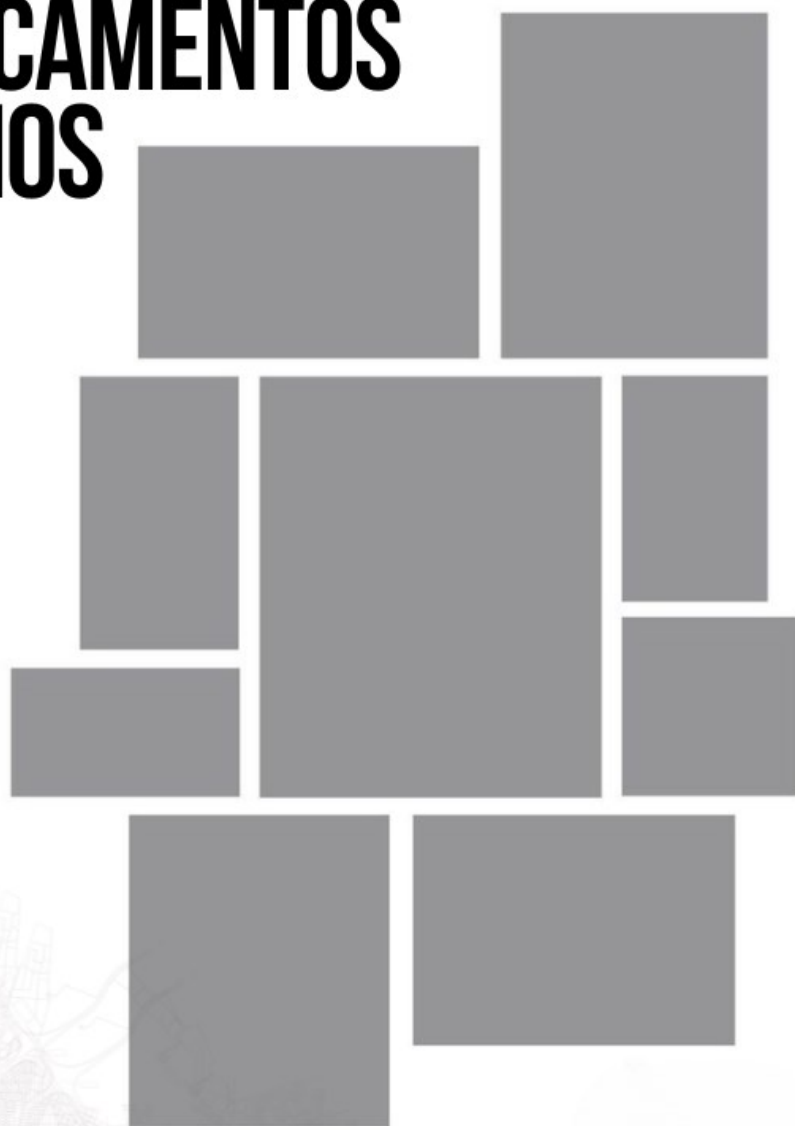
NARRATIVAS EM MOVIMENTO: CARTOGRAFIAS SENSÍVEIS E DESLOCAMENTOS URBANOS	16
SABER CARTOGRAFIAR UMA CIDADE.....	21
Rastros de um centro em disputa	21
Fabular a cidade: contar uma outra cidade	27
Ruína, memória e narrativa: fabular o que insiste.....	31
TERRITÓRIOS DO INVISÍVEL: CARTOGRAFIAS DO SENTIR E DO HABITAR.....	36
Cartografias do sensível e modos de habitar a cidade	36
Expressar e intervir: formas de inscrição das cartografias sensíveis...	41
ATLAS, IMAGENS EM RESSONÂNCIA: MONTAGENS NA PAISAGEM URBANA.....	48
Imagem como pensamento: entre-ver, entre-tempos, entre-movimentos	48
Pensar com imagens: estética, política e montagem	56
NARRATIVAS EM TRÂNSITO: ATRAVESSAMENTOS NA PAISAGEM	65
Caminhar como gesto de abertura.....	65
As expedições urbanas: narrativas do percurso.....	68
<i>Escutar o centro: sons como linhas cartográficas do sensível</i>	<i>73</i>
<i>Sons, barulhos e ruídos.....</i>	<i>75</i>
<i>Vozes e oralidade: escutar a potência dos encontros</i>	<i>82</i>
<i>Imagens que ferem o visível: montagens contra-hegemônicas do centro.</i>	<i>86</i>
<i>Montagens do invisível: registros audiovisuais e fabulações urbanas</i>	<i>91</i>
<i>Colecionar o centro: toques e texturas urbanas</i>	<i>96</i>
Considerações finais - Rastros, ruínas e ritmos: o que nos resta da cidade e o que fazemos com ela	100
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS	107

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Fotografia do quarteirão Paulista, símbolo do progresso e burguesia local, a partir da Praça XV de Novembro, década de 1940	22
Figura 02. Teatro Carlos Gomes, circa 1940	23
Figura 03. O empresário Antônio Diederichsen (sentado) ao lado de empresários e políticos em Ribeirão Preto, 1953	23
Figura 04. Funcionários da fábrica da Cervejaria Antártica de Ribeirão Preto	25
Figura 05. Ala das Baianas em desfile de Carnaval de rua em Ribeirão Preto, s.d	25
Figura 06. Amsterdam RealTime (2002), – Esther Polak, Jeroen Kee e Waag Society. Projeto de mapeamento participativo e instalação; esta imagem retrata uma composição de rastros de GPS produzidos pelos participantes	28
Figura 07. Mapa síntese de camadas cartográficas de Ribeirão Preto	30
Figura 08 e 09. Fachada do Cine Bristol na Rua São Sebastião, centro histórico de Ribeirão Preto, último cinema de rua ainda preservado na década de 1980 e em 2024	32
Figura 10. Fotografias de gestos dos habitantes do centro	34
Figura 11. Fotografias de vestígios, rastros, passagens de tempo e movimento capturadas pelo autor	40
Figura 12. Mapa Mundi de Ptolomeu/Mapa-múndi gravado por Johannes Schnitzer (1482)	41
Figura 13. Mapa Emocional do leste de Paris (East Paris Emotional Map), Christian Nold, 2008	43
Figura 14. Francis Alÿs, The Green Line, 2004	44
Figura 15. 'The Naked City', criada por Guy Debord	45
Figura 16. The Expression of Hands (1997, 30 min) de Harun Farocki	46
Figura 17. Frames da gravação View From The Road (1965), de Kevin Lynch	49
Figura 18. Frames de <i>News from Home</i> (1977), de Chantal Akerman.	52
Figura 19. Recortes de cenas de Sans Soleil (1983) de Chris Marker	53
Figura 20. Parte das pranchas do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg	55
Figuras 21 e 22. Página de The Manhattan Transcripts (1994), de Bernard Tschumi	58
Figura 23. Every Building on the Sunset Strip (1966), de Ed Ruscha	60
Figura 24. Detalhe de imagem aérea de Auschwitz interpretada por Harun Farocki em Images of the World and the Inscription of War (1988)	61
Figura 25. Frames do filme Vergleich über ein Drittes (Comparison via a Third, 2007), de Harun Farocki	62
Figuras 26,27 e 28. Fotos do terreno baldio que um dia fora um barr	70
Figura 29. Fotografia do bar em que me despedi do velho caminhante	70
Figura 30. Diagrama representativo do percurso 4	72
Figura 31. Cartografia do som capturado durante o percurso 4	76

Figura 32. Cartografia do som capturado durante o percurso 6	80
Figura 33. Diagrama representativo do percurso 2	81
Figura 34. Sr. José Ribamar (à frente) e Sr. Seu Odilon (de chapéu, atrás)	83
Figura 35. Cartografia do som capturado durante o percurso 2	85
Figura 36. Composição entre imagem histórica e fotografia atual produzida na deriva (“photobook”)	89
Figura 37. Frames do vídeo-ensaio <i>Entre passos e instantes: Experimentações no centro de Ribeirão Preto (2025)</i> , realizado inspirado pela obra fragmentária de Farocki	92
Figura 38. Frames do filme/video-ensaio realizado inspirado em <i>A View from The Road</i> , de Kevin Lynch	94
Figura 39. Diagrama representativo do percurso 7	95
Figura 40. Atlas. Fragmentos da cidade capturados durante a pesquisa (fotografias próprias de forma múltipla e fragmentada acima e registros historicistas ordenados conforme narrativas oficiais abaixo)	98
Figura 41. Cartografia síntese das linhas de potência do centro sentidas durante a pesquisa	99

NARRATIVAS EM MOVIMENTO: CARTOGRAFIAS SENSÍVEIS E DESLOCAMENTOS URBANOS



NARRATIVAS EM MOVIMENTO: CARTOGRAFIAS SENSÍVEIS E DESLOCAMENTOS URBANOS

Esta dissertação investiga o centro histórico de Ribeirão Preto (SP) como território de forças, memórias e resistências, buscando compreender de que modo a imagem, o corpo e a deriva produzem outras leituras possíveis da cidade. O objetivo central é **experimentar modos de pensar, sentir e expressar o espaço urbano que escapem às lógicas representacionais e hegemônicas**, elaborando uma **cartografia sensível** que una experiência e reflexão. Para isso, a pesquisa combina procedimentos teórico-práticos — caminhadas, registros fotográficos, colagens, montagens visuais e textos — como dispositivos de pensamento e de crítica às formas normativas de visibilidade. Metodologicamente, a cartografia aqui proposta parte de uma ética da escuta e da presença, inspirada nas derivas urbanas e na cartografia afetiva de Suely Rolnik, articulando-se a uma perspectiva deleuziana da cidade como campo rizomático e múltiplo.

Este trabalho inscreve-se no campo rizomático do pensamento de **Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995)**, adotando-o como eixo ético e epistemológico para investigar o espaço urbano — em especial o centro histórico de Ribeirão Preto — como campo de intensidades, atravessado por devires, linhas de fuga e agenciamentos múltiplos. Aqui, a subjetividade não é concebida como essência interior ou propriedade do indivíduo, mas como produção relacional e coletiva, em constante constituição: “a subjetividade é, antes de tudo, auto-posição de um campo de individuação em que uma multiplicidade pode emergir como tal” (DELEUZE; GUATTARI, 1995)¹. Não se trata, portanto, de compreender identidades fixas, mas de acompanhar os modos de existência que emergem nos encontros entre corpos e cidade.

A **cartografia**, nesse contexto, não é entendida como representação objetiva ou descrição técnica de um território. Em diálogo com Guattari e expandindo essa perspectiva a partir das contribuições de **Suely Rolnik**, a cartografia é assumida como prática ética e estética de acompanhamento de processos e forças em movimento. Como afirma Rolnik (2006, p. 16), cartografar “é traçar um mapa das intensidades, das zonas de vizinhança entre estados do corpo e do mundo”. Trata-se de uma atitude que pensa com o corpo, registrando afetos e vibrações que escapam às formas hegemônicas de visibilidade — como os mapas técnicos e estáticos. Assim, a **cartografia afetiva** torna-se ferramenta política e sensível, operando uma crítica aos regimes de visibilidade que naturalizam e normatizam a cidade.

1. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari concebem a multiplicidade como um campo de variações contínuas, não totalizável, sem sujeito ou unidade central. Diferente da estrutura, ela é rizomática, composta por relações de intensidades e devir (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Essa crítica não se restringe ao plano discursivo, mas atravessa também o campo estético e visual. A imagem, aqui, é tomada como **dispositivo de pensamento** e como forma de desterritorialização do visível. Como propõem Deleuze e Guattari (1995), desterritorializar é desfazer o vínculo fixo entre significante e significado, forma e função — é abrir brechas no modo como o mundo nos é dado. A produção cartográfica proposta neste trabalho busca operar justamente nessas brechas, instaurando deslocamentos no espaço percebido, vivenciado e representado.

Esses deslocamentos dialogam com práticas artísticas e arquitetônicas como a de **Bernard Tschumi**, em *The Manhattan Transcripts* (1994), onde cidade, ação e imagem se articulam em relação não representacional, mas intensiva. Da mesma forma, em *Every Building on the Sunset Strip*, **Edward Ruscha** (1966) transforma a repetição em ato poético de desvio: o banal aparece como linha de resistência ao monumental. Ambas as obras operam na lógica da desterritorialização da percepção e da crítica à imagem hegemônica do urbano, cada um dentro de seu próprio contexto cronológico e estético.

O centro de Ribeirão Preto, nesta pesquisa, é abordado como **rizoma** — território de cruzamentos não hierárquicos entre memórias, esquecimentos, afetos e resistências. “O rizoma conecta qualquer ponto a qualquer outro ponto [...] ele não é feito de unidades, mas de dimensões” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). As caminhadas realizadas — ora solitárias, ora coletivas, ora sensoriais — ativam modos de percepção que desmontam a imagem da cidade-cartão-postal, revelando suas fissuras, ruínas e *contrausos*.

Nesse sentido, os registros visuais — fotografias, colagens, escritos — não apenas acompanham o percurso das caminhadas, mas **intervêm na paisagem sensível**. Ao recortar detalhes, sobrepor fragmentos ou repetir elementos do cotidiano urbano, essas imagens instauram deslocamentos na percepção do centro histórico, desestabilizando a ideia de um lugar homogêneo. Há nelas a insistência no ruído, no resto, no ordinário: gestos que se aproximam das práticas de Ruscha e **Harun Farocki**, mas que partem de uma escuta situada e encarnada do território. Esses dispositivos e ferramentas metodológicas construtivas tornam-se operadores de um pensamento que se faz **com a cidade**, em sua imanência.

Essa operação visual remete à **montagem como forma de pensamento** (DELEUZE, 2012) — um procedimento que, segundo **Didi-Huberman** (2012), não se limita à justaposição de elementos, mas instaura uma política do sensível capaz de abrir fissuras no visível. Montar, aqui, é pôr em variação, provocar atritos entre tempos, afetos e espacialidades, fazer coexistir o que não se deixa ver junto no fluxo contínuo da percepção cotidiana. Como no *Atlas Mnemosyne*

concebido por **Aby Warburg** e revisitados por Didi-Huberman (2013), trata-se de criar constelações visuais em que cada imagem carrega o rastro de outras, em que a cidade não é representada, mas **reimaginada em suas tensões, seus vazios e suas sobrevivências**.

Os mapas nesse caso, então, não são instrumentos de controle, mas superfícies abertas à montagem: campos de força onde corpo, memória e olhar traçam linhas descontínuas. Assim como o atlas é uma forma inacabada, sempre provisória e aberta à reconfiguração, essas **cartografias visuais** operam por aproximações, cortes e sobreposições, ativando uma política da imagem que recusa a decalcomania e o fechamento e a narrativa única. Tensionar a cidade, aqui, significa também colocá-la em movimento, como corpo múltiplo atravessado por memórias, esquecimentos e usos desviantes — uma paisagem em disputa e permanente montagem.

Essas imagens não ilustram: **perturbam**. Tensionam o visível, instauram montagens entre tempos e corpos, entre espaço e afeto. Como afirma Deleuze (1997), o pensamento se dá sempre por meio de choques e cortes — nunca por reconhecimento, mas por força. É nesse regime que se inscreve o cinema de **Harun Farocki** como força motriz. Em *Images of the World and the Inscription of War* (1988) por exemplo, o autor revela as potências políticas da imagem que não se dá por inteiro: explora interstícios, tempos mortos e detalhes “sem importância” como espaços de disputa. Sua montagem crítica abre o visível como território — não para explicá-lo, mas para **desarmar sua hegemonia**. As imagens desta pesquisa buscam esse mesmo gesto: compor no fragmento uma **contra-cartografia** das lógicas hegemônicas do espaço urbano.

Esta dissertação propõe, portanto, uma construção teórico-prática em que o pensamento emerge junto à experiência — como montagem entre corpo, espaço e imagem. A escrita não busca descrever, mas cartografar; não explicar tecnicamente, mas fazer ver e sentir. O objetivo central é experimentar modos de pensar e expressar a cidade que escapem às lógicas dominantes, por meio de uma cartografia sensível e contra-hegemônica, com o centro histórico de Ribeirão Preto, SP como objeto de estudo. Compreender o urbano exige mais do que representá-lo: é preciso percorrê-lo, deixar-se afetar por ele e escutá-lo em suas margens.

A organização desta dissertação não segue um modelo linear de exposição, mas propõe-se como **montagem rizomática — uma cartografia em si** — na qual as conexões importam mais do que a sequência. Assim, os quatro capítulos principais não se articulam como degraus de uma progressão argumentativa, mas como zonas de intensidade interligadas por contaminações e ressonâncias:

A primeira parte, “*Saber orientar-se numa cidade*”, propõe um mergulho nas camadas históricas, simbólicas e afetivas do centro de Ribeirão Preto. Inspirado na releitura de *Saber ver*

arquitetura, de Bruno Zevi (1948), o foco desloca-se do edifício isolado para o tecido urbano e para as práticas de habitar. O capítulo tensiona as narrativas oficiais da cidade — aquelas que constroem uma memória monumental e homogênea — ao entrelaçá-las com histórias silenciadas, fragmentos orais e rastros materiais. A cidade é tratada como um palimpsesto, onde o tempo não se acumula em linha reta, mas vibra em sobreposições e sobrevivências. Essa leitura busca revelar as zonas de sombra e os fantasmas que insistem na paisagem, abrindo o olhar para aquilo que o discurso hegemônico tenta apagar.

O **segundo capítulo**, *“Territórios do invisível: cartografias do sentir e do habitar”*, introduz a cartografia como prática estética e política, voltada à experimentação sensível do espaço urbano. O caminhar — em suas diversas formas, como deriva, flânerie ou errância — é compreendido como dispositivo de desterritorialização e invenção de novos modos de habitar. O corpo torna-se um instrumento de leitura e transformação do espaço, reagindo às forças que o atravessam. Neste capítulo, as derivas realizadas no centro da cidade são descritas como processos de escuta e contaminação — um modo de estar com o território, permitindo que o sentir conduza o pensar. O texto articula essas experiências com reflexões teóricas sobre o corpo, o afeto e a política do espaço, configurando a base metodológica da pesquisa.

O **terceiro capítulo**, *“Atlas, imagens em ressonância: montagens na paisagem urbana”*, aprofunda a dimensão imagética da pesquisa, explorando a imagem como campo de pensamento e como dispositivo crítico. Inspirado em Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, o capítulo compreende o ato de montar como forma de pensar: um modo de criar relações entre tempos, espaços e afetos. As imagens produzidas durante o processo — fotografias, sobreposições, colagens — são analisadas não como ilustrações, mas como operadores visuais que tensionam o olhar e reconfiguram a percepção do urbano. Em diálogo com Bernard Tschumi, Edward Ruscha e Harun Farocki, este capítulo investiga como a montagem pode operar deslocamentos no visível e instaurar novas formas de narrar a cidade.

Por fim, o **quarto capítulo**, *“Narrativas em trânsito: atravessamentos na paisagem”*, apresenta os percursos práticos da pesquisa — as caminhadas realizadas no centro histórico, seus registros, cartografias e experimentações visuais. Aqui, o espaço urbano é pensado como campo de acontecimentos: cada percurso se transforma em narrativa sensorial, abrindo fissuras no cotidiano e instaurando novas leituras da cidade. Fotografias, textos e mapas são articulados como fragmentos de um mesmo corpo em movimento, compondo uma cartografia que não busca totalidade, mas intensidade.

SABER CARTOGRAFIAR UMA CIDADE



SABER CARTOGRAFAR UMA CIDADE

(...) saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Neste caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.

- Walter Benjamin, 2015, p. 73

Rastros de um centro em disputa

O centro histórico de Ribeirão Preto, como tantos outros centros urbanos brasileiros, é uma superfície em tensão — campo de forças onde se entrelaçam camadas de tempo, poder e afeto. Sob sua materialidade aparente — calçadas, fachadas, monumentos, fluxos — pulsa uma multiplicidade de histórias. A cidade não é um dado, mas uma formação sensível e discursiva em constante disputa (SANTOS, 2000). Cada rua e cada ruína condensam gestos de ordenação e esquecimento, de desejo e exclusão, compondo uma cartografia que nunca se encerra.

A narrativa hegemônica sobre o centro de Ribeirão Preto costuma exaltá-lo como marco fundacional, símbolo de civilidade e vitrine do progresso urbano. Essa história linear, ancorada em documentos oficiais, marcos arquitetônicos e políticas patrimoniais, cristalizou uma memória seletiva — vinculada às elites locais e aos ciclos econômicos do café, da industrialização e do comércio. Entretanto, compreender o centro apenas por essa via seria reduzir sua espessura. É preciso alargar o olhar, reconhecer que junto à cidade monumental convivem outras camadas de memória e experiência, igualmente constitutivas do urbano.

Leituras consagradas, como as de José Maria dos Reis (1996), Clóvis Schmidt (1993) e Maria Aparecida de Menezes Borrego (2001), ajudaram a consolidar a imagem de Ribeirão Preto como ícone do progresso interiorano paulista — a “capital do café”, cidade letrada, racional e moderna (Fig. 01, 02 e 03). Essa visão, centrada na materialidade monumental e no discurso da ordem, produziu uma imagem homogênea do centro. Contudo, como observa Didi-Huberman (2012), abrir os olhos exige também reconhecer os fantasmas: ver não apenas o que se mostra, mas o que persiste à margem do visível. As cidades sobrevivem por meio de espectros — rastros, ruínas, memórias deslocadas — que insistem em se fazer ouvir mesmo quando as narrativas oficiais tentam silenciá-los.

É nesse ponto que a noção de centro se torna problemática. Mais do que coordenada geográfica ou eixo administrativo, o centro é construção simbólica e política, espaço de concentração de memórias e disputas. Em Ribeirão Preto, esse território sempre foi plural: nele se cruzam vozes, práticas e temporalidades heterogêneas. Como propõe Paola Berenstein Jacques (2021), a cidade é um **palimpsesto**², onde tempos e narrativas coexistem em fricção, sem hierarquia linear. Cada camada urbana — visível ou não — adiciona uma vibração à paisagem, compondo uma escrita múltipla do espaço.



Figura 01. Fotografia do quarteirão Paulista, símbolo do progresso e burguesia local, a partir da Praça XV de Novembro, década de 1940. Fonte: Jornal A Tribuna (website).

2. “Palimpsesto” é um termo emprestado da arqueologia e da literatura que designa uma superfície reescrita várias vezes, onde ainda é possível ver vestígios das camadas anteriores – útil para pensar a cidade como espaço em constante reinscrição (cf. JACQUES, 2021).



Figura 02. Teatro Carlos Gomes, circa 1940. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP)/Jornal A Tribuna (website).



Figura 03. O empresário Antônio Diederichsen (sentado) ao lado de empresários e políticos em Ribeirão Preto, 1953. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP)/Jornal A Tribuna (website).

Essa perspectiva aproxima-se do que Deleuze e Guattari (1995) chamam de plano de composição: uma superfície viva, onde forças distintas se encontram para criar. Pensar o centro dessa maneira é concebê-lo como campo de encontros e não de oposições. O monumento e suas bordas, o oficial e o cotidiano, o edifício e o corpo que o atravessa — tudo coexiste, tensiona e produz cidade.

As pesquisas mais recentes sobre a historiografia de Ribeirão Preto têm se debruçado sobre essa complexidade. A tese de **Ana Teresa Cirigliano Villela** (2024) problematiza as camadas simbólicas do centro, explorando os modos como o patrimônio é apropriado e ressignificado pela população. **Tânia Maria Bulhões Figueiredo** (2013) revisita o urbanismo local a partir das práticas de habitar, deslocando o foco da arquitetura monumental para as dinâmicas do corpo na cidade. Já **Ana Carolina Gléria Lima** (2020) propõe uma leitura do centro histórico através das memórias orais e dos afetos urbanos, enfatizando a multiplicidade de narrativas que configuram o território. Este trabalho se insere nesse movimento de reinterpretação, propondo a cartografia sensível como continuidade crítica dessa historiografia: um modo de pensar o centro não apenas como objeto de estudo, mas como campo de experiência.

Em vez de contrapor o visível ao invisível, busca-se compreender como certos aspectos foram **tornados secundários** pela lógica hegemônica: práticas populares, memórias negras, modos de habitar não normativos. Essas presenças não são marginais em si; foram **marginalizadas** pelos regimes de visibilidade que estruturaram a história urbana. Ao reabrir esse campo de forças, o olhar cartográfico se desloca do registro do que falta para a escuta do que pulsa.

As imagens, nesse processo, são também territórios de disputa. As fotografias oficiais — presentes em arquivos públicos, jornais e campanhas turísticas — reforçam uma estética da ordem: ângulos simétricos, fachadas reformadas, o enquadramento do centro como vitrine. Elas configuram o que Rancière (2005) denomina **partilha do sensível**: o regime que define o que pode ou não ser visto, dito e lembrado. Em contraste, imagens menores — registros de festas populares, manifestações espontâneas, gestos cotidianos (Fig. 04 e 05) — instauram outras potências visuais. Não se opõem à imagem oficial, mas a expandem, abrindo zonas de ressonância e fabulação.



Figura 04. Funcionários da fábrica da Cervejaria Antártica de Ribeirão Preto, s.d. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP)/Jornal A Tribuna (website).



Figura 05. Ala das Baianas em desfile de Carnaval de rua em Ribeirão Preto, s.d. Fonte: Página Ribeirão Preto Histórica/Everton Muniz (website), reprodução.

Como afirma Didi-Huberman (2010), há nas imagens borradas e fragmentárias uma força de ruptura: elas não ilustram, mas fazem pensar; não representam, mas produzem presença. Nesse sentido, as imagens resgatadas nesta pesquisa não buscam confirmar o já sabido, mas montar (Didi-Huberman, 2012b) um campo de tensão, provocar deslocamentos no olhar.

Essa política emerge na escuta dos usos táticos do espaço, nas pequenas resistências que reconfiguram o cotidiano. As práticas ordinárias produzem fissuras na estrutura, reinscrevendo o urbano com gestos mínimos: o desvio, a travessia, a permanência inesperada. Cartografar o centro de Ribeirão Preto é, assim, acompanhar esses gestos e dar corpo à sua força inventiva — uma cidade que se refaz a cada passo (ROLNIK, 2006).

A cartografia aqui concebida não pretende substituir os mapas técnicos, mas alargá-los. As cartografias convencionais, ancoradas em métricas e representações geométricas, raramente incorporam as dimensões afetivas e simbólicas do espaço urbano. A cartografia sensível surge, então, como atualização do olhar: não rejeita a precisão técnica, mas soma a ela uma escuta atenta do que vibra, do que escapa à medição.

Didi-Huberman (2012b) sugere que a montagem — tanto na arte quanto na escrita da história — é capaz de revelar as sobrevivências e os anacronismos do tempo. Ao abdicar da linearidade, o historiador passa a mostrar as complexidades do presente: “a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino”. Nesse gesto, o historiador se aproxima do cartógrafo, que também monta, desloca, escuta e compõe.

Sobre isso, Didi-Huberman (2012b) diz:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema da construção da historicidade. Porque não está orientada, simplesmente a montagem escapa às teologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.”

Fabular a cidade: contar uma outra cidade

Se a cidade é um campo em disputa, seus sentidos não estão dados, mas se compõem a cada gesto, a cada uso, a cada memória que resiste. Nesse movimento, a fabulação aparece como prática de invenção: não como fuga do real, mas como modo de fazê-lo vibrar, de revelar camadas que escapam ao registro documental. Fabular a cidade é escavar o visível — ativar, entre ruína e presença, o que insiste em permanecer vivo.

A **fabulação**, no universo conceitual de Gilles Deleuze, transcende a delimitação de uma única obra. Ela se manifesta como um conceito **rizomático**, tecendo um percurso que perpassa diversas fases de seu pensamento, com referências notáveis em títulos como *O que é Filosofia?* (2010), *Cinema 1: Imagem-movimento* (2018) e *Empirismo e subjetividade* (2012). Este conceito está intrinsecamente ligado às **artes** — em particular, à literatura e ao cinema — onde reside seu potencial de **invenção do real** como forma de conhecimento. Longe de se restringir às narrativas canônicas ou às estruturas representacionais vigentes, a fabulação institui uma linguagem que brota dos **encontros** e dos **afetos**.

Ela se situa no cruzamento entre o pensamento e o sensível, na zona em que as forças do mundo **atravessam o corpo** e o impulsionam a gerar novos modos de existência. Dessa forma, fabular não implica simplesmente narrar, mas sim **compor**: é o movimento de ser afetado por fluxos que irrompem, desestabilizando e rearticulando o que é vivido. É por meio desse gesto criativo que a fabulação se revela como uma prática de cunho simultaneamente **estético e ético**, capaz de abrir fissuras na realidade, deslocar convicções estabelecidas e dar origem a planos inéditos de sensibilidade e reflexão.

Walter Benjamin (2015) lembra que toda história é feita de escombros, e que olhar para as ruínas é reabrir o tempo. Fabular, nesse sentido, é reanimar aquilo que foi silenciado pela narrativa triunfante, compondo uma escuta sensível dos restos. Didi-Huberman (2015) amplia essa ideia ao afirmar que ver é montar: fazer coexistir o que nunca foi visto junto, acolher a falha como forma de conhecimento. A fabulação opera justamente nesse intervalo — entre o que é mostrado e o que falta ver, entre documento e invenção.

Mais do que opor o factual ao imaginário, trata-se de perceber como ambos se atravessam. O documento contém ficção; a fabulação contém história. O arquivo não é um repositório neutro, mas um campo de forças, onde cada vestígio pode ser reativado como potência crítica. Essa abordagem desloca o gesto cartográfico. Contra o mapa técnico, que estabiliza e delimita, surge a **cartografia fabulativa** — um modo de acompanhar os fluxos, afetos

e variações que atravessam o território. Suely Rolnik (2006) entende essa cartografia exatamente como prática de escuta e composição: seguir os fluxos desejantes, deixar-se afetar, inventar percursos em vez de descrevê-los.

Fabular o centro de Ribeirão Preto é, assim, **desmontar sua imagem hegemônica** — aquela que o representa como núcleo ordenado, limpo e patrimonial — para **revelar os fragmentos que resistem sob sua superfície: nomes riscados, praças degradadas, rastros de vivências apagadas**. São esses fragmentos que emergem nas caminhadas realizadas nesta pesquisa, em cenas de escavação poética, onde a imaginação se alia ao corpo para **cartografar o que ainda não foi autorizado a aparecer**.

As práticas artísticas urbanas reforçam essa postura. Em *Walkscapes* (2013), **Francesco Careri** propõe a caminhada como gesto estético e político — uma escrita do espaço feita com o corpo. A artista **Esther Polak**, em *Amsterdam RealTime* (2002) (figura 06), transforma deslocamentos cotidianos em linhas de movimento que revelam a dimensão vivida da cidade. **Christian Nold**, em *Bio Mapping*, mapeia reações fisiológicas durante percursos urbanos, transformando emoções em geografia sensível. Em todos esses casos, o mapa não representa — ele se torna acontecimento, campo de afeto, superfície de criação.

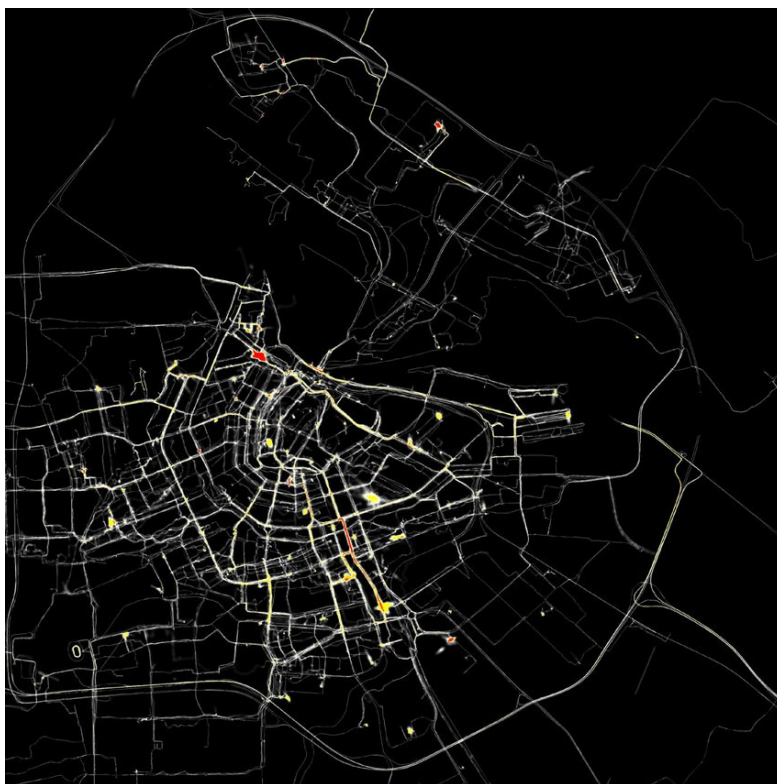


Figura 06. Amsterdam RealTime (2002), — Esther Polak, Jeroen Kee e Waag Society. Projeto de mapeamento participativo e instalação; esta imagem retrata uma composição de rastros de GPS produzidos pelos participantes. Fonte: Cortesia de Esther Polak, reprodução.

Essas experiências ressoam na pesquisa aqui desenvolvida: caminhar, registrar, fabular são gestos complementares, modos de reconfigurar o sensível. O centro de Ribeirão Preto, lido a partir dessas práticas, deixa de ser espaço fixo ou imagem idealizada para tornar-se campo de composição — território em variação contínua, feito de fragmentos, ruídos e lampejos.

Fabular, enfim, não é inventar o inexistente, mas reativar o que persiste à margem. É um modo de ver que não busca explicar, mas fazer ver novamente — pelas frestas, pelos restos, pelos desvios. Cartografar, assim, é fabular: criar conexões entre corpos e imagens, entre o visível e o sensível, para que da cidade possa emergir não uma verdade, mas um campo de possibilidades.

Também aqui, o raciocínio se ancora no conceito de **desterritorialização**³, conforme formulado por Deleuze e Guattari (1995), em que um território só se constitui à medida que pode sair de si — ser atravessado, desmontado, deslocado por forças externas ou internas. A cartografia, nesse sentido, não busca fixar identidades nem capturar essências, mas **escutar linhas de fuga**, deixar-se atravessar por instabilidades, por vibrações que escapam ao ordenamento.

O centro de Ribeirão Preto emerge, assim, como espaço em fluxo, onde sentidos, nomes e funções se desmancham e se recombina. O templo vira estacionamento. A praça, passagem. O cortiço, ruína ou vazio. Caminhar, registrar, compor — tudo isso passa a operar como gesto de **desmontagem do visível dado**, abrindo espaço para o que ainda não foi plenamente reconhecido. Fabular, neste contexto, é também desmontar o próprio gesto de narrar, criando lacunas onde outros sentidos possam emergir.

RIBEIRÃO PRETO

MAPA GERAL

PREFEITURA MUNICIPAL

DIRECTORIA DE OBRAS

E. MALFACON

1949



Figura 07. Mapa de camadas cartográficas de Ribeirão Preto. Fonte: Elaborada pelo autor, 2025.

Ruína, memória e narrativa: fabular o que insiste

Ao contrário do olhar patrimonial, que busca restaurar totalidades perdidas, a cartografia aqui proposta, reiterando, acolhe a falha, o intervalo e a descontinuidade como partes constitutivas da experiência urbana. Essa postura crítica se volta contra a visualidade hegemônica que apaga os traços da desigualdade e do conflito, substituindo-os por imagens anestesiadas da “revitalização”. As ruínas⁴, nesse contexto, são marcas de uma cidade ferida, inacabada, mas viva — índices de exclusão e, simultaneamente, pontos de emergência do sensível.

Caminhar por esse território é também escavar seus sedimentos temporais: não em busca de um passado íntegro, mas para perceber o que insiste nas frestas do presente. Cada fragmento — um muro pichado, um cinema desativado, um piso gasto — se torna um operador de memória. Como propõe Christian Jacob (2016), a paisagem urbana é constantemente reescrita: um mesmo lugar pode ser monumento, abrigo, ruína ou palco de resistência.

Se o gesto de cartografar já nos levou a escutar os vestígios, a fabular os rastros e a interrogar as ruínas, agora ele se desloca para o campo das **narrativas**. Contar a cidade, mais do que descrever sua forma, é **recompor sua multiplicidade de existências** — seus afetos, traumas, desejos, percursos e apagamentos. A cidade, afinal, **não se dá de uma vez só**, tampouco é visível em sua totalidade. É tecido vivo de histórias que se entrelaçam, **às vezes se chocam, às vezes se apagam**.

Narrar, aqui, é gesto político. É fazer ouvir o que foi silenciado, é dar corpo ao que foi tornado invisível. Como lembra **Michel de Certeau (2014, p. 199)**, “cada passo na rua é um espaço praticado, um enunciado feito de atos”. Caminhar e contar se confundem: cada voz que relata um acontecimento, uma memória, uma cena vivida, **reposiciona o território**, fazendo emergir mapas outros — afetivos, sensoriais, dissidentes. Trata-se de uma **cartografia narrativa**, em que a cidade é menos um dado a ser observado e mais um campo a ser **ativado por experiências vividas e contadas**.

A cidade não é apenas o que foi construído nem o que foi registrado: ela é, sobretudo, aquilo que se narra. **Histórias ditas e não ditas, lembranças** partilhadas, **silêncios** carregados de sentido **compõem uma geografia invisível que molda o modo como o espaço é habitado e sentido**.

4. Walter Benjamin (1994) observa que as ruínas não são simples resíduos, mas imagens condensadas onde o tempo colapsa: nelas, “cada época sonha a seguinte”, mas as ruínas revelam os pesadelos desses sonhos falidos.

Se a historiografia urbana se dedica a ordenar o tempo da cidade em datas, monumentos e eventos oficiais, as narrativas cotidianas instauram outra temporalidade: descontínua, afetiva, atravessada pela experiência. A cidade vivida é, assim, contada em fragmentos — por meio de vozes, gestos, sons, pausas.

A escuta das vozes que habitam o centro de Ribeirão Preto constitui não um apêndice metodológico, mas um gesto central de cartografia sensível. Escutar é aqui uma forma de ver, uma tática de mapear o que não aparece nos mapas técnicos. As frases breves recolhidas ao longo das caminhadas — “aqui era um cinema” (Fig.08 e 09), “nessa esquina tinha uma pensão”, “naquele muro foi onde meu pai construiu sua loja” — não apenas apontam para lugares apagados, mas reativam camadas de memória que resistem ao esquecimento institucional. Cada enunciado torna-se um operador narrativo, uma dobra no tempo urbano.



Figura 08 e 09. Fachada do Cine Bristol na Rua São Sebastião, centro histórico de Ribeirão Preto, último cinema de rua ainda preservado na década de 1980 e em 2024. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto/ Acervo do autor.

A escuta dessas vozes — moradores, comerciantes, artistas, pessoas em situação de rua, jovens, ciclistas — constitui um gesto central da cartografia sensível. Escutar, como propõe Suely Rolnik (2006), é colocar-se em vulnerabilidade, deixar-se afetar. São vozes que não apenas informam, mas transformam: cada história ouvida modifica o mapa, desloca o olhar, reconfigura o corpo que escuta. Assim, a cartografia se faz também narrativa: mapa falado, território contado, imagem que fala.

Ver ruínas, ouvir histórias, fabular com o que insiste: esse movimento compõe uma ética do sensível que recusa a cidade como imagem fixa e a reconhece como campo em disputa. Como propõe Deleuze (1997), a ruína não revela apenas o que foi, mas o que ainda pode vir a ser — o devir que pulsa na matéria falhada da cidade. Cartografar, nesse sentido, é fabular com o invisível, com os vestígios e, nesse gesto, fazer a cidade reaparecer, não como ruína morta, mas como algo vivo, ecoando que ainda insiste em existir.

Na prática cartográfica desenvolvida no centro de Ribeirão Preto, essa escuta se fez corpo. Diversas vozes foram acionadas — antigos moradores, comerciantes, artistas, pessoas em situação de rua, jovens, catadores, ciclistas, guardas noturnos — e cada uma delas, ao narrar, reconfigurou o mapa. Suas falas não apenas informaram, mas afetaram o corpo que escuta, tornando visíveis camadas antes opacas da cidade. O gesto visual, assim, não se reduz ao registro: ele se expande na escuta e na narrativa, compondo um mapa falado, um território contado, uma imagem que fala.

As narrativas incorporadas em campo tornaram-se também matéria visual. Foram registrados esquinas evocadas, fachadas lembradas, muros portadores de memórias não reconhecidas oficialmente. Em algumas imagens, os relatos aparecem sobrepostos às fotografias, reforçando o caráter híbrido entre voz e paisagem.

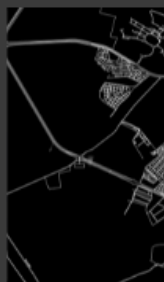
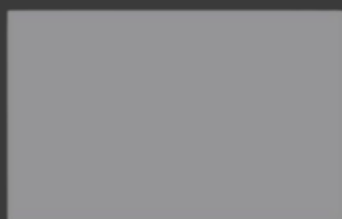
Essa aposta na oralidade não busca reconstruir o que se perdeu, mas mobilizar o que resiste. Como observa Didi-Huberman (2015), é no fragmento que a verdade histórica se inscreve com mais força, pois ali o trauma ainda reverbera. As histórias ouvidas no centro carregam essa potência: não confortam nem explicam — interrompem. São memórias insurgentes que desorganizam o visível e convocam outras formas de pertencer à cidade.

Deleuze e Guattari (1995) lembram que a subjetividade é sempre relacional: ela se produz nas bordas, nos encontros, nas vizinhanças. A cidade vivida encontra a cidade contada não como reflexo, mas como fricção. É justamente nessa fricção que se instala o olhar cartográfico deste trabalho.



Figura 10. Fotografias de gestos dos habitantes do centro tiradas enquanto contavam suas histórias orais, ou seguiam seu movimento pelo centro histórico. Fonte: Acervo do Autor.

TERRITÓRIOS DO INVISÍVEL: CARTOGRAFIAS DO SENTIR E DO HABITAR



TERRITÓRIOS DO INVISÍVEL: CARTOGRAFIAS DO SENTIR E DO HABITAR

Cartografias do sensível e modos de habitar a cidade

“A cidade é feita também de tropeços, de ginga, de desvios” (Paola Jacques, 2012).

Pensar a cartografia como gesto sensível implica deslocá-la de sua função técnica e representacional para compreendê-la como um método de pensamento e invenção do espaço. Trata-se de abandonar a ideia de mapa como reprodução objetiva do território e assumir a cartografia como um modo de conhecer e agir no mundo, que se constrói no encontro entre corpo, afeto e cidade. O mapeamento, nesse horizonte, não busca fixar o real, mas acompanhar suas transformações, rastreando os fluxos e forças que constituem o urbano em sua dimensão viva e instável. Como propõe Virgínia Kastrup (2009), cartografar é acompanhar processos em curso, “mapear o que ainda está nascendo”, sendo a cartografia uma prática de atenção e invenção — um modo de pensar que se faz junto ao movimento do mundo.

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995) propõem uma distinção crucial entre decalque e mapa. Enquanto o decalque reproduz e ordena, o mapa se cria e se transforma; ele não representa o território, mas o produz. A cartografia rizomática é, assim, um dispositivo crítico que opera pela conexão e pela multiplicidade, acompanhando as linhas de fuga que atravessam o espaço. Como afirmam os autores, “o mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). Nessa perspectiva, Kastrup (2009) complementa: o cartógrafo não observa de fora, mas participa do campo que mapeia; ele se deixa afetar, permitindo que o próprio ato de pesquisar se transforme num processo de “coemergência” entre sujeito e território.

Essa recusa da representação está no centro de uma disputa mais ampla sobre o **modo como se produz e se vive a cidade contemporânea**. Guy Debord (1997), ao formular sua crítica à *sociedade do espetáculo*, denuncia o processo de estetização e mercantilização da experiência urbana. O espaço público, afirma, foi capturado pela lógica da imagem e do consumo, convertendo-se em um cenário de aparências que substitui a vivência pelo espetáculo. Para Debord, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 12). Desse modo, a cartografia rizomática se articula

com a crítica situacionista como forma de resistência: ambas se opõem à cidade administrada, funcional e visualmente controlada, instaurando práticas que devolvem à experiência urbana sua dimensão sensível e coletiva.

Entre essas práticas, o **caminhar** ocupa um papel fundamental. A **deriva situacionista**, proposta por Debord, inaugura uma metodologia estética e política baseada no deslocamento errático, guiado não pela utilidade, mas pelas intensidades do espaço. Derivar é abrir-se ao acaso, ao encontro, ao que o território devolve como afeto. É nesse ponto que o caminhar se aproxima da cartografia rizomática: ambos são modos de pensamento em movimento, processos abertos que se fazem pela experimentação e pela escuta do sensível.

Ao atualizar essas práticas, Francesco Careri (2013) introduz o conceito de **transurbância**, compreendendo o caminhar como forma de arte que transforma o espaço público em matéria de criação. Para ele, andar é um gesto de resistência às normatividades urbanas e à fragmentação do espaço. Da mesma forma, Michel de Certeau (2014) interpreta o caminhar como uma **“enunciação espacial”** — cada passo é um ato de linguagem que reescreve a cidade. A cidade praticada, para Certeau, é uma obra coral feita de desvios, hesitações e trajetos singulares que desafiam as estratégias de poder que organizam o território.

Essas perspectivas convergem na ideia de que **a cidade é tanto um espaço físico quanto uma tessitura simbólica**. O ato de caminhar, ao mesmo tempo banal e subversivo, torna-se um modo de reativar a experiência urbana, de transformar o olhar anestesiado pelo espetáculo em um olhar encarnado. Suely Rolnik (2006) nomeia esse gesto como **cartografia do desejo**, uma forma de conhecimento que emerge da relação direta com as forças do território. Contra a “colonização do inconsciente” promovida pelo capitalismo e suas formas de controle sensorial, Rolnik propõe uma política do sentir: cartografar como quem escuta o que pulsa sob a superfície, o que ainda não foi capturado por códigos ou discursos.

Essa concepção se materializa no corpo — entendido não apenas como instrumento de percepção, mas como **operador epistemológico**. É pelo corpo que o mapa se faz sensível, que o espaço se converte em experiência. O corpo é, simultaneamente, sensor e emissor, receptor de intensidades e produtor de mundos. Como propõem Deleuze e Guattari (1995), o corpo é atravessado por múltiplas linhas — segmentares, de fuga, de resistência — que o fazem participar ativamente da criação de territórios. O que interessa, afirmam, não é o corpo codificado pela norma, mas o corpo em devir, aquele que inventa outros modos de existência.

É nesse ponto que a reflexão de **Paola Berenstein Jacques (2012)** sobre a *estética da ginga*⁵ se torna fundamental. Ao investigar as práticas urbanas em cidades latino-americanas, Jacques identifica na improvisação corporal uma forma de insurgência micropolítica: o corpo que ginga, tropeça e desvia rompe com a linearidade imposta pelo urbanismo de controle. Essa estética da presença revela que a cidade também se faz nos intervalos — nos gestos não planejados, nos trajetos desviantes, nas experiências que escapam à visibilidade hegemônica.

A cartografia, compreendida a partir dessas articulações, é um **dispositivo de resistência estética**. Como sugere Didi-Huberman (2012), “ver é também um ato político”, e fazer ver de outro modo é criar fissuras no regime do visível. O mapa sensível, portanto, não representa o território: ele o tensiona, desmonta suas narrativas oficiais e restitui voz ao que foi silenciado. Essa operação é, ao mesmo tempo, epistemológica e poética — porque conhecer o espaço, nesse sentido, é também inventá-lo.

No contexto do **centro histórico de Ribeirão Preto**, essa perspectiva se torna operativa. O território, marcado por processos de patrimonialização seletiva e espetacularização do urbano, oferece um campo fértil para práticas que desafiam a visão homogênea da cidade. As caminhadas realizadas nesta pesquisa não buscaram traçar percursos turísticos ou disciplinados, mas escutar o banal, o apagado e o residual. Cartografar o centro foi, portanto, **um gesto de insurgência sensível**: fazer do corpo um operador crítico que desestabiliza o visível instituído e cria, a partir da experiência, uma política do sentir.

Na mesma direção, **David Le Breton (2015)** afirma que o corpo é “**a primeira mídia do mundo**”, uma linguagem viva que traduz e interpreta a experiência sensível. Em suas análises sobre o andar, o silêncio, a dor e o desaparecimento, Le Breton revela o corpo como **território de inscrição da existência**. Ele é o lugar onde a cidade é sentida, marcada e reinventada. E, ao mesmo tempo, é onde se expressam as resistências aos dispositivos de controle e anonimato da vida urbana contemporânea.

5. Em *Estética da Ginga*, Paola Berenstein Jacques propõe uma leitura crítica da favela como forma legítima de cidade, articulando sua arquitetura informal com a obra de Hélio Oiticica. O conceito de “**estética da ginga**” expressa um modo de habitar baseado na improvisação, no desvio e na corporeidade — contrapondo-se à rigidez do urbanismo moderno. Jacques defende que as favelas são territórios criativos e sensoriais, onde o corpo e o cotidiano produzem espacialidades potentes. Ao destacar a experiência estética e política da informalidade urbana, a autora convida a descolonizar os modos de ver e planejar a cidade. JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

“O corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença, comportamento não habitual, etc.)”. Le Breton, 2012, p. 32.

Assim, a **cartografia do sensível** não é uma técnica de mapeamento, mas uma prática estética e ética de resistência. Ela se faz entre o visível e o invisível, entre o gesto e o afeto, entre o corpo e a cidade. É uma forma de conhecimento que não busca capturar o real, mas **coexistir com ele**, acompanhando suas variações, suas intensidades e suas memórias. Em sua dimensão mais radical, cartografar é fabular: dar forma ao que ainda não existe, traçar com o corpo linhas que reinventam o mundo.



DELICADEZA



DESISTIR



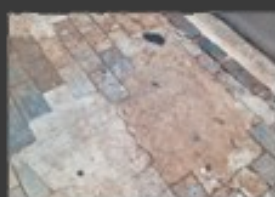
DEMOLIR



SOBREVIVER



FISSURA



APAGAR



QUEBRAR



REDESENHAR



ESMIRILHAR



TEMPO



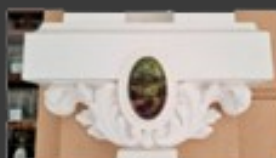
HABITAR



ESCULPIR



ARTE



SOBREPÔR



CULTURA



ARTE

Figura 11. Fotografias de vestígios, rastros, passagens de tempo e movimento capturadas pelo autor durante as caminhadas. Fonte: Elaborado pelo autor.

Expressar e intervir: formas de inscrição das cartografias sensíveis

Como afirma Christian Jacob (2016), todo mapa é uma construção simbólica do mundo; cartografar, portanto, é um gesto político e estético de tomada de posição no espaço. Desde os mapas coloniais do século XVI até as plantas do urbanismo moderno, a cartografia tem operado como instrumento de poder, voltado ao controle e à normatização do território. Longe de representar objetivamente a realidade, constitui, uma forma de conhecimento impregnada de ideologia, atuando como dispositivo de legitimação territorial e epistêmica.

Mapear, na história moderna consolidou-se como instrumento estratégico dos projetos de dominação territorial e epistêmica, vinculando-se às lógicas coloniais e iluministas de controle do espaço. Mapear significava conquistar, ordenar, disciplinar — fosse ao traçar rotas nas grandes navegações ou ao planejar cidades sob racionalidades hegemônicas (Fig. 02). Ao eleger o que mostrar, traçar rotas, como representar, o que ocultar, demarcar fronteiras e nomear terras, as cartografias coloniais produziram não só conhecimento geográfico, mas narrativas visuais de poder.



Figura 12. Mapa Mundi de Ptolomeu/Mapa-múndi gravado por Johannes Schnitzer (1482) a partir das tabelas do tratado Introdução à Geografia de Cláudio Ptolomeu, escrito em 150/170. Redesenhado em pele de cabra. Fonte: Biblioteca de Wormsley.

O caráter simbólico do mapa acompanha a modernidade como instrumento do projeto racionalizador que transforma a cidade em superfície de inscrição do saber-poder. Em

contraposição a essa lógica de controle e apagamento, emergem nas últimas décadas as **cartografias sensíveis e contra-hegemônicas**, que recusam o mapa como dispositivo de captura e o reinventam como gesto de intervenção: trata-se de abrir fissuras nos modos instituídos de ver, narrar e habitar o urbano, reinscrevendo na pele da cidade os rastros de corpos, vozes e afetos que resistem à normalização.

Ao longo do século XX e início do XXI, diversas práticas artísticas, urbanas e discursivas **ressignificaram o gesto cartográfico**, rompendo com a lógica técnica, métrica e objetiva herdada da cartografia iluminista e colonial. Nessas experiências, o mapa não só é instrumento de representação, mas também de **fabulação, gesto poético e dispositivo político de escuta e invenção**. Nas mãos de artistas, coletivos e movimentos sociais, ele se transforma em **campo de batalha simbólico**, onde se inscrevem memórias silenciadas, afetos subterrâneos e narrativas do sensível.

Mapas afetivos, derivas performáticas, registros audiovisuais e sobreposições de imagens deslocam a cartografia de sua função descritiva para uma **função inventiva**. Como afirma Suely Rolnik (2006), trata-se de **ativar o território como “corpo vibrátil”**, dando forma ao que ainda não tem forma — ao que pulsa nas margens do visível e nas dobras do espaço codificado.

Um exemplo notável é o projeto *Bio Mapping*⁶ (2008), do artista e designer **Christian Nold**, que desenvolveu **dispositivos capazes de registrar respostas fisiológicas — como batimentos cardíacos e níveis de excitação** — durante caminhadas urbanas (Fig. 13). O resultado são **mapas emocionais** que sobrepõem esses dados ao traçado da cidade, revelando os **pontos de tensão, prazer, medo ou excitação** vivenciados no percurso. Trata-se de uma forma de **materializar as afetações subjetivas do espaço**, produzindo uma **cartografia do sensível a partir do corpo**, que desafia diretamente a suposta neutralidade e objetividade da cartografia técnica.

6. O projeto “East Paris Emotion Map” realizou caminhadas coletivas em bairros do leste de Paris, nas quais participantes usaram o dispositivo **BioMapping** — um sensor galvânico conectado ao GPS — para registrar suas **reações emocionais em tempo real**. Os mapas resultantes exibem trajetos em azul e áreas de **maior excitação em vermelho**, revelando os **pulsos afetivos do pedestre** e reimaginando a cidade como um **território sensível**, onde emoções e memórias desafiam a neutralidade da cartografia técnica.

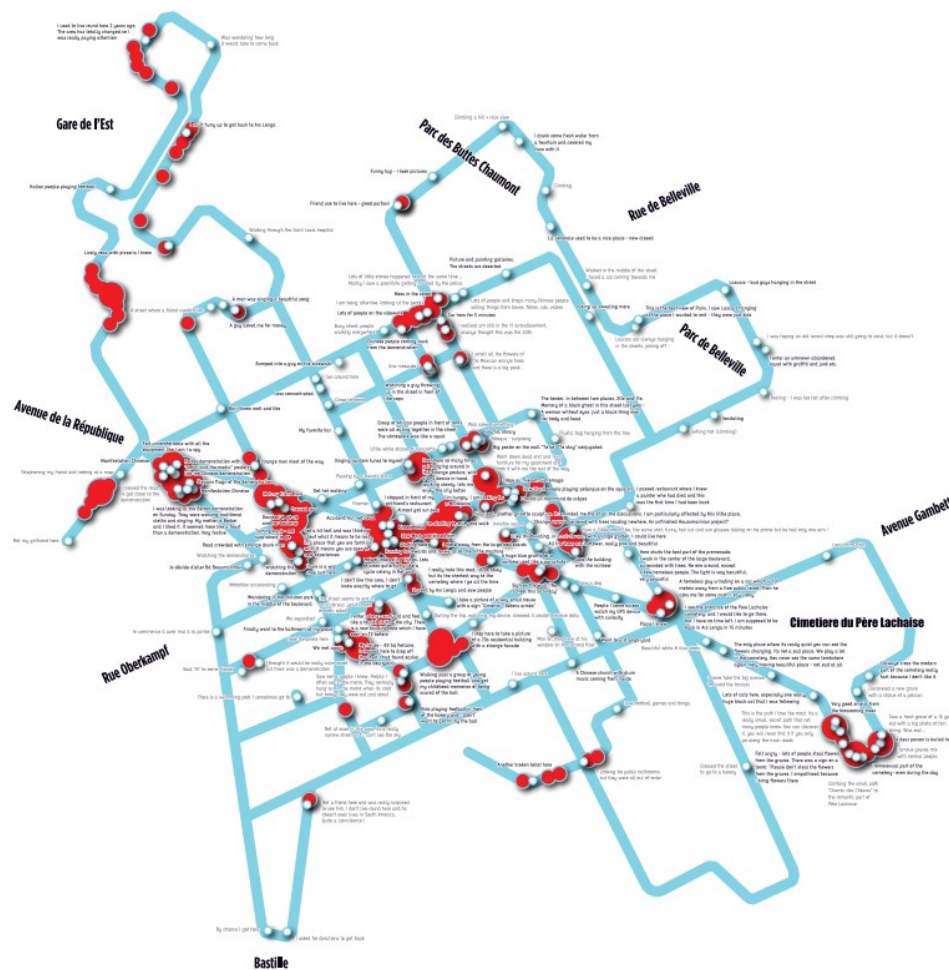


Figura 13. Mapa Emocional do leste de Paris (East Paris Emotional Map), Christian Nold, 2008. Fonte: Christian Nold, paris.emotionmap (website), reprodução.

Outra forma potente de **inscrição sensível do espaço** manifesta-se nas **narrativas orais e nas escutas compartilhadas**, que mobilizam não apenas o olhar, mas também a memória, o som e o afeto. A **escuta** torna-se, assim, um **operador cartográfico**, capaz de revelar camadas invisíveis do território. Como aponta **Michel de Certeau (2014)**, os “**andantes**” da cidade produzem uma linguagem própria — feita de **desvios, silêncios e improvisos**. Cartografar pela escuta é reconhecer o espaço como tecido por **saberes outros, memórias subterrâneas e histórias não oficiais**. As vozes, ruídos e lembranças dos moradores tornam-se matéria viva de uma **contra-cartografia (ou cartografia contra hegemônica) do vivido**.

As **intervenções performáticas urbanas** atuam como formas de **produção de presença** e de ruptura do **tempo homogêneo da cidade**, reintroduzindo o corpo como agente de inscrição no espaço. Caminhadas encenadas e ações corporais tornam **visível o invisível**, perturbando a lógica funcional e revelando a dimensão **poética e política** do urbano. Em *The Green Line* (2004), **Francis Alÿs** percorre Jerusalém derramando tinta verde, reativando com o corpo a antiga **linha**

de armistício de 1948 e expondo as **tensões e memórias** do território. Assim, caminhar torna-se um **ato cartográfico de fricção** entre corpo, memória e política, em que a cartografia não apenas representa, mas **mobiliza o real**.

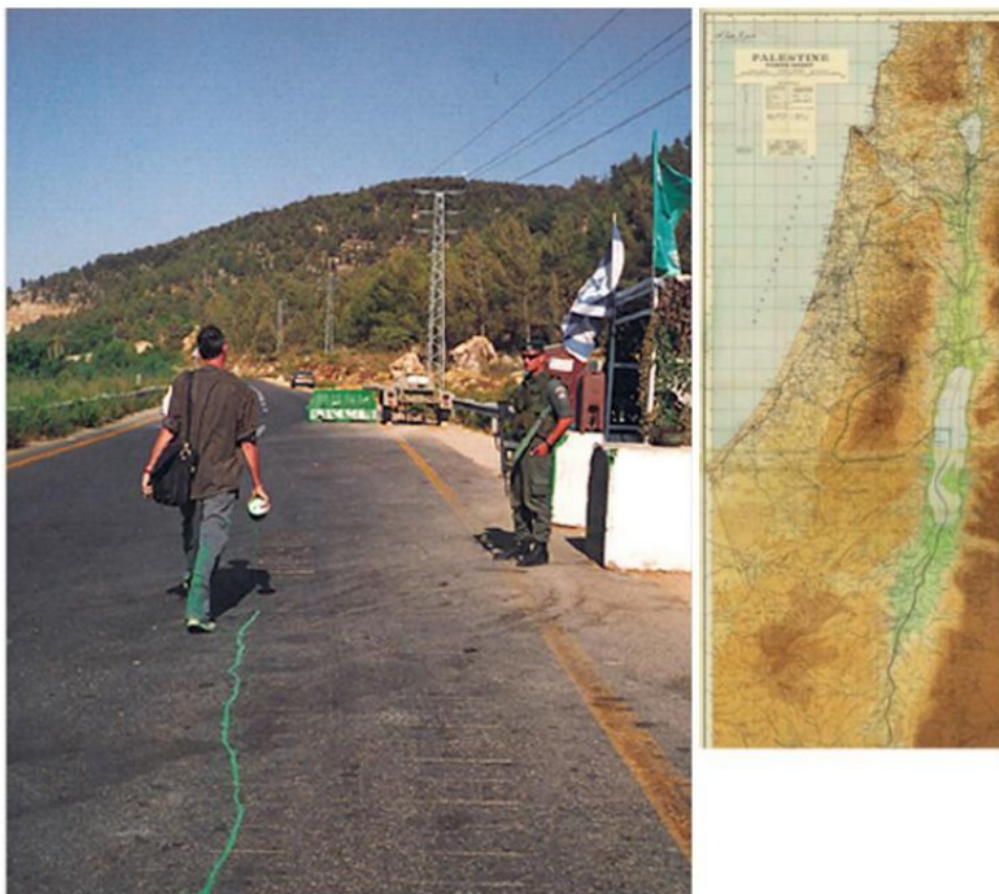


Figura 14. Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004. Fonte: EcoArts (website), reprodução.

Esse deslocamento epistemológico não é novo. **Walter Benjamin (2015)**, ao refletir sobre a experiência urbana na modernidade, já percebia que a **multiplicação técnica das imagens** transformava não apenas a estética, mas o próprio modo de **perceber e habitar o espaço**. O **flâneur** benjaminiano — figura que **deambula** pela cidade decifrando resíduos — escapa à lógica geométrica e propõe uma **cartografia do fragmento, do detalhe, da constelação**. Nas palavras de Benjamin, “**o espaço vivido não se representa: ele se experiencia**”.

Esse legado reverbera nas práticas da **Internacional Situacionista**, sobretudo na **psicogeografia de Guy Debord (1958)**, que propõe a **deriva (dérive)** como experiência de desorientação criadora. No *Guide Psychogéographique de Paris* (1957) e em *The Naked City* (1957), **Debord** cartografa **zonas de ambiência** ligadas por **vetores de atração e repulsão**, fragmentando a cidade e reinscrevendo-a como **campo de forças intensivas**.

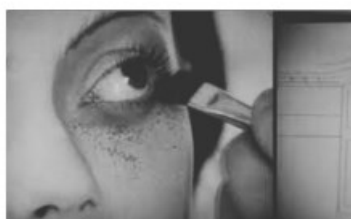
As **obras audiovisuais e visuais** ampliam o campo das **cartografias sensíveis**, operando como dispositivos de reinscrição do espaço e de crítica aos regimes de visibilidade hegemônicos. Assim como em *The Naked City* (1957), de **Guy Debord**, em que o mapa é desconstruído e reorganizado segundo **afetos e climas psíquicos** (CARERI, 2013; JACQUES, 2003), essas práticas deslocam a cartografia de sua função representacional para uma função **experiencial e política**. As instalações, videomapas e projeções mapeadas instauram **territórios híbridos**, onde a cidade é lida não como forma estável, mas como **campo de forças e memórias**, atravessado por fluxos, ruídos e temporalidades em disputa.

Nesse contexto, as obras de **Harun Farocki** (2004) operam um gesto semelhante ao das derivas situacionistas: ao articular **imagens de arquivos e registros contemporâneos**, o artista produz uma **crítica da visualidade dominante**, evidenciando como o olhar técnico e militar molda nossa percepção do real. Se em **Debord** o mapa é desfeito e refeito pela experiência corporal do caminhar, em **Farocki** é a montagem que reconfigura o espaço, produzindo um **choque entre tempos e visibilidades**. Ambas as práticas, transformam o ato de mapear em um **ato de mobilização do real**, onde ver e intervir tornam-se gestos indissociáveis — uma **cartografia do sensível** que resiste à neutralidade e reinscreve o espaço como corpo vibrátil e político.



Figura 16. *The Expression of Hands* (1997, 30 min), de Harun farocki. Fonte: àngels barcelonac/ Pintor Fortuny, 27 - 08001 Barcelona, Spain.

ATLAS, IMAGENS EM RESSONÂNCIA: MONTAGENS NA PAISAGEM URBANA



ATLAS, IMAGENS EM RESSONÂNCIA: MONTAGENS NA PAISAGEM URBANA

“Olhar uma imagem é sempre fazer um esforço de montagem.”

— Georges Didi-Huberman

Imagem como pensamento: entre-ver, entre-tempos, entre-movimentos

Kevin Lynch, em sua obra clássica *A Imagem da Cidade* (1982), investigou como os habitantes percebem e organizam mentalmente o espaço urbano. A partir de estudos em três cidades norte-americanas, identificou cinco elementos estruturadores da experiência urbana — caminhos, limites, bairros, pontos nodais e marcos —, que formam o que denominou de *legibilidade da cidade*. Essa legibilidade, porém, não é imediata: constrói-se com o tempo e depende da interação entre corpo, memória e deslocamento. Lynch observa ainda que nenhum desses elementos possui um significado fixo; seu sentido emerge das relações contextuais e das práticas cotidianas que os atravessam. Desse modo, embora o modelo lynchiano pressuponha certa universalidade dos cinco componentes, ele também reconhece a dimensão subjetiva da percepção urbana, marcada por afetos, lembranças e experiências singulares (SABOYA, 2008).

Contudo, ao enfatizar a *legibilidade visual* e a coerência formal do espaço, Lynch permanece ancorado em uma visão predominantemente **rodoviarista** da cidade — uma cidade pensada para ser compreendida pelo olhar em movimento, desde o automóvel, mais do que pelos ritmos do corpo caminhante.

Em contraposição, a experiência do caminhar — como pensam Careri (2013), Rolnik (2006) e Jacques (2007) — rompe com essa linearidade programada. O passo lento do caminhante produz uma outra geografia do sensível, em que o tempo se dilata e o espaço se desdobra em fragmentos, pausas e desvios. O ato de caminhar não busca legibilidade, mas fricção; não reconcilia, mas estranha. Se o automóvel organiza a percepção por continuidade, o corpo que caminha a reorganiza por descontinuidade. Nesse contraste, desloca-se o regime da imagem-movimento — centrado na ação e no controle — para um regime de imagem-tempo, onde a percepção se suspende e o olhar se torna intervalo.

Em Deleuze (1985), a imagem-tempo emerge quando a ação deixa de ser o centro do acontecimento. O tempo, então, se autonomiza, espessando o presente e abrindo-o à coexistência de múltiplas durações. Na cidade, esse gesto corresponde à suspensão do olhar utilitário, à interrupção da lógica funcional do espaço. O caminhar, nesse sentido, não apenas



Figura 17. Frames da gravação *View From The Road* (1965), de Kevin Lynch. Fonte: MIT, 2011.

produz imagens, mas desprograma o visível: transforma o ato de ver em acontecimento. A imagem já não representa o urbano — ela o afeta, o dobra, o desestabiliza.

Didi-Huberman (2013) recorda que abrir os olhos é, também, convocar os fantasmas. Ver torna-se um gesto ético: deixar vir à tona aquilo que a cidade busca enterrar — rastros, resíduos, sobrevivências. Essa ética do olhar, compartilhada entre Deleuze e os teóricos da deriva, propõe uma política do sensível que não se faz pela representação, mas pela escuta. Ver é resistir porque implica reabrir o tempo da cidade, desmontar suas coreografias perceptivas e fazer vibrar as camadas subterrâneas do espaço.

Entre o fluxo rodoviarista e a deriva caminhante, delineia-se, assim, um campo de forças entre dois modos de tempo: o tempo programado do percurso e o tempo intensivo da hesitação. Se o primeiro traduz a cidade em imagem-movimento — contínua, previsível, domesticada —, o segundo a reconfigura em imagem-tempo — fragmentária, espectral, insurgente. É nessa dobra entre o movimento e a pausa, entre o deslocamento e a demora, que se forja uma outra forma de ver: um olhar capaz de habitar o intervalo e pensar o urbano não como ordem, mas como acontecimento.

A imagem, nesse contexto, não se apresenta como reflexo do real nem como documento estático da cidade observada de fora, mas como acontecimento que emerge **com** o corpo, **com** o tempo e **com** o espaço em fricção. Ela opera como dobra do sensível, como fissura entre o que

aparece e o que se oculta, onde os fluxos da memória e da percepção se enredam. Seguindo Deleuze e Guattari (2005), essa imagem não representa o tempo — ela o faz vibrar, instaurando um entre-tempo, um intervalo em que diferentes durações coexistem. Tal entre-tempo desarticula a linearidade cronológica e abre a cidade a outras narrativas possíveis, feitas de lampejos, ruínas e potências. Ver a cidade por essa via é ser atravessado por um tempo espesso, intensivo, que não cabe na moldura da história, mas que insiste em reverberar nas frestas do cotidiano. Reiterando, a imagem-cartografia que se constrói aqui é, portanto, rizomática: atravessa Lynch e Deleuze, articula corpo e espaço, visível e invisível, instaurando uma crítica sensível à legibilidade e ao olhar hegemônico que organiza a cidade moderna.

Na tradição ocidental, especialmente desde o Renascimento, a imagem foi amplamente compreendida como **espelho do mundo**, instrumento de fidelidade ao visível. Essa concepção ainda está presente na forma como se pensa a fotografia, o mapa, ou a cidade como imagem. No entanto, como argumenta **Gilles Deleuze (1985)**, é possível pensar a imagem **não mais como representação de algo externo**, mas como **ato puro de visibilidade**, como força que age sobre o pensamento. É nesse sentido que Deleuze propõe as noções de **imagem-movimento** e **imagem-tempo**, onde a imagem não traduz o real, mas o **produz diretamente**, instaurando outras relações com o tempo, o espaço e o corpo.

A **imagem-movimento**, ligada ao cinema clássico, busca ordenar o mundo segundo uma sequência de ações encadeadas. Já a **imagem-tempo**, própria ao cinema moderno e à arte contemporânea, rompe com a linearidade, expõe o tempo em estado puro, interrompe a ação, convoca o espectador ao intervalo, ao tempo suspenso.

Ao escavar o visível, a imagem produz **hiatos e lacunas** que interpelam o espectador. Ela não entrega uma mensagem fechada, mas nos arrasta para o impensado do mundo, exigindo de nós um olhar que fabula, escuta, resiste. É nesse gesto que ela se faz política — não por aquilo que representa, mas pela maneira como nos **desorienta** dos roteiros perceptivos sedimentados. Ao torcer a lógica da transparência, a imagem se aproxima daquilo que Deleuze (1985) chama de **imagem-tempo**: uma imagem que já não se organiza pela sucessão linear de ações e efeitos, mas que instaura uma duração suspensa, um presente espesso, intensivo e contaminado pelo virtual.

A **imagem-tempo** emerge quando a ação deixa de ser o centro do acontecimento visual. O tempo se dilata, se dobra sobre si, **descola-se da narrativa e ganha espessura própria**. A imagem deixa de representar para **afetar diretamente**, criando vazios, interrupções, fissuras. Este tipo de imagem é essencial à proposta cartográfica deste trabalho: não se busca seguir um

trajeto contínuo, mas **registrar rupturas, afetos, pausas, silêncios, resíduos**. A imagem-tempo **não mostra o território — ela o reativa** como campo de forças latente, em disputa (DELEUZE, 1985).

A **imagem-tempo**, nesse sentido, não é só um conceito cinematográfico: ela pode ser vivida na cidade, nos vestígios que pulsam em seus muros, nos fragmentos urbanos que condensam histórias não contadas. Na cartografia aqui proposta, a imagem opera como vetor sensível que atravessa o espaço, desvela apagamentos, aponta para aquilo que insiste — mesmo depois da destruição. Ver torna-se, portanto, um modo de habitar o intervalo: um exercício de escuta visual que captura os fantasmas da paisagem.

Um exemplo de imagem que escava o visível, e não apenas revela lacunas e apagamentos, mas ativa o tempo como presença densa, dissonante é a **obra *News from Home* (1977)** (Fig. 18) da diretora belga Chantal Akerman, em que ela registra uma Nova York silenciosa e dispersa, ao mesmo tempo em que escutamos, em *voice-over*, cartas escritas por sua mãe, vindas da Bélgica. A **montagem** entre a paisagem urbana estrangeira e o afeto distante da mãe cria um intervalo irreconciliável — entre aqui e lá, entre presença e ausência — **que torna visível o tempo como matéria afetiva**. Essa disjunção entre som e imagem, entre deslocamento e enraizamento, entre espaço e memória, constitui uma imagem-tempo: aquela que não se organiza pelo encadeamento de ações, mas pela espessura da duração.

Nesse sentido, a imagem torna-se, como diz **Georges Didi-Huberman (2012)**, um **“fragmento de tempo queimado”** [adaptado pelo autor]. Ela **não mostra o passado**, mas sua persistência, sua insistência no presente. É uma **montagem de tempos heterogêneos**, de dores que se arrastam, de histórias não resolvidas. É nesse ponto que a imagem se encontra com a fabulação, não como invenção fictícia, mas como gesto de reinscrição de mundos possíveis. Como lemos anteriormente, **fabular** é também cartografar afetivamente aquilo que escapa à codificação dominante. A imagem-fabulação torna-se assim, não um espelho, mas um campo de criação — um dispositivo de inscrição e imaginação de novas formas de ver e habitar a cidade (ROLNIK, 2006).



Figura 18. Frames de *News from Home* (1977), de Chantal Akerman. A câmera observa o movimento urbano da cidade enquanto escutamos a leitura de cartas escritas pela mãe da diretora. A justaposição entre imagem e som cria uma tensão temporal e afetiva, fazendo do visível um espaço de exílio, memória e intervalo. Imagem-tempo que se aproxima da fabulação cartográfica proposta nesta dissertação. Fonte: Akerman, C. *News from Home*. Bélgica/França, 1977

Ver, aqui, não é um ato ocular, mas um gesto **corporal, político e ético**. Entre-ver é deixar-se atravessar por aquilo que a imagem convoca sem capturar, por aquilo que aparece como excesso, como rastro e como memória em combustão. Em última instância, ver é resistir: não porque a imagem represente uma resistência, mas porque ela nos **obriga a ver aquilo que se quer invisibilizar** — e com isso, nos convoca a pensar com o sensível, a cartografar com os olhos, os afetos e os silêncios. Em *Sans Soleil* (1983), Chris Marker exemplifica esse gesto: sua montagem fragmentária de memórias, ruínas e paisagens fabrica uma imagem-tempo onde o passado ressurge como presença espectral. A narração fabula, a montagem escava — e o ato de ver transforma-se em escuta do invisível, em exercício de atenção às fissuras do visível, onde se instaura a potência política do olhar.



Figura 19. Recortes de cenas de *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker. As imagens descolam da narrativa linear: dissolvem tempo e espaço. A montagem do filme alterna entre cenas da natureza e o cotidiano em diferentes culturas. Nada se conclui. Tudo pulsa. A imagem hesita — e é nessa hesitação que emerge sua força política. Fonte: Marker, C. *Sans Soleil*. Imagens Mubi/reprodução.

A estrutura de *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, encontra ressonância profunda no gesto crítico de Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* (Fig. 20). Ambos os trabalhos partem da convicção de que a imagem não é um registro estático do tempo, mas um campo de sobrevivência — aquilo que Didi-Huberman (2013) descreve como o *Nachleben*, a vida póstuma das formas que insistem, reaparece e se transforma ao longo da história. No *Atlas*, Warburg organiza suas pranchas como constelações dinâmicas de imagens, aproximando tempos e contextos distantes para revelar tensões latentes entre memória e atualidade. Sua montagem

não busca linearidade, mas uma lógica do entre — um espaço de fricção em que as imagens pensam e são pensadas, criando intervalos onde o tempo se dobra sobre si mesmo.

De modo análogo, Marker fabrica seu filme como um atlas em movimento, no qual as imagens — cartas, paisagens, ruínas, rituais — se encadeiam não por causalidade narrativa, mas por afinidades afetivas e disjunções temporais. A montagem, nesse caso, não ilustra: ela fabula, escava, convoca. Assim como em Warburg, mover uma imagem em Marker significa deslocar o campo inteiro de sentido, instaurando novas relações entre o visível e o invisível. Em ambos, a imagem opera como pensamento crítico — não o que representa o mundo, mas o que o reativa, o que faz vibrar o que restou.

Essa correspondência entre *Sans Soleil* e o *Atlas Mnemosyne* revela uma ética da imagem que se alinha à noção deleuziana de *imagem-tempo*: uma imagem que rompe a sucessão linear dos acontecimentos e dá espessura ao presente, onde múltiplos tempos coexistem. Ao justapor fragmentos e reconfigurar sobrevivências, tanto Warburg quanto Marker fazem da montagem um gesto político — uma maneira de resistir ao esquecimento e de reabrir as fissuras da história por meio do sensível.

9. Elaborar teoricamente a partir de *Sans Soleil*, de Chris Marker, ou do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, implica aceitar o risco de escrever às margens do rigor classificatório. Ambos os trabalhos resistem às categorias formais e às narrativas lineares: Marker dissolve as fronteiras entre ensaio, diário íntimo, ficção e documentário; Warburg rompe com os sistemas historiográficos tradicionais para fabular uma "iconologia das tensões" (AGAMBEN, 2005). Essa resistência à normatividade discursiva não é mero artifício estético, mas parte constitutiva de uma ética do pensamento visual, que desafia o espectador a se tornar também montador, leitor e testemunha das imagens. Como observa Georges Didi-Huberman (2013), tanto Warburg quanto Marker propõem imagens que pensam, ou melhor, "imagens que exigem pensamento". A dificuldade, portanto, não é obstáculo, mas parte da potência política desses gestos: não se trata de representar o mundo, mas de forçá-lo a reaparecer — pela montagem, pela memória, pela fabulação.



Figura 20. Parte das pranchas do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Fonte: Fonte: WARBURG, A. Atlas Mnemosyne. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010/modificado pelo autor.

Pensar com imagens: estética, política e montagem

Montar é pensar: não mera justaposição, mas decisão interpretativa — o ato de estabelecer relações que reorganizam sentidos. A montagem funciona aqui como método teórico-prático: dispositivo que seleciona, close-up e tensiona, transformando o visível em campo de investigação e conflito. Em vez de servir à ilustração, ela produz cortes capazes de evidenciar lacunas, deslocamentos e sobrevivências que a ordem representacional procura ocultar.

Partindo do gesto warburguiano já apresentado — suas pranchas como constelações que reordenam *Nachleben* e anacronismos — a montagem opera, nas práticas contemporâneas, como técnica de releitura crítica do urbano. Tschumi leva essa operação ao plano arquitetônico: em *The Manhattan Transcripts* a sobreposição de ação, espaço e texto revela que a forma construída não é superfície neutra, mas palco de eventos que podem ser re combinados para expor contradições programáticas. Ruscha, ao transformar repetição e banalidade em procedimento (por exemplo, suas séries de fachadas e edifícios), desloca o valor representacional da imagem para o ato de olhar — a repetição torna-se gesto crítico que desestabiliza a hierarquia entre monumental e trivial.

Farocki, por sua vez, radicaliza a montagem como dispositivo de investigação política: ao reorganizar imagens de arquivo, militares e institucionais, ele desnuda os protocolos de visibilidade — aquilo que se mostra e como isso é institucionalmente construído. A montagem farockiana não harmoniza; ela revela procedimentos de produção do sentido, forçando o espectador a confrontar camadas de mediação que naturalizam ordens de poder.

Ligar Tschumi, Ruscha e Farocki a Warburg é reconhecer variações de um mesmo princípio operativo: a montagem como técnica de pensamento que reconfigura campos de sentido. Em Tschumi, a montagem expõe relações de programa e acontecimento; em Ruscha, transforma a repetição em ruptura crítica; em Farocki, desvela o regime técnico-político da visão. Todos convergem na mesma operação epistemológica que aqui

interessa: usar a justaposição e a fricção para tornar visíveis as estruturas que produzem e silenciam a cidade.]

Essa lógica encontra ressonância na perspectiva de Rita Velloso (2018), para quem a cidade se configura como constelação e palimpsesto — campo de tempos e memórias que não se sucedem linearmente, mas se sobrepõem e reverberam no presente. Assim como as constelações ganham forma apenas na relação entre pontos dispersos, o espaço urbano — e, em especial, o centro de Ribeirão Preto — pode ser lido a partir de vínculos sensíveis entre fragmentos, ruínas e afetos.

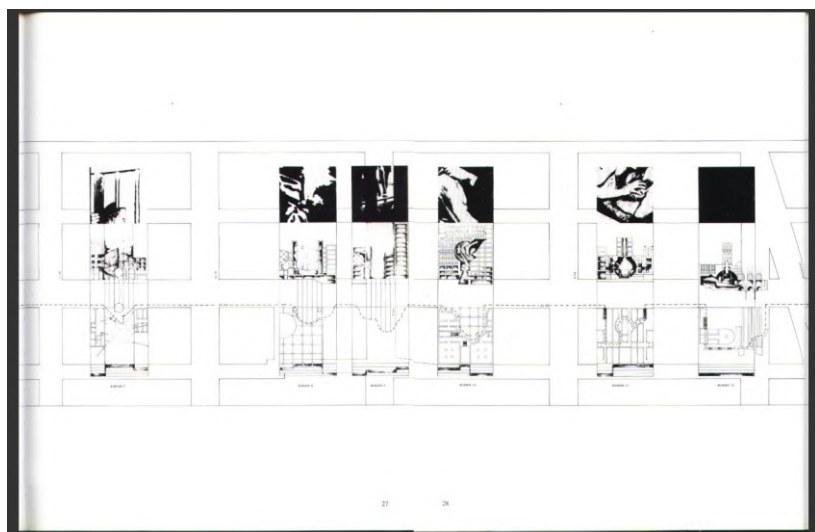
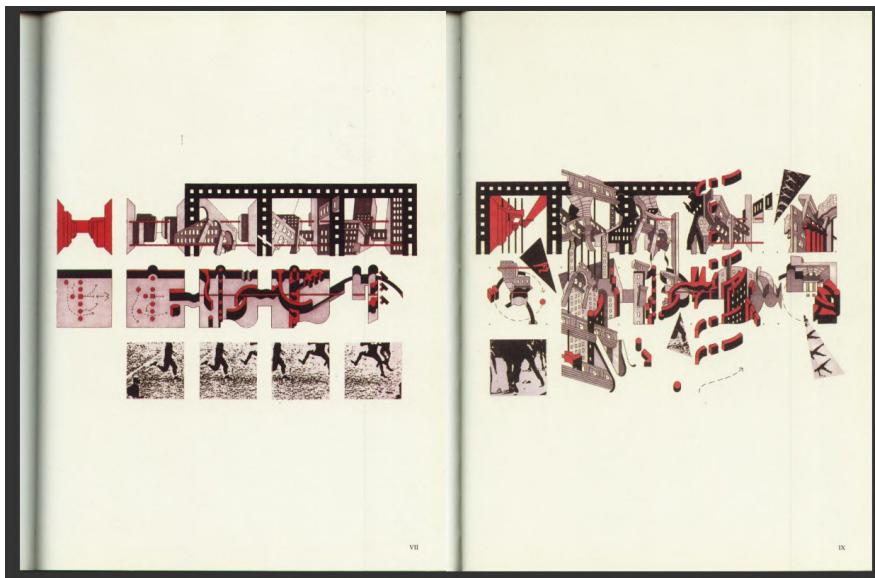
A cidade-imagem benjaminiana é um tecido de cicatrizes e, como tal, fragmentos-fantasmas de tempos outros. É que a cidade, tal como a concebeu o filósofo alemão, é o lócus por excelência da “montagem de tempos” que se oferece à experiência, não apenas história objetifi - cada. A imagem-cidade é um lampejo, um reflexo de luz que fulgura sobre as malhas da urbanidade para torcê-la, esgarçar seu tecido, instabilizar topografias, monumentos, edifícios, mercadorias, corpos, vazios, terrenos baldios. A imagem que Benjamin quer revelar está no avesso: há, ali em seu texto, uma exigência de ruptura, exigência de desobscurecer momentos que restaram escondidos e que ele entende como sendo decisivos. (VELLOSO, 2018, p.111)

Esse princípio fragmentário e tensionado encontra um de seus desdobramentos mais sofisticados na obra de Bernard Tschumi, especialmente em *The Manhattan Transcripts* (1994) (Fig. 21 e 22). Longe de compreender a montagem como mero expediente gráfico ou narrativo, Tschumi a institui como instrumento epistemológico e crítico do projeto, um modo de pensar a própria arquitetura. Ao romper com a pretensa unidade entre forma e função — eixo estruturante da tradição moderna —, o autor desloca o campo disciplinar para uma zona de indeterminação entre espaço, evento e movimento, em que o projeto se torna dispositivo de pensamento e não simples representação do construído (RAMOS, 2021).

Nas pranchas de *The Manhattan Transcripts*, a justaposição de fotografias, plantas e diagramas não busca a síntese, mas a fricção. O espaço urbano é narrado como um campo de colisões, em que corpos, ações e arquiteturas se atravessam de modo descontínuo, instaurando uma lógica de montagem próxima à cinematográfica. Cada sequência revela o potencial insurgente da representação quando esta se abre à instabilidade do acontecimento — ao gesto, ao ruído, ao erro. Assim, a montagem não

apenas descreve o espaço, mas o performa, tornando visíveis suas zonas de tensão e ambiguidade.

Ao operar nesse limiar entre arte, cinema e arquitetura, Tschumi desestabiliza os códigos disciplinares e propõe uma leitura crítica do urbano como campo de forças. Sua montagem gráfica converte o mapa em campo de intensidades, em que a cidade não é figurada como objeto estático, mas como dispositivo vivo de experiências e conflitos. Como observa Ramos (2021), *The Manhattan Transcripts* inaugura uma cartografia crítica que substitui a transparência ilusória do desenho arquitetônico pela opacidade produtiva da montagem — um método capaz de articular tempo, corpo e política no espaço.



Figuras 21 e 22. Páginas de *The Manhattan Transcripts* (1994), de Bernard Tschumi. Fonte: TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. Londres: Academy Editions, 1994, p. XXVIII–XXIX.

O pensamento visual em série encontra um desdobramento contundente na obra de Ed Ruscha, especialmente em *Every Building on the Sunset Strip* (1966). Nessa publicação, Ruscha realiza uma operação simultaneamente simples e subversiva: fotografa, de modo sistemático, todos os edifícios de uma extensa avenida de Los Angeles e os organiza em uma sequência linear e contínua, criando uma espécie de mapa visual da rua (Fig. 23). O gesto, à primeira vista documental, carrega uma crítica incisiva à paisagem urbana moderna. Ao dispor as fachadas lado a lado, sem hierarquia ou centro, o artista revela a monotonia e a homogeneização da arquitetura comercial, expondo a banalidade e o esvaziamento simbólico de uma cidade regida pelo automóvel, pelo consumo e pela repetição.

Mais do que um inventário fotográfico, *Every Building on the Sunset Strip* instaura um pensamento sobre o olhar e sobre a própria operação de ver. A serialização transforma o banal em sintoma: o fluxo ininterrupto de imagens desvela uma lógica de repetição maquínica, em que a cidade se torna pura superfície, fragmentada e sem espessura. Nesse movimento, Ruscha desloca a fotografia do campo da representação para o da crítica, fazendo da repetição um dispositivo de leitura do urbano — uma montagem conceitual que tensiona a ideia de totalidade e questiona a própria possibilidade de apreensão do real.

Ao instituir o banal como campo de reflexão estética e política, Ruscha aproxima-se da lógica da montagem *warburgiana* e da fragmentação *tschumiana*: em ambos, o sentido não se encontra nas partes isoladas, mas na fricção entre elas. Sua obra transforma o gesto de catalogar em ato crítico, convertendo o registro aparentemente neutro em comentário sobre o vazio produzido pela racionalidade moderna e pela aceleração capitalista do olhar. Nesse sentido, *Every Building on the Sunset Strip* é menos uma documentação da cidade do que uma desmontagem de seu imaginário — uma linha contínua que, ao reiterar o mesmo, evidencia o cansaço e o desgaste da própria ideia de cidade contemporânea.

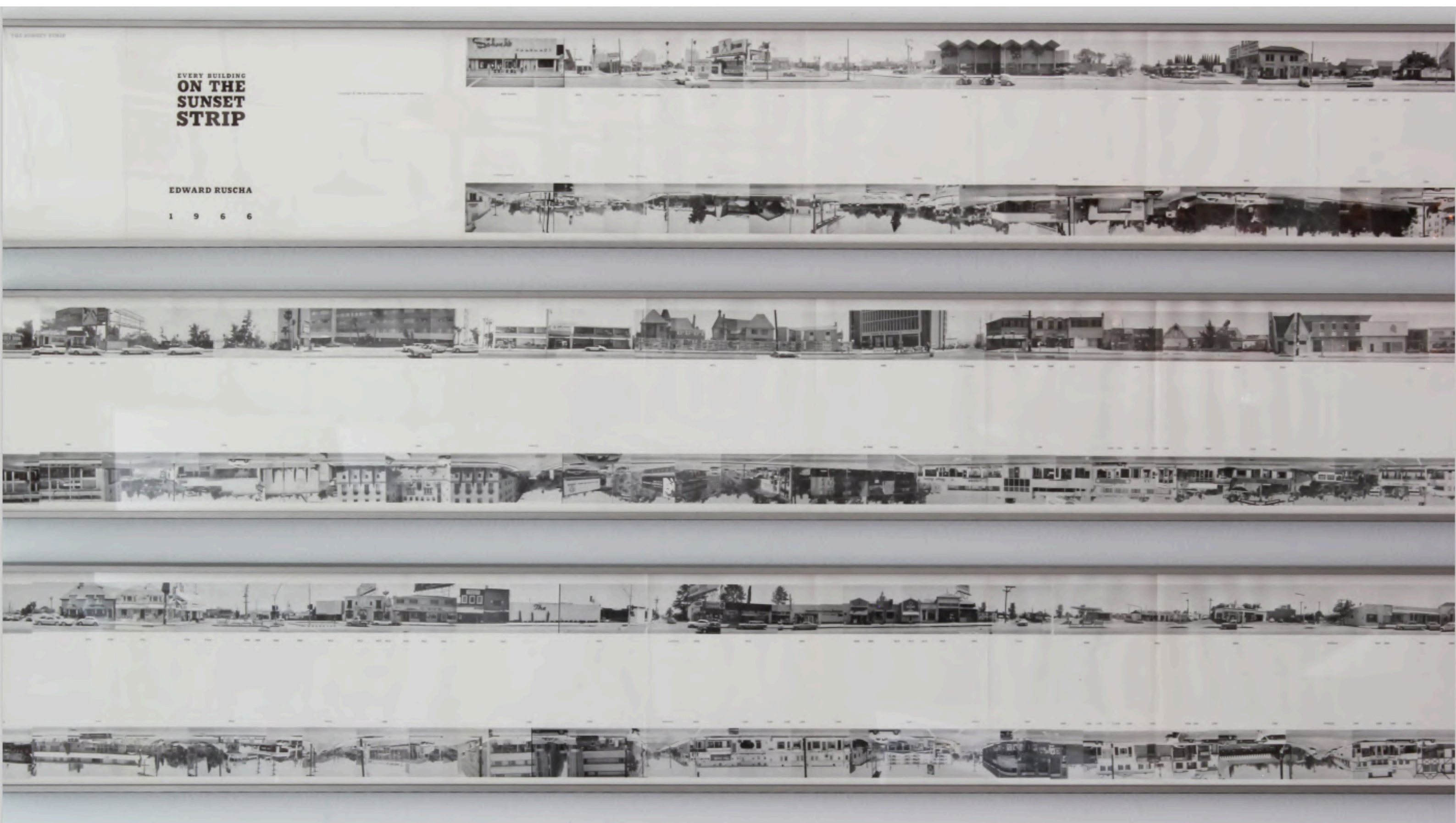


Figura 23. Every Building on the Sunset Strip (1966), de Ed Ruscha. Fonte: RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. Los Angeles, 1966.

A montagem, aqui, atua como um gesto de resistência à visualidade hegemônica e às forças de poder que a estruturam. Essa potência crítica alcança um de seus pontos mais radicais na obra do Harun Farocki, cineasta e ensaísta visual alemão que expõe os dispositivos técnicos como instrumentos de dominação e controle do olhar. Em filmes-ensaio como *Images of the World and the Inscription of War* (1988), Farocki desarticula o aparente realismo das imagens de arquivo — militares, industriais, de vigilância — para revelar sua inscrição política: eles **mostram como as imagens operam**, como são construídas, a serviço de quais saberes e poderes.

Como dito, em *Images of the World* (1988), Farocki parte de uma imagem aérea dos campos de concentração de Auschwitz feita por aviões aliados durante a Segunda Guerra Mundial (Fig. 24 abaixo). Na época, essa imagem não foi reconhecida como denúncia: os olhos treinados dos analistas militares **não viram o que estava ali**. Anos depois, a mesma imagem passa a ser lida como prova. O que muda não é a imagem, mas **o regime de visibilidade que a cerca**. Como ele sugere, “o que está visível depende de uma decisão política prévia”. Ou seja: **ver é uma construção — e, portanto, pode ser desconstruída**.

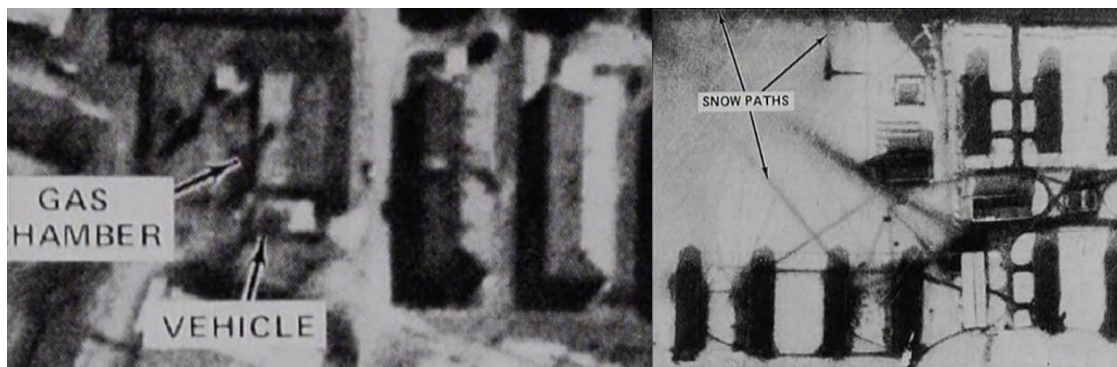


Figura 24. Detalhe de imagem aérea de Auschwitz interpretada por Harun Farocki em *Images of the World and the Inscription of War* (1988). Fonte: FAROCKI, Harun. Alemanha, 1988.

Entre seus procedimentos, destaca-se o princípio de *Vergleich über ein Drittes* (“comparação por um terceiro”, 2009), no qual duas imagens são confrontadas não por semelhança ou contraste, mas mediadas por um terceiro elemento — conceitual, afetivo ou temporal — que reconfigura o sentido de ambas. Esse gesto cria constelações críticas (ELSAESSER, 2004), em que a imagem deixa de representar o mundo para tornar visíveis as operações invisibilizadas que o sustentam.



Figura 25. Frames do filme *Vergleich über ein Drittes* (Comparison via a Third, 2007), de Harun Farocki.
Fonte: FAROCKI, Harun. *Vergleich über ein Drittes* [Comparison via a Third]. Alemanha, 2007

A montagem em *Images of the World and the Inscription of War* não busca representar, mas desarmar o visível — desvelar o que foi ocultado pelas próprias operações da visão técnica. Esse gesto de Farocki, mais do que um método cinematográfico, constitui uma prática crítica que desmonta os dispositivos de controle inscritos nas imagens e na própria história do olhar. Sua força não reside no conteúdo das imagens, mas nas relações que cria entre elas, nos vazios e deslocamentos que instauram o pensamento.

Entre Tschumi, Ruscha e Farocki delineia-se, portanto, um mesmo campo de experimentação visual: a montagem como pensamento crítico e político. Em todos, a imagem deixa de ser representação para tornar-se operação — um modo de questionar o visível e de tensionar seus regimes de sentido. Tschumi revela o acontecimento como fissura no espaço; Ruscha, a repetição como denúncia da normatividade urbana; Farocki, a imagem técnica como campo de disputa entre poder e visibilidade.

Essa constelação de práticas delineia uma ética comum: desmontar o olhar hegemônico e ativar o sensível como campo de resistência. Montar, aqui, é pensar — e pensar é expor o real à sua instabilidade, aos seus ruídos, às suas lacunas. A montagem, como em Warburg e Didi-Huberman, não busca coerência ou totalidade, mas a fricção entre tempos, corpos e imagens. É nesse entre — entre um prédio e outro, entre um fotograma e outro, entre um silêncio e um ruído — que a cidade se revela como campo de forças e a cartografia se afirma como gesto político de fabulação.

No pensamento de Didi-Huberman (2010), essa política da montagem é inseparável de uma política do olhar: ver é resistir. Ver não como ato passivo de contemplação, mas como gesto ativo de confronto com o visível e com as suas ausências. As imagens, quando arrancadas de seus usos normativos e remontadas em novas constelações, tornam-se lugares de insurgência sensível — pontos de fricção onde o passado se reabre e o presente se inquieta. Nesse sentido, os trabalhos de Tschumi, Ruscha e Farocki não apenas refletem sobre a cidade ou sobre a imagem, mas fazem da própria visibilidade um campo de batalha estética e política. Eles revelam, à sua maneira, que o ato de ver é também o ato de não se deixar cegar: de resistir ao apagamento, à transparência e à anestesia das imagens dominantes.

NARRATIVAS EM TRÂNSITO: ATRAVESSAMENTOS NO ESPAÇO E NA PAISAGEM



NARRATIVAS EM TRÂNSITO: ATRAVESSAMENTOS NA PAISAGEM

Caminhar como gesto de abertura

Éramos conduzidos, sem saber para onde;
 Como miragens, diante de nós recuavam
 Cidades construídas por milagre,
 Havia hortalã silvestre sob nossos pés,
 Pássaros faziam a mesma rota que nós,
 E no rio peixes nadavam correnteza acima,
 E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.

Enquanto isso o destino seguia nossos passos
 Como um louco de navalha na mão.

Arseni Tarkovski, s.d. (Poema retirado de Esculpir o Tempo, de Andrey Tarkovsky, 2019).

A cidade se assenta sob frações de tempos e espaços contínuos. Os processos que nela se desenvolvem carregam tanto o **sempre novo**, em constante transformação, quanto aquilo que se perpetua no esquecimento. Caminhar é, antes de tudo, um gesto de abertura. Não apenas deslocar-se no espaço, mas permitir-se ser atravessado por ele — pelos sons, pelas presenças, pelos rastros do que já não está. Ao caminhar pela cidade, o corpo se vê diante dessa sobreposição de tempos, absorvendo ruínas e construções recentes, traços de presenças que já não estão e sinais de uma modernidade que insiste em apagar o passado. É no passo do caminhante, que o olhar se desarma, permitindo que o banal se torne revelação: as fissuras, as ruínas, os fragmentos do cotidiano passam a pulsar como matéria viva do urbano.

Esse gesto, mais do que um deslocamento físico, constitui uma forma de pensamento. Entre as deambulações surrealistas e as derivas situacionistas, o caminhar se afirma como prática estética e política — uma maneira de confrontar a cidade espetacularizada e funcionalizada, reativando sua dimensão de encontro, acaso e sensibilidade (DEBORD, 1997; CARERI, 2013). Ao inscrever o corpo em movimento, o caminhante tensiona o território, abre brechas no planejamento e transforma o espaço vivido em campo de experiência.

Nos percursos realizados pelo centro de Ribeirão Preto, o caminhar foi menos método e mais escuta. As rotas não seguiam a lógica da eficiência, mas o chamado dos afetos — um som, uma fachada, uma luz, um vazio. As ruas escolhidas não obedeciam a critérios técnicos, mas às intensidades que emergiam no instante. Habitar a cidade, nesse contexto, foi também aprender a ler seus silêncios: as marcas de exclusão, os resíduos da modernidade, as formas de resistência que persistem nas margens (JACQUES, 2008). O corpo, aqui, é dispositivo de escuta e inscrição

— um corpo vibrátil (ROLNIK, 2006) que se deixa afetar pelas forças que atravessam o espaço e que, ao fazê-lo, desenha mapas de sensações, tempos e memórias.

Essas experiências não se pretendem neutras nem totalizantes. Elas se constroem como montagem — retomando, em outra chave, o gesto de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman. Como em uma constelação, as imagens, os passos e as lembranças não se organizam em sequência linear, mas em tensão, em lampejos. O caminhar torna-se, assim, uma prática de montagem viva: cada percurso é um recorte, cada encontro, uma imagem sobrevivente. Seguindo Warburg, trata-se de cartografar sobrevivências (Nachleben), de perceber como os gestos e formas do passado irrompem no agora, e, com Benjamin, de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012), permitindo que as fagulhas do tempo revelem o que a narrativa oficial silencia.

Essa abordagem, afinada com a “epistemologia do fragmento” (DIDI-HUBERMAN, 2013), orienta as cartografias produzidas nesta pesquisa: nelas, o corpo e a cidade se montam mutuamente. Cada imagem, cada ruína, cada som se torna parte de um pensamento que se faz caminhando — uma constelação de afetos, tempos e forças que desorganiza a visão totalizante da cidade. Ao caminhar, o pesquisador não coleta dados: ele se deixa compor por eles, tornando-se também matéria da cartografia.

Assim, o ato de caminhar não resulta em uma teoria sobre a cidade, mas em uma **prática rizomática de pensamento**. Trata-se de fazer emergir linhas de fuga, de tecer pontes entre tempos heterogêneos e de ativar zonas de indiscernibilidade entre o visível e o invisível. Se, como afirma Didi-Huberman (2010), “ver é sempre ver através”, então caminhar é também **ver através da cidade** — pelas suas brechas, sombras e sobrevivências.

Michel de Certeau (2014) lembra que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua”: é nele que o espaço se torna fala, gesto e criação. Caminhar, portanto, é reescrever o território com o corpo — produzir enunciados silenciosos que escapam ao controle. Cada passo é um ato de resistência poética contra a homogeneização dos espaços e das narrativas. Caminhar é fazer da cidade uma linguagem em constante tradução, um campo de forças em permanente mutação.

NOTA:

Muitas das falas presentes neste capítulo aparecem em forma de discurso direto, ecoando os encontros que vivi durante as caminhadas pelo centro de Ribeirão Preto. No entanto, é importante frisar que essas falas não são transcrições literais do que me foi dito no momento exato. Ao longo da pesquisa, me permite ser atravessado pela força dos encontros, priorizando a escuta sensível e a vivência do instante em vez de uma postura documental rígida.

As exceções ocorreram quando saí com o propósito claro de registrar sons ou imagens — como nas ocasiões em que utilizei o celular como gravador ou durante as filmagens em que a cacofonia sonora do momento ficou registrada de forma mais precisa. Ainda assim, mesmo nessas situações, os registros servem menos como prova e mais como matéria para composição.

Dessa forma, algumas passagens do texto assumem um tom lírico e fabulatório, compondo não um relato factual, mas uma cartografia sensível dos encontros. A escrita, nesse sentido, não pretende ser fiel à literalidade das palavras, mas sim ao gesto, ao afeto e à intensidade do vivido.

As expedições urbanas: narrativas do percurso

O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias e que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante. Essa postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística [...] quanto ao próprio processo da esterilização da experiência, da espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos. As narrativas errantes foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo (JACQUES, P. B. Elogio aos errantes. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2012, p.32).

Cartografar a cidade exige deixar-se atravessar por ela. As expedições realizadas no centro de Ribeirão Preto foram exercícios de abertura ao acaso e ao que insiste em sobreviver à normatização dos fluxos. A cidade, quando caminhada com o corpo sensível, revela camadas que não aparecem nos mapas oficiais: vazios significativos, rastros de presença, memórias anônimas, ruínas do cotidiano. Não havia um roteiro. Havia uma escuta. Cada trajeto era conduzido por uma lógica de atenção desviada: uma sombra projetada num muro, o som arrastado de uma lata, uma voz que escapava de uma janela aberta. **Esses gestos caminheiros ativavam modos de ver e sentir a cidade que escapam às leituras cartográficas tradicionais**, instaurando uma escrita do espaço que se dá com os pés, com o olhar, com a pele.

Dentro dessas incursões urbanas é possível perceber a influência decisiva do pensamento de Michel de Certeau, especialmente no que diz respeito à **articulação entre experiência urbana e narrativa**. Para ele, o ato de narrar torna-se inseparável das formas de habitar a cidade — um deslocamento fundamental já indicado por Certeau (2014) ao propor que a **prática do caminhar** se assemelha a um **gesto de enunciação**. Assim como a fala atualiza a língua, o caminhar reconfigura o espaço urbano, tornando-se uma maneira de produzir sentido a partir do corpo em movimento. Nesse sentido, **andar é escrever a cidade com os pés**, como também sugere Francesco Careri (2013), **produzindo sulcos, desvios e percursos que desafiam a lógica do planejamento urbano**. Caminhar, portanto, é também um modo de pensar com o corpo: uma escrita sensível do espaço que articula percepção, memória e invenção.

Em uma dessas caminhadas, ao atravessar a Rua Visconde de Inhaúma, que corta a praça XV de Novembro e a praça Carlos Gomes no meio, fui interrompido por um gesto quase imperceptível: um senhor, caminhando a passos lentos e vulgares à minha frente balbuciava algo que não conseguia distinguir. Ao me aproximar, ele me encarou e compartilhou lembranças sobre um antigo bar demolido com a promessa de ser transformado em estacionamento. “Aqui era onde a gente se reunia pra jogar conversa fora... agora é só esse terreno vazio.” A fotografia que fiz ali (Fig 26, 27, 28 e 29) não mostrava o que havia: mostrava o que não estava mais. Um vazio ativo. Uma ausência presente.

Segui o caminho ao lado daquele senhor por alguns quarteirões. Conversávamos pausadamente enquanto caminhávamos, até chegarmos a outro bar (Fig. 33), ainda em funcionamento: fachada com tijolos aparentes, mesas dispostas na calçada, um grupo de senhores bem vestidos conversando com naturalidade. Ao chegarmos diante do novo bar, o senhor que comigo caminhava parou por um instante, olhou em volta, e comentou, como quem fala consigo mesmo, mas sabendo que eu escutava: “Bonito é, né? Mas não é mais o nosso.” Depois fez uma pausa breve, os olhos um pouco perdidos entre as mesas e os risos, e completou: “Aqui tudo é mais arrumado...mas falta bagunça de verdade, sabe? Falta alma.”

Ali, o tempo parecia condensado em uma cena quase teatral, como se o passado insistisse em permanecer, mesmo em meio às dinâmicas de higienização e gentrificação do centro. O contraste entre os dois lugares — o terreno vazio e o bar ainda vivo — não era apenas arquitetônico, mas simbólico. Um marcava o apagamento silencioso das sociabilidades populares; o outro, sua sobrevivência frágil, ainda que cercada por novos códigos de classe e consumo.



Figuras 26,27 e 28. Fotos do terreno baldio que um dia fora um bar. Fonte: Acervo do autor.



Figura 29. Fotografia do bar em que me despedi do velho caminhante. Fonte: Acervo do autor.

Esses encontros acidentais — **com memórias apagadas, presenças marginais e temporalidades truncadas** — delinearam os mapas que vieram a compor esta pesquisa. Cada imagem capturada, cada anotação, cada som gravado, tornou-se **um fragmento sensível de cidade**, mais próximo de um **cristal de tempo** (Benjamin) ou de uma **imagem-sobrevivência** (Warburg) do que de um dado informativo. **As cartografias produzidas não derivam de uma metodologia fechada, mas do uso dos conceitos como ferramentas em movimento** — uma caixa de ferramentas filosófica, como propõe **Deleuze (1992)**.

Errância, ruína, montagem, rastro, imagem-tempo, fabulação — esses não são conceitos definidos a priori, mas **operadores conceituais ativados na prática**, que ganham sentido nos encontros com a cidade e se desdobram nas frentes gráficas, visuais e textuais. Nesta pesquisa, **a cidade é capturada pelos cinco sentidos**: visão, audição, tato, olfato e paladar, enquanto as **cartografias se espalham em diferentes linguagens**:

- **Na escrita**, que costura fragmentos, escava memórias e compõe narrativas descontínuas;
- **No gráfico**, que sobrepõe percursos, registra hesitações, inscreve rotas desviantes sobre mapas técnicos;
- **No audiovisual**, que escuta o invisível, dá tempo ao ruído e visibiliza o que escapa ao olhar apressado.
- **Em tudo isso junto**, que se mistura **como montagem viva**, que não busca registrar, mas fazer ver, fazer ouvir, fazer sentir. Uma prática que pensa com os pés, com a pele, com a escuta. Uma escrita em deslocamento que se faz ao caminhar — e se refaz a cada dobra do território.

As caminhadas — ora solitárias, ora coletivas — buscavam **reconstruir a cidade em movimento**, habitando suas bordas e contradições. O olhar se voltava menos para os monumentos e mais para os **interstícios do espaço urbano: fachadas em ruínas, vazios improdutivos, rastros de práticas informais**. Lugares onde o tempo insiste em se dobrar sobre si mesmo, onde o progresso não apaga completamente o passado.



O bar em que nos despedimos não tinha nome aparente na fachada, apenas uma porta entreaberta, uma mesa de plástico encostada à parede e o cheiro misturado de café requentado e cigarro antigo. Ali, entre o ruído dos carros e a lentidão dos corpos que passavam, o tempo parecia dobrar-se sobre si mesmo.

Bar novo em que encerro meu encontro com o Senhor

Comerciantes trocam a decoração de Natal

Fachada de joalheria vizinha à porta de entrada de edifício residencial

O Theatro Pedro II se ergue como um corpo em repouso que ainda respira história. Suas colunas imponentes, marcadas por décadas de aplausos e silêncios, guardam a memória de uma cidade que já se vestiu de gala. É mais que edifício: é presença simbólica, ponto de gravidade, portal de tempos sobrepostos. Ali, sob seus arcos e balcões, o passado não se apaga — reverbera, como eco longo de um espetáculo que nunca terminou.

A imponente fachada do Theatro Pedro II

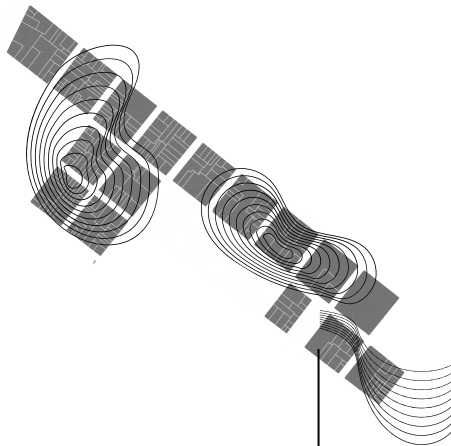
Em meio à simetria controlada das vitrines comerciais, irrompe um espetáculo à parte: sob o vão aberto de um antigo portão de garagem, erguem-se pilhas de micro-ondas, como totems de um tempo reciclado. Há algo de performático nesse acúmulo insólito — um aceno ao excesso, à obsolescência, ao improvisto cotidiano que reconfigura o espaço urbano.

Fachadas comerciais

Encostada ao muro externo da antiga Fábrica da Cervejaria Paulista, uma velha chaminé resiste — mas já não exala fumaça industrial. Agora, exala memória e fé. Transformada em altar espontâneo, acolhe imagens de santos, orações escritas à mão, promessas murmuradas a Ogum. Velas derretidas escorrem pelas frestas como se também rezassem, misturando cera e tempo. Cartas dobradas com cuidado repousam entre as pedras gastas, ao lado de flores secas e fitas desbotadas. O que era vestígio fabril se tornou abrigo sagrado, altar popular, onde o concreto da cidade encontra o sagrado dos corpos.

Chaminé de antiga Fábrica da Cervejaria Paulista transformada em altar

Chaminé de antiga Fábrica da Cervejaria Paulista. Um marco invisível



PERCURSO 4 12 de dezembro de 2024

Era fim de tarde quando me aproximei da antiga Fábrica da Cervejaria Paulista. O sol filtrava seus últimos dourados por entre as frestas do casario e o cimento esfarelado das calçadas. Havia, no ar, um silêncio atravessado por ruídos leves — passos, vozes distantes, um rádio antigo tocando samba de raiz. E então, como se a cidade me chamasse para ver o que sempre estive ali, vi a chaminé.

Erguida como um dedo antigo apontando para o céu, ela já não anunciava vapor ou produção, mas segredos. No seu pé, como um sopro contra o esquecimento, se revelava um altar. Não um altar de mármore ou ouro, mas de papel, cera e fé. As paredes de tijolo exposto agora estavam cobertas de imagens de santos populares, de velas derretidas como lágrimas que o tempo não apagou, de bilhetes dobrados com promessas, súplicas, confissões. Havia uma reza para Ogum rabiscada em um pedaço de caixa de papelão; uma fotografia desbotada de um menino com sorriso torto; fitas vermelhas amarradas com cuidado nos vãos da parede.

Ali, a cidade se suspendia em outra frequência. O industrial e o sagrado se misturavam como poeira e incenso. Nenhuma placa explicava, nenhum aviso interditava: era um espaço tomado por quem precisa crer onde ninguém mais olha. Um território da fé anônima, sobrevivente, plantada ali como uma erva entre as pedras.

Fiquei em silêncio. O corpo reverberava a vibração do lugar. Senti que escutava não com os ouvidos, mas com a pele. Aquela chaminé, vestígio de um passado fabril, havia sido reconfigurada — não apagada, mas ressignificada pela cidade que insiste em existir nas margens do visível.

Ali, compreendi que as ruínas não são o fim das coisas, mas suportes de outras presenças. A cartografia daquela tarde foi feita com imagens, sons abafados e o perfume doce da cera queimando. Levei comigo a certeza de que a cidade também se escreve com os rastros daquilo que os mapas não alcançam.

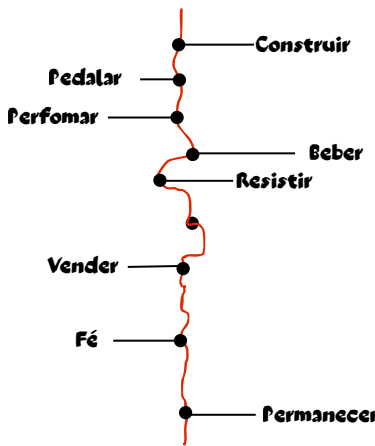


Figura 30.Diagrama representativo do percurso 4.
Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Escutar o centro: sons como linhas cartográficas do sensível

É claro que o processo de derivar e experienciar a cidade é contínuo, não só para o cartógrafo pesquisador, mas para todos que vivem naquele espaço. Caminhei pelo centro de Ribeirão diversas vezes durante o período de pesquisa, por uma multiplicidade infinita de motivos: fazer compras, passear, trabalhar, pesquisar. Assim, nem todos os percursos, tempos e errâncias realizadas julguei pertinente colocar no texto da pesquisa, muito, principalmente, pela extensão que o texto teria e, conseqüentemente, a áurea maçante que a pesquisa tomaria para si. Toda errância é importante, a cada passo dado no espaço estudado (e não só nele, mas por toda a cidade) eu apreendia e aprendia algo novo, algum gesto, algum afeto, algum eco me chamava a atenção e mudava meu corpo.

Caminhar pela cidade é também escutar seus ruídos, seus silêncios, seus chamados. Mais do que um fundo ambiente, **o som emerge aqui como operador cartográfico**, capaz de delinear **territórios de afetação, zonas de tensão e campos de memória**. Como propõe **Suely Rolnik (2006)**, **escutar é ativar o corpo como sismógrafo** das intensidades que atravessam o espaço — e, nesse gesto, **cartografar o que escapa ao olhar**. Os sons do centro de Ribeirão Preto — buzinas impacientes, sinos de igrejas, motores de ônibus, vozes entrecortadas, passos apressados, músicas que vazam de carros ou comércios — **compõem um mapa pulsante, instável, que resiste à representação técnica**.

Os sons do centro de Ribeirão Preto — buzinas impacientes, sinos de igrejas, motores de ônibus, vozes entrecortadas, passos apressados, músicas que vazam de carros ou comércios — **compõem um mapa pulsante, instável, heterogêneo, que desafia a lógica técnica e objetiva da cartografia convencional**. Eles não estão apenas “no fundo” do espaço urbano, mas **constituem o próprio tecido da experiência**, carregando marcas sociais, históricas e afetivas. Como afirma **Salomé Voegelin (2010)**, o som é sempre incompleto, sempre em devir: “escutar é um modo de habitar o mundo que suspende o saber e se abre ao encontro do outro” [adaptado pelo autor].

Nessas expedições sensoriais pelo centro da cidade, o escutar se tornou **método e matéria**, gesto ético e estético de produção de presença. **Ao contrário dos mapeamentos acústicos tradicionais**, que visam mensurar ou classificar sons a partir de seus níveis de ruído ou frequência, **interessa aqui o som enquanto experiência sensível e narrativa em potência**. Escutar é também um ato político, um modo de tornar audível aquilo que o poder tentou

silenciar. Trata-se, portanto, de escutar com o corpo inteiro, **abrindo-se às intensidades que escapam ao enquadramento visual**, à lógica da vigilância ou do espetáculo urbano.

Em cada encontro com o centro — suas esquinas, vielas, fachadas e vazios — **a escuta é atravessada por afetos, por fragmentos de histórias não contadas**: um grito vindo de um beco escuro, a ladainha de um vendedor ambulante, o som metálico de um portão sendo trancado às pressas, uma música brega vinda de um bar decrépito, o eco de passos em um terminal esvaziado. **Esses sons não apenas informam o espaço: eles o performam, o dobram, o narram.**

Nas cartografias aqui propostas, escutar é também **fabular: é escavar o tempo no som, é produzir com o ouvido uma imagem do mundo**. A escuta se aproxima, assim, da imagem-tempo de **Deleuze** — uma experiência de suspensão e espessura, onde **não se trata de ouvir para reconhecer**, mas de **ser afetado pelo som como acontecimento**, como dobra sensível entre o corpo e o território. **Cada som é um rastro — de trabalho, de festa, de conflito, de ausência**. Escutar é também estar exposto ao outro, àquilo que não pode ser capturado, mas apenas ressoado.

Didi-Huberman (2015) lembra que “é preciso escutar as imagens” — **e aqui, é preciso também ver os sons**. Por isso, as **montagens visuais** criadas a partir dessas escutas urbanas **não tentam ilustrar o audível**, mas criar com ele **constelações de sentido**. São imagens-cartografias que **fazem vibrar o invisível através do audível, pranchas visuais que traduzem ruídos em linhas tremidas, cores espessas, topografias afetivas e texturas visuais**. Como nos mapas de **Christian Nold**, onde os dados biométricos revelam reações corporais à cidade, aqui os sons tornam-se vetores de afetação que desafiam a neutralidade do mapa técnico.

As **pranchas visuais** apresentadas neste capítulo **não ilustram os sons captados — elas compõem com eles**. São “**mapas-imagens**” nascidos da escuta, traduções visuais de uma **cartografia sonora e afetiva**. **Montagens** que justapõem **tipografias tremidas, linhas vibrantes, espectros de frequências, notas de campo e fragmentos fotográficos** de situações onde o som se impôs como presença inescapável. Cada uma dessas imagens é menos um espelho do que foi escutado, e mais **um gesto de reverberação**: elas **prolongam o som no espaço visual**, criando **constelações sensório-afetivas** entre o visível e o audível.

Sons, barulhos e ruídos

Começo meus escritos com parte do relato da minha visita ao centro histórico durante o aniversário da cidade, no dia 19 de junho de 2024, uma quarta-feira comum para 90% das cidades brasileiras, contudo, em Ribeirão Preto se tratava de um feriado local. Um professor de história da rede municipal local tem o costume de realizar expedições com seus alunos pelo centro histórico da cidade há muito tempo, com o intuito de realizar uma aula a céu aberto e fazer uso da caminhada como ferramenta de pedagogia. Naquele aniversário da cidade, porém, ele fez um convite à população geral — através de sua página nas redes sociais — para participar de uma caminhada em conjunto.

Cheguei à Praça XV por volta das 9h da manhã, com um caderno, meu gravador(celular) e os ouvidos atentos. O sol já começava a dourar os paralelepípedos, e havia um certo burburinho diferente no ar — um som de festa misturado a resquícios de cotidiano. Famílias com crianças, senhores de chapéu, jovens com celulares na mão. Numa das laterais da praça, do lado oposto ao calçadão, entre os canteiros e bancos de concreto, instalaram brinquedos infláveis coloridos. Um escorregador azul e amarelo tremulava com o vento, enquanto um grupo de recreadores animava as crianças com brincadeiras e músicas populares.

*Caminhei devagar, sem rumo preciso, tentando escutar a paisagem. A trilha sonora se misturava em camadas: o chiado dos alto-falantes mal regulados, o riso agudo das crianças, o apito do carrinho de algodão-doce. Havia também a voz pausada do professor contando a história da cidade com a força de suas cordas vocais — parte da aula que acontecia à céu aberto — sobreposta ao barulho insistente de um gerador. Parei por alguns minutos próximo a uma árvore, e fechei os olhos. O centro falava. **Falava por sons que não cabem nos mapas técnicos: por ruídos atravessados de vida, por silêncios cheios de história.***

*A partir dessa escuta, produzi uma das pranchas sonoras desta pesquisa: uma montagem visual do que me atravessou naquele instante. Em vez de representar o espaço pela sua planta arquitetônica ou por sua função urbanística, tentei traduzir o que ele fazia soar. O inflável tremia ao fundo, os recreadores gritavam pelos quatro cantos tentando controlar as crianças, uma criança chorava porque queria ficar mais tempo na cama elástica. Tudo isso virou campo de anotação, **um mapa vibrátil de presenças.***

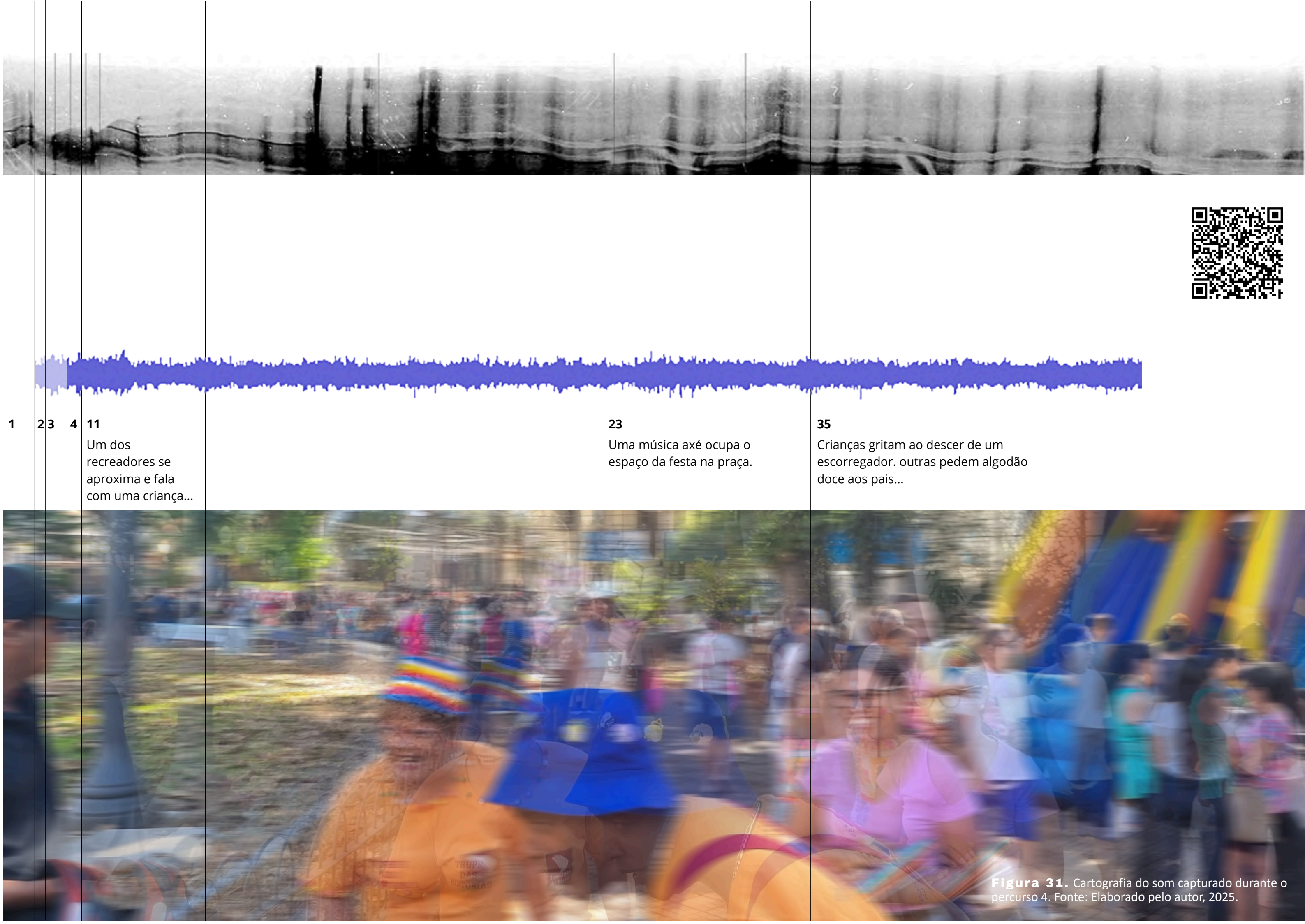


Figura 31. Cartografia do som capturado durante o percurso 4. Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Tudo isso virou campo de anotação, não no sentido de registro ordenado, mas como gesto de escuta implicada. Um mapa vibrátil de presenças, feito de ruídos e silêncios que não cessavam de se reorganizar no corpo. A imagem e escritos que surgiram da montagem não ilustrava o som — ela o evocava. Como se cada palavra, cada cor, cada textura carregasse ainda resquícios da vibração daquele dia. Não se tratava de "ver" o som, mas de senti-lo reverberar, como eco tardio de um acontecimento ainda em combustão.

Foi diante dessa imagem — híbrida, fraturada, instável — que compreendi com mais nitidez: escutar o centro é também resistir à sua neutralização. É recusar a cidade pasteurizada das fachadas limpas, das rotas lineares, das narrativas únicas (Jacques, 2008). Escutar é acolher a cidade que grita, que sussurra, que desafina — a cidade que falha e, justamente por isso, revela. Escutar é afirmar a potência do ruído como forma de existência. É fazer da escuta um operador cartográfico, político e poético.

Na montagem, o espaço deixou de ser suporte para tornar-se acontecimento: cada fragmento visual passou a operar como vestígio de um tempo múltiplo, como dobra de uma escuta em ato. Como propõe Didi-Huberman (2015), ver — e aqui, escutar — é sempre também um exercício de resistência ao apagamento. E nessa perspectiva, a escuta se torna imagem, e a imagem se torna campo de reverberação do invisível e do inaudito: uma cartografia do sensível que se recusa a domesticar a cidade em nome da ordem, da limpeza ou da harmonia.

Os sons do centro não pertencem apenas aos dias festivos — eles habitam o cotidiano, ressoam nas dobras da rotina, nos interstícios dos usos, nos vazios entre um gesto e outro. A ocasião específica — como o aniversário da cidade — revela uma camada mais intensa da ocupação urbana, mas não esgota o campo sonoro que pulsa diariamente. Ao contrário, evidencia como o contexto modifica radicalmente o modo como o espaço é vivido, sentido e escutado. Cada evento, cada situação, cada hora do dia produz uma composição única de sons e silêncios — e é nesse ponto que a escuta se torna um instrumento privilegiado para compreender a cidade como fenômeno instável, imprevisível, vivo.

O contexto, nesse sentido, não é um pano de fundo: é operador ativo da paisagem sonora. Ele determina os fluxos, os deslocamentos, os encontros e, portanto, também o que se escuta. Não há controle possível sobre o campo sonoro da cidade, porque o urbano é feito de fricções — entre tempos, entre corpos, entre desejos. Uma praça às 9h da manhã é outra às 15h; uma rua silenciosa em uma segunda-feira se transforma em tumulto numa sexta-feira à tarde. O som não é constante: é acontecimento.

Como observa Michel Serres (2003), escutar é ser afetado por uma multiplicidade de forças que não cessam de se transformar. **O espaço urbano é, assim, um campo acústico mutante**, atravessado por vozes humanas, máquinas, pássaros, buzinas, passos, preces, protestos, canções. Captar essa vibração exige uma escuta aberta ao imprevisível, **uma cartografia que não busca fixar o som em espectrogramas, mas acompanhá-lo em sua deriva.**

É por isso que os sons do centro — mesmo quando mapeados — escapam à tentativa de controle. **Escutá-los é aceitar que o espaço nunca é o mesmo, que o território não se repete, que o presente é sempre habitado por forças em trânsito.** Mais do que representar o que se ouviu, as pranchas sonoras produzidas neste trabalho tentam captar essa instabilidade como valor: um modo de afirmar a cidade como campo sensível de disputa e invenção.

#

A segunda passagem que registro em áudio — e que se desdobra em imagens e textos organizados em montagens fractárias — apresenta um outro contexto, mais difuso, mas não menos revelador. Um dia qualquer em Ribeirão Preto, numa sexta-feira, voltei ao centro sem um motivo especial. Sem evento, sem roteiro, sem expectativa. Apenas com o gravador no bolso, a câmera pendurada no ombro e a escuta aberta. Um desses dias em que a cidade se move por inércia, arrastada pelos compromissos, pelos prazos, pelas engrenagens do cotidiano. **É ali, nesse ordinário que escapa ao espetáculo, que a escuta se aguça.**

Enquanto as atividades se aceleram e os corpos se entrechocam em rotinas apressadas, o centro histórico **é tomado por outro tipo de tempo** — mais espesso, mais grave, mais saturado de camadas. É como se o presente, tão apressado, colidisse com os rastros de outros tempos: o eco de passos antigos, o ranger de portas de madeira, a respiração lenta de muros carcomidos. **O tempo ali não flui: ele reverbera.** E é nesse embate entre a velocidade das tarefas e a lentidão das ruínas que a escuta se instala como um gesto político.

Apertei “rec” na esquina entre a General Osório e a Álvares Cabral, no pico do calçadão municipal, onde não entram carros, somente corpos caminhantes. O fluxo era constante: **consumidores entrando e saindo das lojas, lojistas gritando promoções, a sirene da polícia silenciosa**, mas piscando sobre os olhos de todos. Um guarda municipal passava lentamente pelo calçadão, patrulhando o horizonte. Na calçada da praça XV, **idosos conversavam sentados**, quase imóveis — **corpos que resistem no tempo**, como âncoras silenciosas.

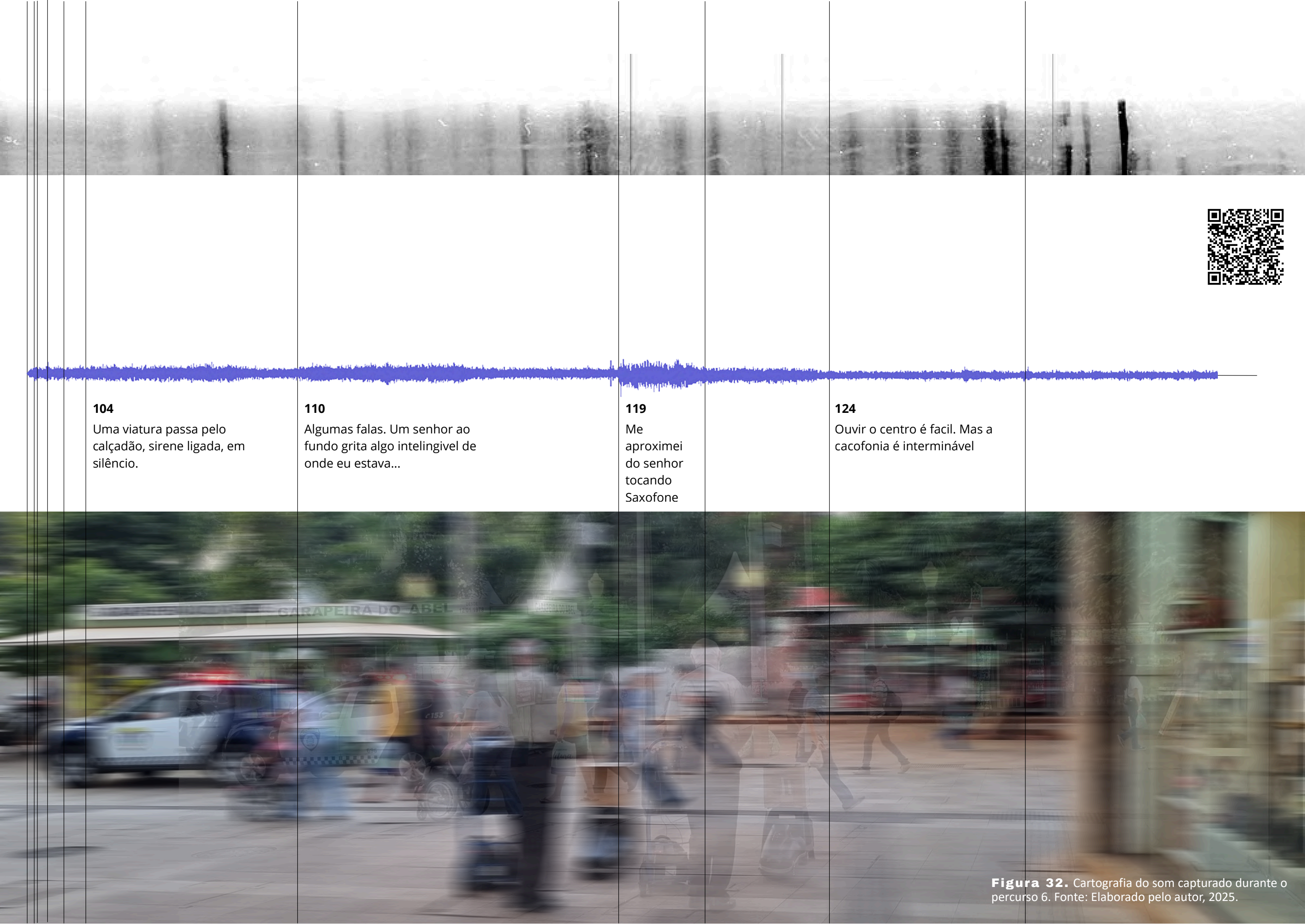
Logo à frente, um senhor grisalho, camisa branca e sapatos gastos soprava um saxofone. Estava encravado no meio do cruzamento do calçadão entre as ruas General Osório e Tibiriçá. O

som saía arranhado, mas não menos comovente: parecia que o instrumento lutava com o vento, com o barulho dos passos, com os gritos dos sistemas de som. Gravei o som, fotografei o gesto. Na montagem da prancha (Fig. 36), sobrepus a fotografia daquele instante sobre si mesma, buscando apresentar o movimento e o tempo que se sobrepunham. Nesse registro, a escuta se torna um gesto político. Diferente da cacofonia de sons das festividades, aqui tudo é dissonância, rastro, vestígio do cotidiano, do banal, do ordinário.

A escritora e historiadora **Rebecca Solnit** (2016), em sua obra **A história do caminhar**, destaca como, em diversos momentos históricos, o **ato de caminhar foi apropriado como forma de expressão coletiva** — um gesto que se converte em linguagem política e cultural, revelando convicções partilhadas e funcionando como testemunho vivo de demandas democráticas nas ruas e nas cidades.

Em dias normais, cada um de nós anda sozinho ou acompanhado por uma ou duas pessoas nas calçadas, e as ruas são usadas para permitir o trânsito e o comércio. Em dias extraordinários — [...] nos dias em que nós mesmos fazemos história — caminhamos juntos, e a rua inteira serve para destacar a importância do dia com passadas fortes (SOLNIT, 2016, p. 361).

O centro — nesse dia qualquer — não é neutro, não é paisagem: é campo de memória em combustão. Lugar onde o tempo do trabalho, o tempo do corpo e o tempo da história se entrelaçam e se tensionam. A montagem visual e sonora que emerge dessa escuta não busca mapear o visível, mas sim aquilo que insiste em soar, mesmo quando ninguém mais está prestando atenção.



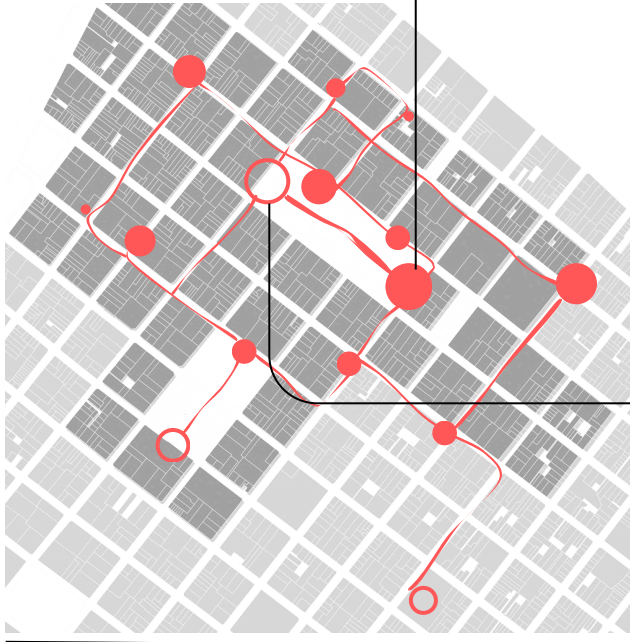
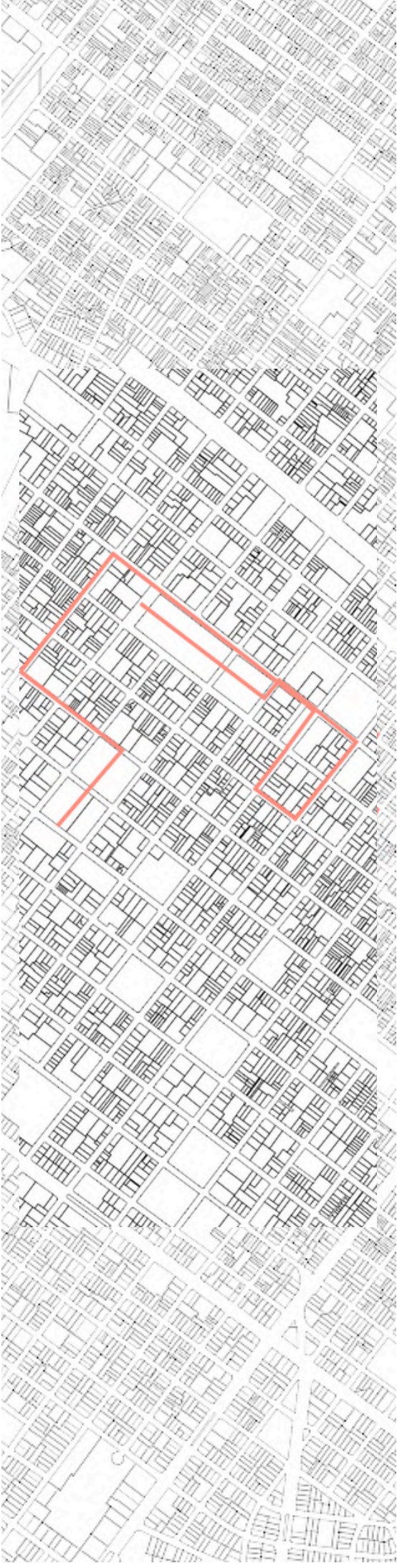
104
Uma viatura passa pelo
calçadão, sirene ligada, em
silêncio.

110
Algumas falas. Um senhor ao
fundo grita algo intelingível de
onde eu estava...

119
Me
aproximei
do senhor
tocando
Saxofone

124
Ouvir o centro é facil. Mas a
cacofonia é interminável

Figura 32. Cartografia do som capturado durante o percurso 6. Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.



Intensidades de afeto sentidos durante a caminhada



PERCURSO 2

19 de junho de 2024

Era uma manhã sem pressa, dessas em que a cidade parece sussurrar ao invés de gritar. O sol filtrava uma luz oblíqua entre as fachadas do centro, tocando o chão como se buscasse rastros antigos. Nos encontramos ali — não por acaso, mas por uma espécie de chamada invisível. Seu Ribamar e Sr. Odilon nos esperavam como quem guarda a chave de um tempo que insiste em não passar.

Sentamos em roda, e logo a fala se fez rio. Odilon, com sua voz firme e olhos molhados de memórias, desenhou com palavras a topografia de um centro que não cabe em mapas oficiais. Falou de cinemas extintos, de praças onde se dançava, de cores que o asfalto apagou. Ribamar, mais silencioso no começo, deixava a fala emergir como quem busca a temperatura certa da água antes de mergulhar. Quando falou, foi como se abrisse uma janela: sobre a vida na rua, sobre o cheiro da cidade em diferentes décadas, sobre o que se perdeu — e sobre o que, teimosamente, permanece.

Entre uma história e outra, o tempo dobrava. A cidade, ali, voltava a pulsar nas margens do visível. Não era um testemunho: era um ritual de escuta. O centro deixava de ser um espaço e se tornava um corpo — cheio de feridas, sim, mas também de calor, de risos, de nomes esquecidos e reencontrados. E nós, ali, trapaceávamos o esquecimento: anotando fragmentos, registrando gestos, desenhando com a escuta uma outra cartografia, uma feita de carne, de voz e de afeto.

Ao final, ninguém foi embora da mesma forma. Cada um carregava nos ouvidos um novo som da cidade. E talvez, naquele instante, tivéssemos compreendido que resistir também é lembrar junto, fazer do encontro um ato de cura e da escuta, um gesto político.



Aniversário de Ribeirão: palanque e festa, ruído e alegria

No dia 19 de junho de 2024, a Praça XV de Novembro amanheceu dividida entre dois ritmos. De um lado, a pompa cerimonial do poder; do outro, o riso solto das crianças, o cheiro doce de bolo e a pulsação popular que escapava ao roteiro. Ribeirão Preto celebrava mais um aniversário, e o centro histórico se transformava em um palco de disputas simbólicas — entre quem anuncia e quem habita, entre o gesto político e a vivência cotidiana.

Logo cedo, os degraus do Theatro Pedro II — marco monumental da cidade — foram tomados por uma frota reluzente de novos ônibus. A Prefeitura ensaiava sua cena pública, posicionando os veículos como troféus de gestão. A cidade era transformada em vitrine, cenário de um marketing urbano que tenta provar eficiência com superfícies bem polidas. Em frente aos ônibus recém-pintados, autoridades discursavam sob o peso das câmeras e da conveniência. Em paralelo, o Palacete Camilo de Mattos — ícone arquitetônico da Belle Époque cafeeira — reabria suas portas após restauro, fruto de uma parceria entre poder público e iniciativa privada. O gesto, envolto em palavras como "patrimônio", "revitalização" e "requalificação", carregava consigo também o silêncio sobre os usos futuros daquele espaço e sobre os corpos ausentes no processo de decisão.

Mas a praça, essa senhora de mais de um século, sabia de outras camadas. Enquanto o centro era encenado como cartão-postal institucional, a vida acontecia nas brechas: camas elásticas infláveis tremulavam ao vento, carrinhos de algodão-doce e pipoca exalavam cheiros de infância, palhaços e recreadores corriam entre as árvores tentando organizar a alegria. A trilha sonora da festa misturava ritmos populares e vozes infantis, enquanto uma multidão se espalhava entre as atrações. No fim da manhã, o tradicional bolo de aniversário foi servido — metros e metros de massa branca e recheio colorido, partilhados entre mãos apressadas e sorrisos ansiosos.

Era como se dois aniversários se desenrolassem ao mesmo tempo, sem que um soubesse muito bem do outro. Um era feito de falas oficiais, faixas de inauguração e visibilidade calculada. O outro, de presença. De corpos que habitam a cidade não para discursar sobre ela, mas para vivê-la — entre o correr das crianças, os vendedores ambulantes, os moradores que circulavam, observavam, participavam, mesmo sem serem convidados formais do evento.

Esse contraste não era apenas visual — era político. Enquanto o centro era monumentalizado pela gestão, era também reapropriado pelo comum. A praça tornava-se, mais uma vez, campo de disputa entre o espetáculo e o cotidiano, entre a representação e a experiência. Entre o que se quer mostrar e aquilo que insiste em acontecer.

Ali, no coração de Ribeirão Preto, a cidade mostrava suas camadas. Não como unidade harmônica, mas como território de fricções. O gesto cartográfico da pesquisa se faz também aí: no esforço de registrar esse entrelugar, onde o centro se dobra e se revela — não apenas como palco de poder, mas como corpo vivo, múltiplo, e, sobretudo, imprevisível.

Figura 33.Diagrama representativo do percurso 2.
Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Vozes e oralidade: escutar a potência dos encontros

O terceiro registro que coloco em letras aqui também aconteceu durante a expedição do dia 19 de junho de 2024, no aniversário da cidade. Ao final da aula aberta do professor de história tivemos dois encontros muito marcantes, com dois senhores bem distintos, mas igualmente potentes. Ambos os encontros aconteceram de forma orgânica, quando ambos se aproximaram do círculo que seguia o professor quando estávamos na praça Carlos Gomes, assim como ocorreu com dezenas de corpos curiosos naquele dia. Contudo, estes dois tomaram a iniciativa e resolveram acrescentar à nossa aula suas próprias experiências, suas próprias memórias que, no fim, se mostraram muito mais valiosas do que o relato tradicional do professor — como se a cidade mesma, em sua sabedoria antiga e errante, decidisse sussurrar algo a mais por entre seus ruídos.

Seu Odilon, de chapéu de palha e voz reticente que logo ganhou firmeza, parecia brotar da própria calçada. Era como se o centro falasse através dele, com seus cafés antigos, com o brilho apagado dos letreiros, com a cadência de um tempo que ainda pulsa por baixo do presente. Contou sobre o Theatro Pedro II, sobre os encontros de artistas nas mesas da Confeitaria, sobre as procissões e as brincadeiras infantis nas praças que hoje dormem cercadas. “O centro era vivo de um jeito que vocês jovens nem imaginam”, disse, como quem nos convida a escutar o que já não se vê. Mais tarde, revelou-se proprietário da Única Cafeteria — a mais antiga em atividade na cidade. Mais do que comerciante, seu corpo parecia estar enraizado no chão do centro, sustentando, com a palavra e o silêncio, os andaimes simbólicos de uma Ribeirão que resiste no subterrâneo da memória.

Na sequência, aproximou-se Seu Ribamar — ou melhor, deixou-se aproximar. Corpo miúdo, andar discreto, olhos fundos como poço de lembrança. Trazia nos gestos a quietude de quem muito viveu, e na fala o ritmo lento de quem mediu a cidade com os pés.

A história de Sr. José Ribamar era quase o oposto da de Seu Odilon, enquanto um era nascido e criado em Ribeirão, o outro era um migrante, que veio para a cidade de longe, de sua terra, o nordeste, à procura de oportunidades que tanto eram prometidas com São Paulo como terra de oportunidades.



Figuras 34. Sr. José Ribamar (à frente) e Sr. Seu Odilon (de chapéu, atrás). Fonte: Acervo do autor.

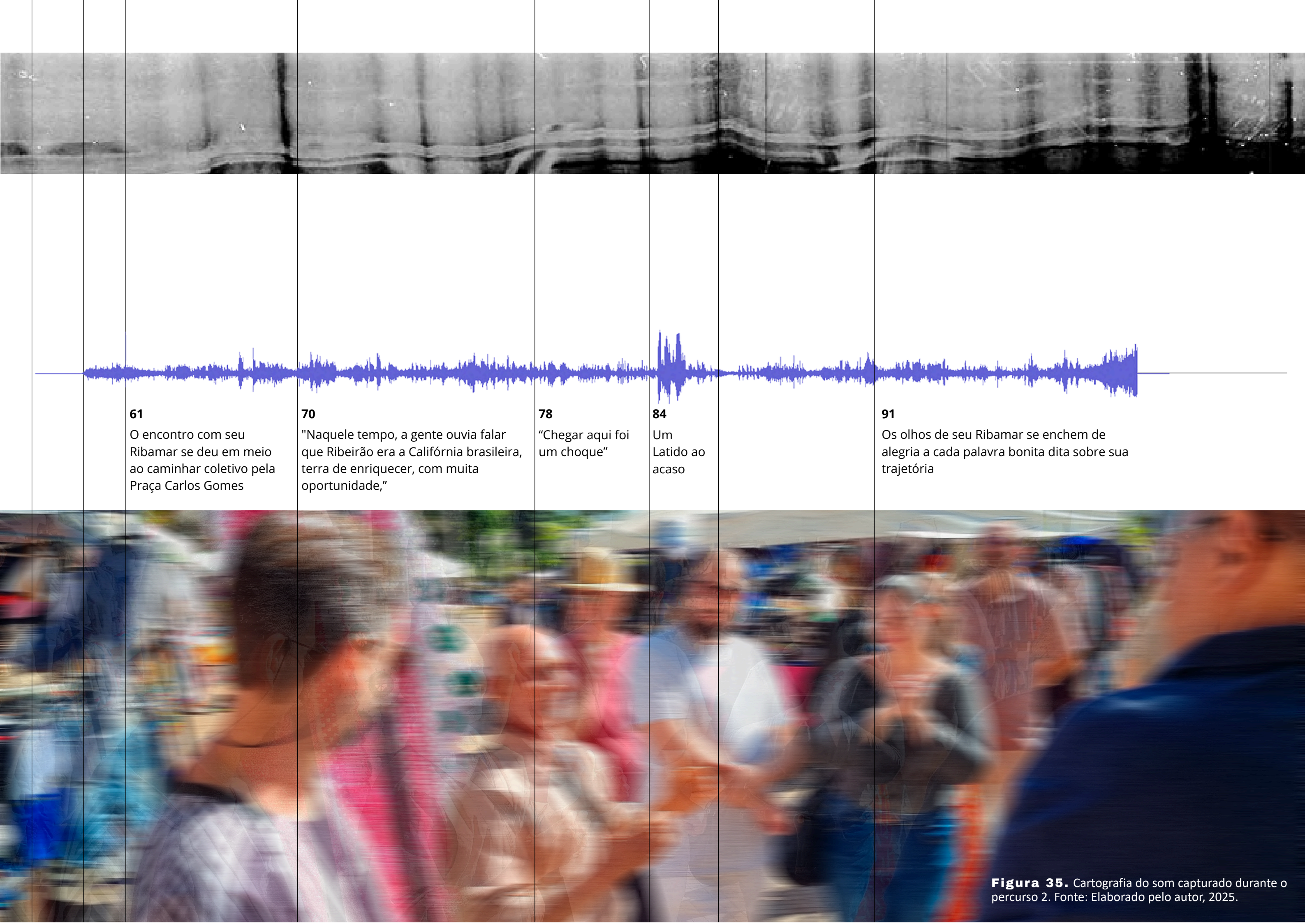
“Naquele tempo, a gente ouvia falar que Ribeirão era a Califórnia brasileira, terra de enriquecer, com muita oportunidade,” disse ele, gesticulando de forma contida, mas expressiva. Ribamar nos contou como foi a travessia, uma viagem longa e exaustiva em ônibus lotados, enfrentando a incerteza e o medo do desconhecido, mas guiado por um sonho que parecia maior que qualquer obstáculo. **“Chegar aqui foi um choque,”** ele admitiu, com um sorriso misto de orgulho e pesar. **“Eu achava que ia encontrar ruas de ouro, e encontrei era poeira e asfalto quente. Mas era bonito, sabe? Ribeirão tinha uma energia, um movimento que dava vontade de ficar.”**

Seu relato não ecoava reclamação, mas construção. Contou-nos como, nas obras da cidade, **assentou tijolos que hoje sustentam saberes**, como os prédios do campus da USP. Cada parede levantada, cada fundação escavada, levava o suor dos migrantes que, como ele, vieram erguer uma vida com as próprias mãos. Entre pausas e lembranças, falava dos companheiros de obra, da marmita dividida, dos silêncios compartilhados. Conquistou casa, **viu os filhos adentrando os espaços que a ele foram negados.** Um gesto de continuidade que carrega potência de futuro.

Em sua fala, não havia lamento, mas uma dignidade funda, quase mineral. **A cidade que o acolheu, ele retribuiu com sua história:** marcada a ferro e cal nas calçadas, nas paredes, no invisível que sustenta o visível. Ao nos despedirmos, **seus olhos** não molhados, mas sorridentes e agradecidos **pareciam dizer que resistir é também agradecer.** Que viver é, sobretudo, deixar rastros de afeto nas dobras do concreto.

Foi então que compreendi por que deveria registrar aquele instante não apenas com palavras, mas com sons. A escuta daqueles encontros — feita ali, no calor da praça, no entrechoque de vozes, buzinas e brisas — precisava ser transformada em cartografia. **Não apenas porque a voz de cada um trazia consigo um território de existência, mas porque o som do que foi dito vibrava também com o que não pôde ser dito.** Cada inflexão, pausa e respiração compunham uma paisagem sonora do centro. Uma geografia do sensível. Uma cidade que pulsa não no mapa tradicional, mas nos timbres que o tempo insiste em sussurrar.

A partir desses dois encontros nasceu uma prancha visual-sonora, onde os fragmentos das falas de Odilon e Ribamar se misturam aos ruídos da praça, aos passos do grupo, ao murmúrio urbano que acompanhava a manhã. Essa cartografia da escuta não é apenas registro: é gesto político, tentativa de fixar o que é fugidio. De transformar som em presença. Voz em espaço. Escutar, afinal, é um modo de habitar — e, sobretudo, de resistir.



61

O encontro com seu Ribamar se deu em meio ao caminhar coletivo pela Praça Carlos Gomes

70

"Naquele tempo, a gente ouvia falar que Ribeirão era a Califórnia brasileira, terra de enriquecer, com muita oportunidade,"

78

"Chegar aqui foi um choque"

84

Um Latido ao acaso

91

Os olhos de seu Ribamar se enchem de alegria a cada palavra bonita dita sobre sua trajetória

Figura 35. Cartografia do som capturado durante o percurso 2. Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Imagens que ferem o visível: montagens contra-hegemônicas do centro

Se **caminhar pela cidade** é um modo de **escutar suas fissuras**, **ver o centro** é também uma prática carregada de **disputa**. Ao longo da pesquisa, experimentei o gesto de olhar não como mera **captação de superfícies**, mas como uma forma de **produção sensível do real** — uma operação **estética e política** que tensiona os **modos de ver instituídos** e propõe **montagens outras** do espaço urbano. A câmera, nesses percursos, não foi um instrumento de **registro neutro**, mas uma **extensão do corpo**, um **dispositivo de afetação e fricção com o território**.

Compreendendo a imagem não como aquilo que simplesmente mostra, mas como aquilo que faz ver, as fotografias e vídeos produzidos durante as caminhadas pelo centro de Ribeirão Preto não buscaram registrar a cidade como um dado objetivo. Ao contrário, tensionaram sua aparente evidência, compondo um **gesto de montagem sensível** que desestabiliza o visível dominante. É preciso, assim, construir imagens que pensem — e pensar, nesse caso, é **rasurar a lógica homogênea do centro monumentalizado** (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Trata-se, portanto, **não de representar um decalque do centro, mas de apreender e experienciar**: de montá-lo como território de afetos, memórias e fraturas, onde o visível e o invisível se entrelaçam. **A montagem audiovisual operou aqui como um gesto simultâneo de escuta e escrita**, fazendo conviver fragmentos heterogêneos — texturas, sons, deslocamentos, vozes, ruídos, silêncios — em composições sensíveis que deslocam o tempo linear e os modos dominantes de ver.

#

Além das imagens captadas nas caminhadas e expedições, **fizeram-se presentes também fragmentos de outros tempos através de imagens históricas**, provenientes de acervos públicos e particulares. Fotografias antigas, registros cartográficos, postais e arquivos familiares foram convocados como **fontes de sensibilidade**, operando não apenas como documentação, mas como **chaves de leitura poética e política da cidade**. Contudo, **reunir imagens de tempos tão distintos** nos lança em um território arriscado: o da **anacronia**.

Diante dessas diferentes imagens, estamos diante também de **tempos heterogêneos**. Ao construir relações **lacunares e fragmentárias entre essas temporalidades**, recusamos a linearidade homogênea do tempo **crônico** e nos aventuramos em um gesto errático, instável, entre **fragmentos que relutam em se encaixar**.

Jacques Rancière (2011) prefere o termo “**anacronia**” apontado como **coexistência de múltiplas temporalidades num mesmo tempo** ser a própria condição de possibilidade do agir histórico. Já Georges Didi-Huberman (2015a) inverte a lógica tradicional da disciplina histórica, interrogando: “*Não é o anacronismo o único modo possível de dar conta, no saber histórico, das anacronias da história real?*” — provocação que nos permite pensar que talvez sejam **as cidades, em sua própria tessitura**, o espaço privilegiado do anacrônico, o lugar onde **tempos heterogêneos sobrevivem uns nos outros**, em **ruínas, traços, práticas e projetos interrompidos**.

Nesse sentido, a experiência urbana é compreendida, por excelência, como uma **experiência heterocrônica (Jacques, 2017)**. A cidade é um **mosaico de temporalidades** que não cessam de se cruzar, se atritar, se sobrepor. Se propõe aqui, a ideia de **heterocronia urbana**:

As heterocronias urbanas seriam as coexistências de tempos distintos nas cidades, coexistências não pacificadas, que causam estranhamentos, conflitos, choques. Seriam como descompassos, arritmias, um tipo de furo ou rasgo que abre um tempo dentro do outro, que cria uma brecha ou desvio temporal, onde temporalidades múltiplas podem emergir; um tipo de solução ou um tropeço que rechaça qualquer lógica positivista, linear ou teleológica: montagem de tempos heterogêneos (JACQUES, 2017).

A montagem visual — composta por fotografias próprias e imagens de arquivo — é o gesto que dá forma a essas heterocronias. Conforme propõe Paola Jacques (2015), trata-se de uma “**montagem urbana**”, um modo de conhecimento que opera por atravessamentos e tensões. Nesse processo, a montagem deixa de ser mero artifício estético e torna-se um método de pensamento, capaz de revelar o que sobrevive e insiste nas imagens. Como afirma Didi-Huberman (2015), pensar por montagens é ver o tempo em estado de fratura — ver nas imagens não apenas o que mostram, mas o que nelas ainda arde.

Nesse percurso, essa montagem estética se materializou em outro experimento: a elaboração de uma espécie de “*photobook*” composto por montagens fotográficas históricas de Ribeirão Preto, associadas a imagens realizadas ao longo da pesquisa. A justaposição desses tempos produziu uma cartografia poética, na qual a cidade pôde ser reinscrita por meio do atrito entre passado e presente, memória e invenção. O *photobook* não se limitou a ser um suporte de registro, mas tornou-se um dispositivo crítico — uma forma de pensar com as imagens, permitindo que diferentes temporalidades e sensibilidades urbanas se entrelaçassem. Essa operação, situada entre a deriva e a montagem, deu corpo visual à própria experiência cartográfica da pesquisa: uma escrita do espaço feita de deslocamentos, afetos e sobrevivências.

Essa operação ecoa a concepção benjaminiana de uma história “a contrapelo”, que busca nas ruínas e fragmentos as fagulhas do tempo em seu instante de perigo (BENJAMIN, 2012). Como sugere Didi-Huberman (2013), ao retomar Warburg, o pensamento não se organiza de modo linear, mas em constelações e montagens capazes de fazer cintilar o que persiste no tempo. O photobook, assim, opera como um pequeno atlas da cidade: não recompõe uma totalidade, mas cria intervalos, aberturas, zonas de vibração entre imagens e épocas.

Mais do que reunir memórias, esse gesto de montagem desloca o olhar e cria brechas na narrativa homogênea do urbano. Montar é escutar o intervalo entre as imagens, deixar que o tempo se dobre sobre si mesmo e produza sentidos inesperados. O photobook torna-se, então, um espaço de resistência poética — uma cidade reinventada no papel, feita de ruínas, lampejos e sobreposições, onde ver é também um ato de invenção.

Link para photobook completo: <https://heyzine.com/flip-book/ffb8d8d9cc.html>

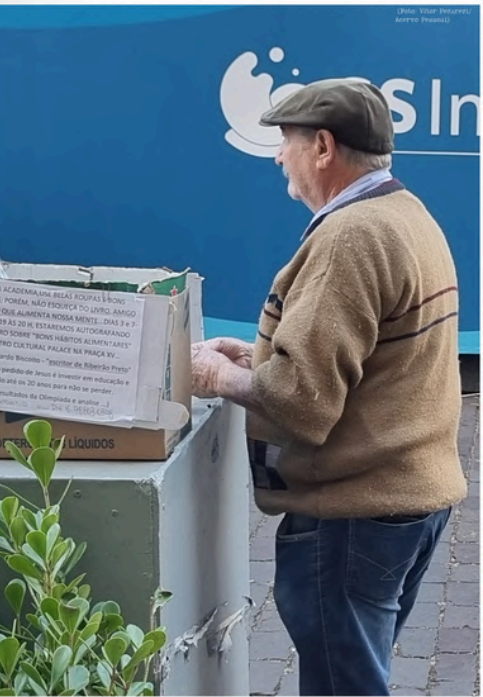
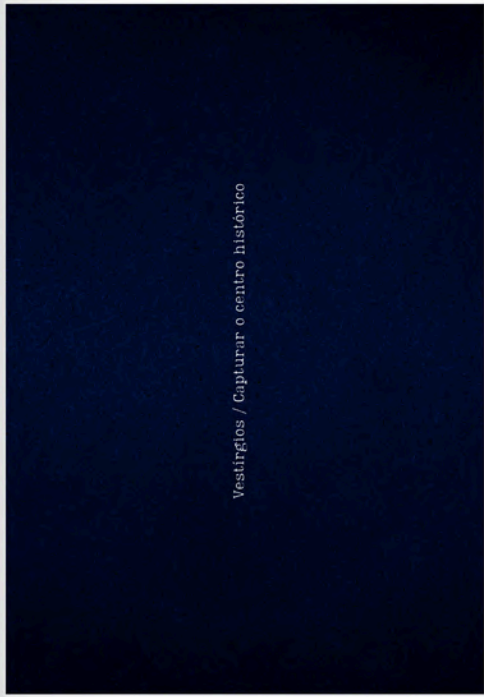
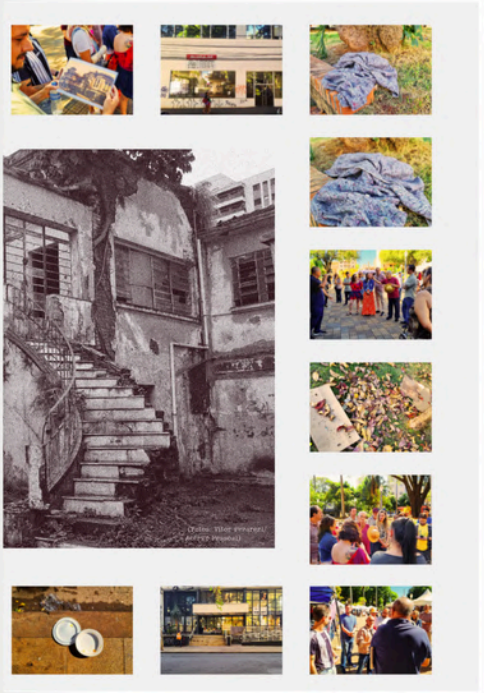
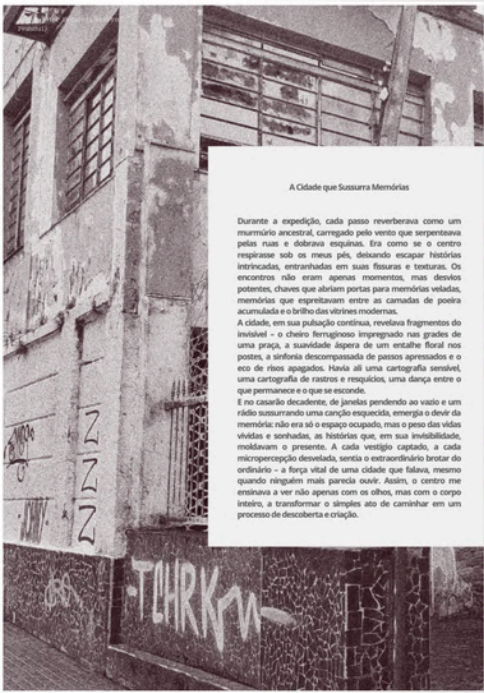


Figura 36. Composição entre imagem histórica e fotografia atual produzida na deriva ("photobook"). Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

NOTA:

Incorporar o audiovisual em uma pesquisa acadêmica traz desafios específicos, sobretudo no que diz respeito à sua apresentação em suporte escrito. Entre essas dificuldades, a mais evidente — e que merece ser destacada — diz respeito à forma de traduzir vídeos e áudios em meio ao corpo da dissertação.

Como solução, optamos por inserir imagens estáticas extraídas dos vídeos e registros sonoros ao longo do texto, funcionando como fragmentos visuais e evocativos das experiências captadas. Já as cartografias audiovisuais completas, incluindo vídeos e faixas sonoras na íntegra, foram organizadas em pasta externa e estão acessíveis por QR codes e links disponibilizados junto às suas referências ao longo do texto e ao final da dissertação, nos anexos.

Essa estratégia busca articular o sensível com o analítico, permitindo que o leitor tenha acesso ao material audiovisual em sua plenitude, ao mesmo tempo em que acompanha sua incorporação crítica e poética no desenvolvimento da pesquisa.

Montagens do invisível: registros audiovisuais e fabulações urbanas

Filmar o centro de Ribeirão Preto foi, para mim, mais do que um gesto técnico ou documental: foi um exercício de escuta visual, um modo de tatear o urbano com os olhos, com o corpo e com a câmera. Saí às ruas não para capturar o que já é mostrado, mas para buscar o que insiste em permanecer à margem do visível.

Assim como nas **imagens operatórias** de Farocki, procurei flagrar não o espetáculo da cidade, mas seus processos — aquilo que normalmente escapa à representação e que, no entanto, compõe a textura concreta do urbano. Esses registros audiovisuais resultaram em composições híbridas — fragmentos de vídeo e imagens fixas — mobilizando uma estética da interrupção e da sobreposição. O que Akerman captaria em seus planos longos, o que Marker evocaria em suas cartas para um futuro impossível.

*Começo por aquilo que foi montado por último — não por acaso. Este vídeo não corresponde a um percurso específico, mas é resultado da justaposição de **fragmentos dispersos**, colhidos ao longo de diferentes caminhadas ao longo do percurso desta pesquisa. Trata-se de um mosaico audiovisual que reuniu pequenos gestos urbanos, cenas aparentemente banais, enquadramentos desviantes: detalhes que normalmente passam despercebidos no fluxo apressado do cotidiano.*

Ao revisitar esses registros, fui percebendo que muitos deles compartilhavam uma mesma vibração: tratava-se de **imagens-tempo** (DELEUZE, 1985), onde o tempo deixa de ser subordinado à ação e se faz puro acontecimento visual — uma obra inacabada, um senhor sozinho sentado num banco. Outras imagens, em contraste, eram puro **movimento**, agitação, fluxo — passos inebriantes, corpos dançantes. O vídeo se tornou, então, uma montagem desses dois regimes de imagem: **o que escapa e o que insiste**, o que corre e o que paira.

Essa composição audiovisual é também uma resposta às dinâmicas hegemônicas do ver, que priorizam o que é útil, grandioso, legível, produtivo. As imagens aqui montadas não pretendem “mostrar” a cidade, mas expor seu **lado inatento**, seu **fora de quadro**, sua **materialidade sensível** feita de ruído, espera e descompasso.

O resultado (Fig. 37 abaixo) é um pequeno filme-ensaio em ressonância com o trabalho de Farocki (2007), que não narra, mas **monta**: constrói uma **visualidade fraturada**, onde cada plano carrega uma pequena resistência ao visível dominante. A cidade se torna, aqui, um campo de ressonâncias. O gesto de montagem, nesse caso, não é apenas técnico — é **afetivo e político**.

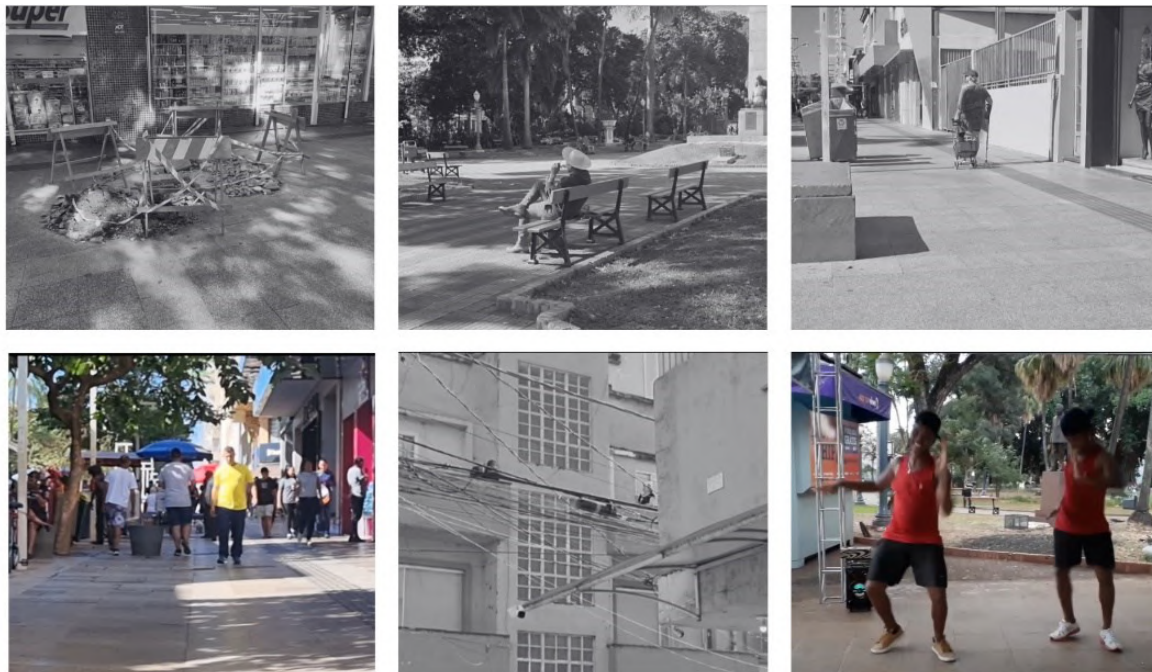


Figura 37 – Frames do vídeo-ensaio *Entre Passos e Instantes: Experimentações no centro de Ribeirão Preto, SP (2025)*, realizado inspirado pela obra fragmentária de Farocki. Fonte: Elaborado pelo autor.

https://drive.google.com/file/d/1r76nKlash3_Tp2ZgOMglD8L4RTvOs-7q/view?usp=sharing

Em outra das experiências de registro, foi realizado uma montagem audiovisual a partir do ponto de vista do automóvel — uma “*deriva*” filmada em movimento contínuo, pela janela do carro, em diálogo voluntário com *A View from the Road* (LYNCH; APPLEYARD; MEYER, 1964). A intenção inicial era explorar a percepção dinâmica da paisagem urbana, a maneira como o espaço se articula na velocidade, no fluxo e na sucessão dos quadros. No entanto, ao revisitar o material, percebe-se que esse olhar — ainda que esteticamente instigante — se configurava como o oposto do gesto de caminhar que orienta esta pesquisa.

O olhar rodoviário, por mais que revele a composição visual da cidade, o faz a partir de uma lógica de separação: o corpo protegido pelo veículo, o vidro como

mediador, o espaço reduzido a superfície visual. Trata-se de um olhar que desliza, mas não se deixa tocar; que percorre, mas não habita. Enquanto o caminhar supõe um corpo exposto, vulnerável e aberto ao encontro, o olhar em movimento motorizado reafirma o **regime escópico da distância** — aquele que transforma o espaço urbano em imagem, e o corpo em mero espectador do trajeto (VIRILIO, 1996).

Esse contraste, longe de invalidar a experiência, revelou-se um ponto de inflexão do processo cartográfico. Tal como em Benjamin (2012), que via na experiência do choque moderno a possibilidade de uma consciência crítica, a passagem do olhar rodoviário ao olhar pedestre evidencia um intervalo entre duas temporalidades do ver: a da aceleração e a da demora, a do consumo e a da escuta. Se o carro cristaliza o olhar do flâneur transformado em consumidor de imagens, o caminhar reinstaura o vínculo afetivo e sensível com o território — uma **cartografia do corpo**, que não observa a cidade, mas é observada por ela.

Nesse sentido, essa experiência acabou se tornando, paradoxalmente, uma das mais reveladoras do processo. Ao confrontar o gesto de caminhar com o olhar mediado pelo automóvel, tornou-se evidente que a cartografia afetiva proposta nesta pesquisa não se realiza pela via da observação distante, mas pela **implicação sensível do corpo no território**. O caminhar, portanto, emerge como gesto de resistência à velocidade, à clausura e à lógica de consumo do olhar contemporâneo.

O vídeo produzido a partir do carro permanece, assim, como um **fragmento dissonante**, um ruído no conjunto das derivas — mas um ruído necessário. Ele expõe a tensão entre duas políticas do ver: a do olhar acelerado, que captura e consome, e a do olhar demorado, que se deixa atravessar. E é nesse intervalo entre ver e ser visto, entre o fluxo e a pausa, que se inscreve a potência crítica da pesquisa.

Link para vídeo ensaio: <https://drive.google.com/file/d/1i6Y0VRb2DvbZLINCRKQsRBx-82pnDd5Y/view?usp=sharing>

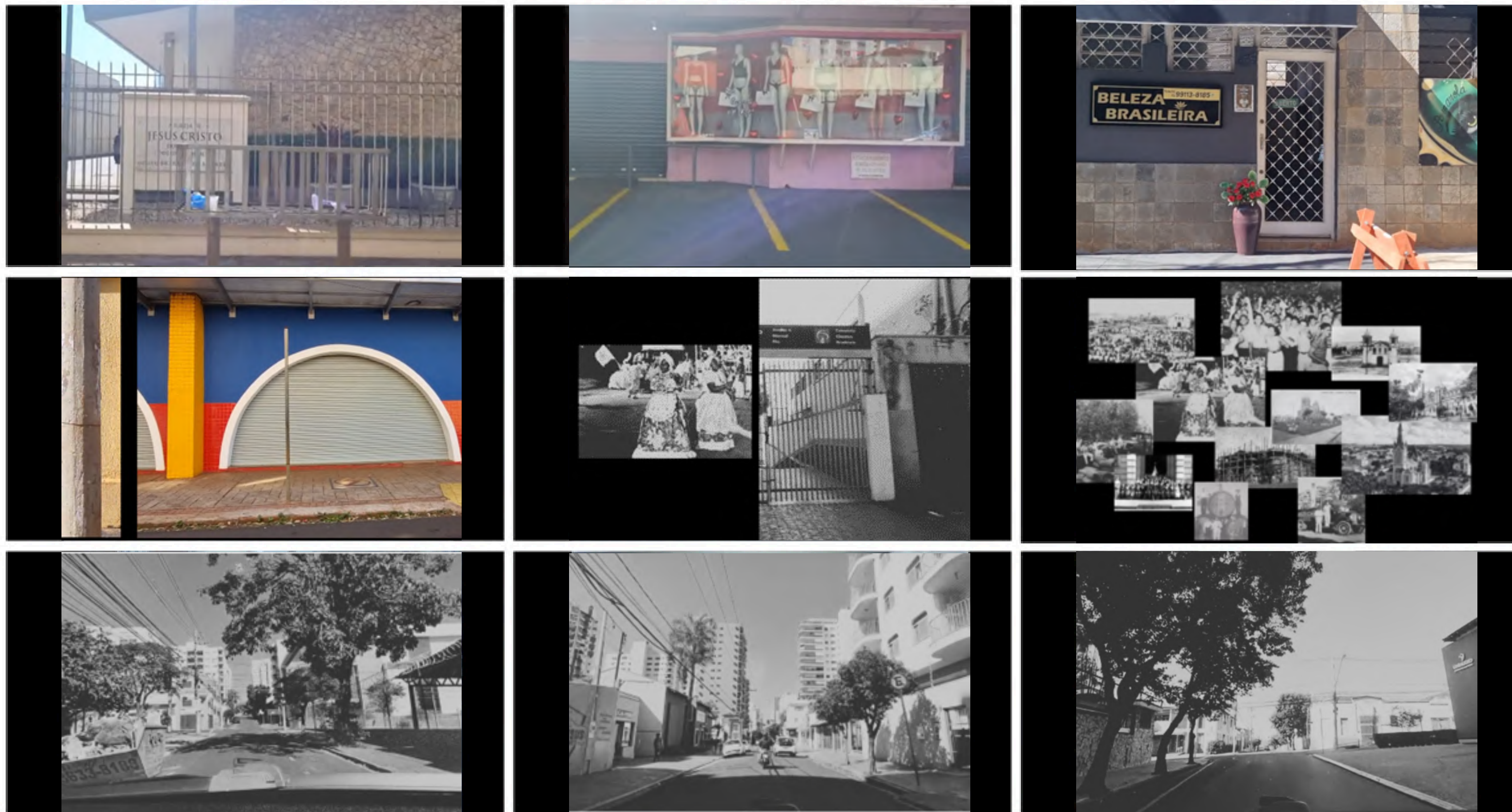


Figura 38. Frames do filme/video-ensaio realizado inspirado em A View from The Road, de Kevin Lynch Fonte: Elaborado pelo autor.



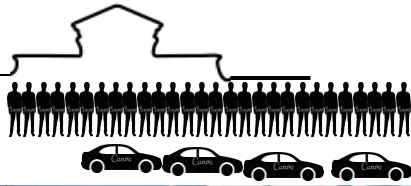
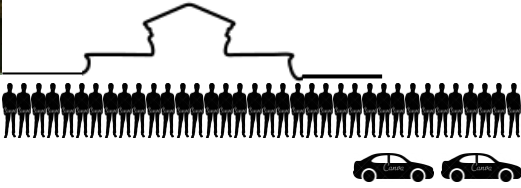
PERCURSO 7
20 de abril de 2025



Museu de Arte de Ribeirão Preto



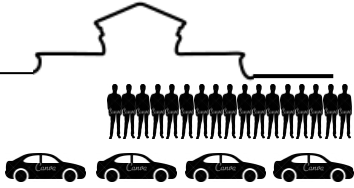
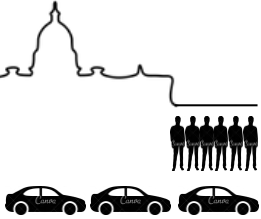
Palace Hotel/Theatro Pedro II



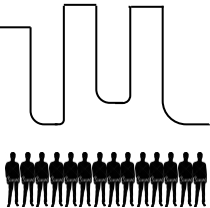
Colégio Auxiliadora



Prefeitura/Palácio ds Rio branco



Edifícios periféricos ao centro histórico



Do lado de fora da vitrine

— Você anda olhando de lado? — me perguntei outro dia, enquanto seguia devagar pela Visconde de Inhaúma, com o sol da manhã refletindo nos vidros de uma loja de calçados.

— De lado?

— É. Olhar a cidade de perfil. Sentir o que passa pelas bordas do olho. Aquilo que não é fachada nem horizonte.

Talvez tenha começado a aprender isso com Kevin Lynch, quando ele falou de como os motoristas viam a cidade em fluxo, em corte, em velocidade. A View from the Road — ele chamou. O olhar que não para, mas desliza. Que não se fixa num ponto, mas compõe imagens na passagem. A cidade, nesse gesto, deixa de ser coisa sólida para virar filme.

E então me veio Ed Ruscha. O absurdo simples de registrar todos os prédios de uma avenida em sequência, como quem não quer hierarquia. Every Building on the Sunset Strip é isso: uma recusa do excepcional. Nenhuma igreja, nenhum museu, nenhum monumento central. Só fachadas planas, repetidas, captadas por uma câmera colada à carroceria do carro. Como se dissesse: toda cidade é feita também de vãos, de padarias, de portas fechadas. De coisas que ninguém nota.

Comecei a tentar ver assim. A cidade não de frente, mas de viés. Caminhar e fotografar olhando para o chão, para cima, para o que se vê de dentro de um ônibus. Mirar o reflexo da marquise, o vitrô entreaberto, o acúmulo de azulejos diferentes numa mesma parede. Ver o que não está enquadrado. O que não tem pose.

— Mas isso é mapa? — alguém me perguntaria.

— É. É um mapa de encontros e ângulos mortos. Um mapa que se escreve com a escuta lateral e com o olho distraído.

Porque cartografar não é colocar pinos num plano: é se deixar atravessar. Como Lynch já sugeria, não vemos a cidade de uma vez só. Vemos por partes, aos poucos, em movimento. E nesse movimento, algo escapa. Algo pulsa. Algo se torna imagem. Não no sentido de representação, mas no de revelação.

E então volto ao centro. Às vitrines antigas, aos postes entortados, aos fios embaralhados entre as palmeiras. O centro se deixa ver só de vez em quando. Quando desvio. Quando sento. Quando encosto na parede. Quando espero.

Montar essas imagens é tentar juntar pedaços de um mundo que nunca se mostra inteiro. É como recolher lascas de tempo — como fez Ruscha, como pensou Lynch. Mas também como me ensinou o corpo: o corpo que olha torto, que vê com as mãos, que escuta com os pés.

Por isso sigo andando. E olhando.

De lado.

Figura 39.Diagrama representativo do percurso 7.
Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Colecionar o centro: toques e texturas urbanas

*Caminhar pelo centro é também **deixar-se tocar por ele**. Não apenas ver, mas **sentir com a pele**, com as mãos, com os pés. O asfalto rachado, o calor do concreto, a aspereza dos muros descascados, a frieza dos trilhos metálicos — tudo isso compõe um outro mapa da cidade, onde o tato atua como um **operador cartográfico**. Durante as expedições, percebi que havia algo nos gestos de **encostar, apoiar, segurar, esbarrar**, que revelava camadas da cidade que a visão sozinha não alcança.*

“O corpo do viandante anota os eventos da viagem, as sensações, os obstáculos, os perigos, o variar do terreno. A estrutura física do território reflete-se sobre o corpo em movimento” (CARERI, 2013, p.26).

Como escreve **Careri** (2013), o corpo é um instrumento de conhecimento, e os sentidos, dispositivos de relação com o mundo. Captar a cidade, portanto, não é apenas uma ação óptica ou técnica, mas também **háptica**: uma experiência de corpo inteiro, que se inscreve na memória pelas rugosidades do espaço, assim como **Chantal Akerman**, que filmava os corpos próximos às superfícies, e por **Georges Didi-Huberman**, para quem o pensamento se faz nas dobras da sensibilidade, busquei construir uma cartografia também **pelas texturas do urbano**.

*Toquei paredes, sentei em calçadas quebradas, percorri trechos com os pés descalços, coleí a câmera nos objetos — e nesse gesto, **a cidade também me tocava de volta**. Era como se o centro, tantas vezes higienizado e domesticado, reaparecesse **em sua crueza tátil**, revelando fendas, ruínas, presenças antes invisíveis. A pele torna-se, aqui, uma superfície de inscrição da cidade — um **mapa vivo de afetos, atritos e intensidades**.*

Neste ponto do processo — rizomático, acumulativo, fragmentário —, tudo aquilo que foi **coletado, registrado, fotografado, escutado, escrito** começa a se organizar como uma **coleção (Fig. 43)**. Não no sentido de uma ordenação enciclopédica ou classificatória, mas como uma **constelação de fragmentos**, marcada pelo acaso, pelo sensível e pelas bordas da experiência. Como lembra Didi-Huberman (2015, p. 117), ao comentar o trabalho de escrita de Walter Benjamin, é preciso tornar-se um “**trapeiro da**

memória das coisas”, alguém que adota “a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas”.

Tal como o trapeiro, o pesquisador aqui se move pelos **restos do visível e do dizível**, recolhendo imagens, palavras, sons e gestos que normalmente escapam ao olhar hegemônico. Georges Didi-Huberman propõe uma atualização dessa figura: não mais o historiador monumental, mas o **coleccionador de trapos do mundo** (2015, p. 119). Uma espécie de arquivista do efêmero, alguém que recolhe não por fetichismo, mas por **insubordinação à lógica do apagamento**.

Esses registros emergiram de um processo de **exploração sensível**, conduzido pelas **memórias que assombram o presente** e pelos **futuros ainda por se anunciar**. Foi no gesto da **montagem** que essas forças dispersas encontraram contato e fricção, revelando **relações subterrâneas** que não se limitam ao plano visível. Cada justaposição de **imagens e fragmentos** não busca organizar o mundo, mas **desestabilizá-lo**, como **pequenos sismos perceptivos** que fissuram certezas e abrem espaço ao inesperado. Diante dos **lampejos que as imagens em movimento disparam contra a superfície da memória**, nos deparamos com a **ambiguidade dos fenômenos** — simultaneamente presença e ausência, rastro e invenção. É nesse **terreno instável** que ensaiamos **narrativas possíveis**: não lineares, não fixas, mas **errantes**. Ao reunir essas imagens em forma de **Atlas**, compusemos **cartografias provisórias das forças que nos atravessam** — **montagens que acolhem o choque dos tempos**, a densidade das camadas, a **inquietação dos encontros**.



Figura 40. Fragmentos da cidade capturados durante a pesquisa (fotografias próprias de forma múltipla e fragmentada acima e registros historicistas ordenados conforme narrativas oficiais abaixo). Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.



Fig. 41. Cartografia síntese das linhas de potência do centro sentidas durante a pesquisa. Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Considerações finais - Rastros, ruínas e ritmos: o que nos resta da cidade e o que fazemos com ela

“Os errantes que fizeram deambulações não estavam mais, como nas flanâncias, embriagados pela experiência e pelo choque da multidão nas ruas. Eles provocam a multidão, a devoram, entram nas passagens, se tornam passagens; como o trapeiro, recolhem trapos, sombras, restos da cidade, e se embriagam como a própria fugacidade moderna, com a fugaz- cidade moderna. (Jacques 2012. P. 139)

Este trabalho nasceu do desejo de escutar o que a cidade diz quando não está sendo ouvida. Partiu da vontade de caminhar contra o fluxo, de abrir frestas no visível, de experimentar o território com o corpo antes das palavras. Desde o início, a proposta não foi descrever o centro de Ribeirão Preto de forma objetiva, muito menos definitiva, mas sim tensionar suas narrativas hegemônicas, **produzir outras imagens**, traçar caminhos menos visíveis — e, sobretudo, **habitar o sensível** como campo de pesquisa.

Ao longo do processo, compreendi que a cidade não é uma estrutura fixa, nem tampouco um pano de fundo neutro onde se inscrevem os sujeitos: ela é **memória viva, imagem em disputa, cartografia de afetos e de forças**. Através das práticas de deriva, escuta, fabulação e montagem, o que se construiu aqui foi uma forma de cartografar que não visa representar o real, mas **friccioná-lo, desestabilizá-lo, reinventá-lo**. Não se tratou de levantar dados ou arquivar fatos, mas de experimentar um **modo outro de ver e sentir a cidade** — com o corpo, com a câmera, com a palavra.

Os encontros com moradores como Seu Ribamar e Sr. Odilon, as caminhadas coletivas, as ruínas tocadas, os rastros capturados por imagens — tudo isso fez parte de um processo em que **a pesquisa se contaminou pela própria experiência**, deixando de ser um instrumento de observação e se tornando uma forma de implicação. A cada passo, compreendi que **não se caminha impunemente**: os percursos afetaram tanto quanto foram afetados. A cidade, nesse sentido, também me atravessou.

A produção de imagens — sejam elas fotográficas, sonoras ou audiovisuais — não buscou ilustrar um discurso previamente construído, mas sim **gerar pensamento**. A montagem tornou-se um gesto crítico e político: não apenas costura entre fragmentos,

mas um modo de insurgência contra a ordem do visível. Experimentos como o vídeo-ensaio inspirado em Kevin Lynch e Edward Ruscha permitiram **interrogar o ponto de vista urbano hegemônico**, ao deslocar a perspectiva rodoviarista para uma crítica do olhar e da paisagem. A sobreposição entre tempos, velocidades e ângulos revelou o quanto **a cidade muda conforme mudamos o modo de vê-la**.

Entre imagens de ruínas e relatos de memória, entre fragmentos coletados e rastros sonoros, percebi que **pesquisar é também colecionar trapos do mundo**, como diz Didi-Huberman (2015). Ao modo de Benjamin, foi preciso tornar-se **trapeiro**, reunir restos e resíduos, ouvir os silêncios, observar os vazios. O resultado foi uma coleção incompleta e provisória de imagens e sons que, juntos, compõem uma **cartografia do que insiste em escapar**.

Neste percurso, a cartografia revelou-se menos um método e mais uma **ética do encontro** — uma forma de estar com o outro, com o espaço, com o tempo. Uma ética que exige escuta, abertura, disponibilidade para se perder e, por isso mesmo, para **encontrar o que não se procurava**. Como nos aponta Suely Rolnik, há que se resistir ao adestramento do sensível, e isso só é possível ao deixar que o campo da pesquisa se contamine pelas forças que o atravessam. Foi esse o caminho seguido aqui.

Assim, este trabalho não se encerra como um mapa finalizado, mas como uma **trama rizomática** que permanece em movimento. A cidade continua ali, entre ruínas e reinvenções, pedindo para ser lida de outros modos. E talvez o maior resultado deste processo seja este: **ter aprendido a ver diferente**, a ouvir onde antes só havia ruído, a caminhar sem destino como quem busca um sentido mais profundo de pertencimento — mesmo no desencontro.

Entre as imagens produzidas, as conversas vividas, os rastros registrados, ficou uma certeza: **há potências no invisível, e há política no gesto sensível**. Habitar o centro da cidade foi, aqui, também um modo de habitar um centro de forças — entre aquilo que é apagado e aquilo que resiste, entre a história oficial e a memória encarnada, entre o visível e o que ainda

Encerrar esta pesquisa seria contrariar seu próprio impulso: o de manter-se em estado de montagem contínua, de abertura e de trânsito. Ao invés de fechar sentidos,

as considerações finais aqui operam como uma dobra — não como um ponto final, mas como mais um entre os muitos cortes e colagens possíveis entre corpo, cidade, imagem e pensamento.

A imagem, por sua vez, não foi usada como ilustração ou suporte visual, mas como **dispositivo ativo de pensamento e resistência**. Inspiradas em Ruscha, Farocki, Tschumi e nos ensinamentos de Didi-Huberman, as operações visuais desenvolvidas tensionaram o olhar e instauraram montagens críticas que desestabilizam o visível. Essas imagens não apontam o que ver — elas **interrompem, desviam, fazem ver de outro modo**. São imagens que pensam, que convocam o corpo a decifrar o que sobrevive no detalhe, na repetição, naquilo que a lógica monumental tende a apagar.

A cartografia, assumida aqui como prática ética, estética e política, não se prendeu à representação ou ao controle. Antes, buscou **acompanhar os processos em sua vibração** — os afetos que se inscrevem no espaço e as subjetividades que nele se produzem. Foi uma escuta comprometida com o ruído, com o resto, com o fragmento. Cada mapa, cada montagem, cada escrita buscou abrir fissuras na narrativa dominante da cidade, operando **uma contra-cartografia do sensível**.

A cidade, como rizoma, continuará a se reconfigurar. Os atravessamentos aqui registrados — em textos, mapas, imagens e caminhadas — são apenas uma entre as inúmeras constelações possíveis. O convite que este trabalho deixa, por fim, é que se continue a cartografar: **com o corpo atento, com o olhar comprometido, com a escuta afinada às forças sutis do espaço urbano**. Que a cidade permaneça em montagem — e que sigamos experimentando outras maneiras de ver, sentir e narrar o mundo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Imagem e memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- _____, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **Entre a cidade e o campo: representações da modernidade na formação de Ribeirão Preto (1890–1930)**. São Paulo: Hucitec, 2001.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____, Guy. **Teoria da deriva**. [S.l.], dez. 1958. Publicado em: Revista Internacional Situacionista, n. 2. Disponível em: [Marxists Internet Archive](https://www.marxists.org/pt/arc/1958/12/01.htm). Acesso em: 23 jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990** / Gilles Deleuze, Tradução de Peter Pál Pelbart – São Paulo: Editora 34, 2013. 3ª edição.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Vol. 5. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p.38
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. (trad. Vera Ribeiro) Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.
- _____, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. In.: Pós: Revista do programa de pós-graduação em artes da escola de belas-artes da UFMG. V.2, n.4, 2012.
- _____, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sightlines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun. **Ver e pensar**: comparação sobre um terceiro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Paola Berenstein Jacques (Org.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. In: Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4., 2008, Salvador. Anais [...]. Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2008.

_____, Paola Berenstein **Devorações**. In: Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança v. 2 [online]. Salvador: EDUFBA, 2021, pp. 365-487. ISBN: 978-65-5630- 426-7

_____, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes** / Paola Berenstein Jacques. - Salvador: EDUFBA, 2012.

_____, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da experiência estética. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____, Paola Berenstein. **Montagem urbana**: uma forma de conhecimento das cidades e o urbanismo In.: JACQUES, P. B., DULTRA, F., DRUMMOND, W. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo IV. Salvador: EDUFBA, 2015.

JACQUES, P. B., LOPES, D., QUEIROZ I., et. al. **Heterocronias urbanas e gestos aberrantes** In. JACQUES, P. B, BITTO, F. D. (org.) Corpocidade: gestos urbanos. Salvador: EDUFBA 2017, p. 298

JACOB, Christian. **Por uma história cultural da cartografia**. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 39, p. 221–236, 2016. DOI: 10.12957/espacoecultura.2016.31762. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/31762>. Acesso em: 4 ago. 2025.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____, Virgínia. **O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32–51.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Trad. Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012

_____, David. **Experiência do corpo no mundo contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 2015.

LIMA, Ana Carolina Gléria. **Casa e documentação**: a história contada através de um acervo de projetos. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020. doi:10.11606/T.102.2020.tde-30042021-072956. Acesso em: 2025-11-05.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

RAMOS, Gabriel Teixeira. **Mapas-movimentos**: narrativas de deslocamentos urbanos por meio de [outros] funcionamentos de sistemas cartográficos. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2021. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-16072021-132935/pt-br.php>>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____, Jacques. **O Conceito do Anacronismo e a Verdade do Historiador**. in: SALOMOON, M.(org.), *História, Verdade e Tempo*, Chapecó: Argos Editora, 2011.

REIS, José Maria dos. **Ribeirão Preto**: trajetória urbana e regional. São Paulo: CEDI, 1996.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Sulina, 2006.

SABOYA, Renato. **Kevin Lynch e a imagem da cidade**. Urbanidades: Urbanismo, Planejamento Urbano e Planos Diretores. Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível em: <<https://urbanidades.arq.br/2008/03/14/kevin-lynch-e-a-imagem-da-cidade/#:~:text=O%20conceito%20de%20Lynch%20refere,do%20resto%20do%20tecido%20urbano.>>>

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHMIDT, Clóvis. **História de Ribeirão Preto**. São Paulo: Edigraf, 1993.

SERRES, Michel, **Hominescências**: O começo de uma outra humanidade. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Original de 2000. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TSCHUMI, Bernard. **Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions. (1st edition, Architectural Design, 1981-1994).

VELLOSO, R. Pensar por constelações. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 98-121. ISBN 978-85-232-2032-7.

VILLELA, Ana Teresa Cirigliano. **Transformações da paisagem urbana**: o Quadrilátero Central de Ribeirão Preto (1884 1949). 2024. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2024. doi:10.11606/T.102.2024.tde-06112024-172325. Acesso em: 2025-11-05.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. Prefácio de Laymert Garcia dos Santos. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art, Continuum. Jan, 2010. ISBN: 9781441162076

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução: Joaquín Mielke. Madrid: Akal, 2010

OBRAS

AKERMAN, Chantal. **News from Home**. Bélgica/França, 1977.

ALÿS, Francis. **The Green Line**, 2004.

APPLEYARD, Donald; LYNCH, Kevin; MYER, John. **The view from the road**. Cambridge: MIT Press, 1965.

FAROCKI, Harun, **Eye/Machine**. Filme/documentário, 2001–03.

_____, Harun. **Vergleich über ein Drittes** [Comparison via a Third]. Alemanha, 2007.

_____, Harun. **Images of the World and the Inscription of War**. Filme/documentário, 1988.

_____, Harun, **The Expression of Hands**, 1997, 30 min.

MARKER, C. **Sans Soleil**, 1983. Mubi/reprodução.

NOLD, Christian. **Mapa Emocional do leste de Paris** (East Paris Emotional Map), 2008.

POLAK, Esther. **Amsterdam RealTime, Jeroen Kee and Waag Society**, 2002.

RUSCHA, Edward. **Every Building on the Sunset Strip**. Los Angeles: Ed Ruscha, 1966.

TARKOVSKY, Arseni. Primeiros Encontros. Excerto de poema. Presente in: Tarkovsky, Andrey. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TSCHUMI, Bernard. **Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions. (1st edition, Architectural Design, 1981-1994).

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. 1924-1929.

ANEXOS

Filmes-ensaio

A

Entre Passos e Instantes:

Experimentações no centro de Ribeirão Preto, SP

Ribeirão Preto, 2025.

https://drive.google.com/file/d/1r76nKlash3_Tp2ZgOMglD8L4RTvOs-7q/view?usp=sharing

B

Filme-ensaio. Sem título.

Ribeirão Preto, 2023-25.

https://drive.google.com/file/d/1i6Y0VRb2DvbZLINCRKQsRBx-82pnDd5Y/view?usp=drive_link

Ruídos

01

Gravação do percurso 4.

Ribeirão Preto, 2024.

https://drive.google.com/file/d/102EWtaqaQTzbtv2Cv1DzTsNGcJ97pNR/view?usp=drive_link

02

Gravação do percurso 6.

Ribeirão Preto, 2025.

https://drive.google.com/file/d/1_FRT6dXduNHOFeoFUYs-qs0biJicGNAJ/view?usp=drive_link