



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

BEATRIZ RABELO CAVALCANTE

**CRIAÇÃO DE CIDADES POSSÍVEIS: A MONTAGEM DE LETÍCIA LAMPERT EM
RANDOM CITY**

FORTALEZA

2024

BEATRIZ RABELO CAVALCANTE

CRIAÇÃO DE CIDADES POSSÍVEIS: A MONTAGEM DE LETÍCIA LAMPERT EM
RANDOM CITY

Dissertação apresentada à Linha 1 - Fotografia e Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadores: Osmar Gonçalves dos Reis Filho (*in memoriam*) e Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C364c Cavalcante, Beatriz Rabelo.
Criação de cidades possíveis: a montagem de Letícia Lampert em Random City / Beatriz Rabelo Cavalcante. – 2024.
112 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Paisagens urbanas. 2. Fotografia. 3. Montagem. 4. Cidades. 5. Atlas Mnemosyne. I. Título.
CDD 302.23
-

BEATRIZ RABELO CAVALCANTE

CRIAÇÃO DE CIDADES POSSÍVEIS: A MONTAGEM DE LETÍCIA LAMPERT EM
RANDOM CITY

Dissertação apresentada à Linha 1 - Fotografia e Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadores: Osmar Gonçalves dos Reis Filho (*in memoriam*) e Gabriela Frota Reinaldo

Aprovada em: 25/06/2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Fernando Luís Maia da Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Elane Abreu de Oliveira
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Para Osmar.

Por tudo de você que há em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus e à Nossa Senhora Aparecida por sempre guiar meus caminhos.

Aos meus pais, Ana Paula Rabelo e Silva e Paulo de Tarso Cavalcante Freire, por sempre me incentivarem a estudar e a focar nos estudos. Sem uma criação repleta de livros, histórias, músicas e brincadeiras, talvez não haveria a faísca da curiosidade, que me move enquanto pessoa e pesquisadora. Obrigada, eu amo vocês!

À minha irmã Nico Rabelo, por escutar todos os meus dramas e sempre garantir, com sua calma idiossincrática, que no fim, tudo vai dar certo. Aos meus familiares, Tia Libânia, Juju, vovó Almir e vovó Lily, Tina, Tio Cristóvão, Tia Suêrda, Tio Hélder e Lara Maia, por serem apoio e refúgio quando as demandas externas parecem sufocantes demais. Agradeço também aos meus mortos, que não estão aqui de corpo presente, mas que ecoam nessa pesquisa, como Vovô Hélio, Vovô Hamilton e Tia Valquíria.

À minha querida amiga de infância e da vida, Beatriz Mourão, por escutar todos os meus áudios sobre o mestrado, e me incentivar a continuar escrevendo, mesmo quando eu só queria desistir. Ao amigo João Guilherme, pelas risadas, corridas e pelo apoio de sempre.

Aos meus colegas do mestrado, Lya, Thiago, Victor e Vagner, pelos almoços, partilhas, reflexões e sugestões compartilhadas enquanto ríamos na Livraria Lamarca, no Benfica. Aos meus colegas do trabalho, Diego Barbosa, Mikaela Brasil, Dahiana Araújo e Thatiany Nascimento, e ao meu Adicional Noturno, Marília, Iury, Clarice, Mariana, Paulo Sena, Raísa, Facundo e Bia Irineu, por me ajudarem em mais maneiras do que vocês conseguem imaginar ao longo de 2022 e 2023. Aos meus chefes, Nayana Siebra, Mariana Lazari e Felipe Mesquita, pelo apoio durante o período de aulas e pela compreensão em tornar o meu horário mais flexível para me permitir conciliar as demandas acadêmicas com o trabalho na redação do Sistema Verdes Mares. E ao amigo Emerson Rodrigues, pelo apoio diário. Sem todos vocês, essa pesquisa não seria possível!

Agradeço com especial carinho ao Lucas, por todas às vezes que fomos ao mar quando tudo na vida parecia sufocante demais. As nossas preces e agradecimento à vida estão nas águas do mar de Fortaleza. Aos queridos Rafael Viana e Thayná Facó, pelas trocas sobre arte, escrita, sonhos e vida.

Agradeço à Universidade Federal do Ceará, pelo apoio estrutural para essa pesquisa poder existir. Fiz da biblioteca um lugar de refúgio em muitos momentos da escrita. Ao IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem, por todas as leituras e trocas sobre imagens nos debates coletivos.

Aos professores participantes da banca examinadora Fernando Luis Maia da Cunha, Sylvia Beatriz Bezerra Furtado e Elane Abreu de Oliveira pelo tempo, pelo cuidado nos apontamentos desta dissertação, e pelas valiosas colaborações e sugestões.

À artista visual Letícia Lampert, pela disponibilidade em conversar sobre Random City e tirar as eventuais dúvidas que surgiram ao longo da escrita dessa dissertação, e pela simpatia em nossas trocas virtuais a presenciais.

À Prof. Dra. Gabriela Frota Reinaldo, por todos os cuidadosos apontamentos e sugestões; e, acima de tudo, por ter me acolhido em fevereiro de 2024, após a morte do Osmar, quando meu maior desejo era desistir. Com o seu apoio, consegui continuar essa escrita, mantendo a essência do nosso querido amigo Osmar nas páginas em que ele não pôde ler. Meu imenso obrigado, Gabi!

Aos familiares de Osmar, Nicole, Dona Sônia, Seu Osmar, Ny, Mateus e Fabrício, obrigada por me receberem em Ribeirão Preto, me abraçarem, por irem comigo ao cemitério, me mostrarem as fotos do Osmarzinho de vocês e compartilharem o que eu precisava saber. Por todo o acolhimento em meio à dor e à saudade, serei eternamente grata!

E agradeço, por fim, ao professor Osmar, por segurar minha mão com força e me guiar por caminhos que eu ainda não era capaz de ver. Pelos cafés, risadas, incentivos, áudios e convites para um barzinho. Por ser o melhor professor que tive e que terei na minha vida. Osmar, sem você, essa pesquisa jamais existiria, nem essa versão de mim. Tenho uma gratidão profunda por todos os livros emprestados, leituras compartilhadas, pelas orientações, pelo carinho, o carinho de sempre, o incentivo ao meu intercâmbio em Barcelona. Agradeço pelos olhos brilhando ao escutar minhas histórias que eu contava com tanta empolgação e pelo esforço de estar presente nesta dissertação quando a vida mais te pediu força e coragem. Por aqui, a saudade é imensa, mas agradeço pelos nossos espaços e tempos terem se cruzado. Pelo sentido que você trouxe à minha vida e por todas as coisas que surgiram após nosso encontro. Que alegria é poder ser sua aluna e amiga. Eduardo Galeano diz: “Somos um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo”. Você incendiava as vidas de quem chegava perto, Osmar. Obrigada por tudo!

RESUMO

Em meio ao cenário de intensa produção de imagens, a presente pesquisa busca compreender de que forma a obra *Random City* (2017), da artista visual brasileira Letícia Lampert, possibilita um deslocamento do olhar sobre as cidades. Na obra, ela cria uma nova paisagem a partir da montagem de fotografias tiradas em diversos países que visitou, praticando um movimento de recorte, organização, montagem e remontagem das imagens. Suas paisagens criadas carregam pluralidades, contrastes e as miudezas do cotidiano. Enquanto muitas fotografias produzidas atualmente carecem de sentido e magia, Lampert tenta se movimentar na contramão, produzindo algo que parece *arder* na imagem e deixar o público pensativo. Nesta dissertação, é realizado um diálogo com texto com autores como Barthes (2017), Peixoto (1991) e Fontcuberta (2016). Para Peixoto (1991), por exemplo, tudo está evidente demais. Já Fontcuberta (2016) postula que vivemos em um período marcado pelo excesso e pelo afogamento de informações. Assim, para compreender como a obra de Lampert nada contra a corrente do movimento de esvaziamento das imagens, refletimos criticamente sobre o tema dialogando com teóricos que voltam o olhar para a arte, a fotografia e a comunicação, como Certeau (2007), Melendi (2017), Didi-Huberman (2018), Manguel (2001), Sontag (2004), Berger (2017) e a própria Lampert (2017). A pesquisa, inicialmente orientada pelo Osmar Gonçalves dos Reis Filho (*in memoriam*), teve inspiração no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (2010), observando relações associativas em painéis criados a partir de elos com artistas e fotógrafos/as como David Hockney, Giselle Beiguelman. Com isso, a presente pesquisa se debruça na mensagem que as imagens evocam e nas narrativas que elas têm para compartilhar. Ao final, foram produzidas pranchas autorais, com um movimento de montagem inspirado no processo de criação de Letícia Lampert. Percebe-se, nesse ato de criar, a existência de lampejos do passado no presente, e que as imagens nos convidam a divagar e imaginar sobre as vidas daqueles que construíram e ocuparam os espaços urbanos.

Palavras-chave: paisagens urbanas; fotografia; montagem; cidades; atlas mnemosyne.

ABSTRACT

Amidst the scenario of intense image production, this research seeks to understand how the work *Random City* (2017), by Brazilian visual artist Letícia Lampert, allows a shift in the perspective of cities. In her work, she creates new landscapes by assembling photographs taken in different countries she visited, practicing an action of cutting, organizing, assembling and reassembling the images. Her landscapes carry pluralities, contrasts and the details of the everyday life. While many photographs produced today lack meaning and magic, Lampert tries to move against this movement, producing something that seems to burn in the image and leave the audience thinking. In this dissertation, a dialogue with text is carried out with authors such as Barthes (2017), Peixoto (1991) and Fontcuberta (2016). For Peixoto (1991), for example, everything is extremely obvious. Fontcuberta (2016) postulates that we live in a period marked by excess and that people are drowning in information. Thus, to understand how Lampert's work goes against the current of the movement of empty images, we critically reflect on the topic by dialoging with theorists who turn their gaze to art, photography and communication, such as Certeau (2007), Melendi (2017), Didi-Huberman (2018), Manguel (2001), Sontag (2004), Berger (2017) and Lampert herself (2017). The research, initially guided by Osmar Gonçalves dos Reis Filho (in memoriam), was inspired by Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* (2010), observing associative relationships in panels created from links with artists and photographers such as David Hockney and Giselle Beiguelman. Therefore, this research focuses on the message that the images evoke and the narratives they have to share. In the end, original boards were produced, with an assembly movement inspired by Letícia Lampert's creation process. It is clear, in this act of creating, that there are glimpses of the past in the present, and that the images invite us to wander and imagine about the lives of those who built and occupied urban spaces.

Keywords: urban landscape; photography; montage; cities; atlas mnemosyne.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CIDADES RANDÔMICAS	18
2.1	A montagem como mosaico de tramas urbanas	18
2.2	Criação: O surgimento da obra Random City, de Letícia Lampert.....	23
2.3	Montagem: caminhos de análise das paisagens de Random City	27
2.3.1	<i>Potência da montagem na análise de imagens</i>	34
2.3.2	<i>Quais as potências da montagem?</i>	36
2.3.3	<i>Diante das imagens, como olhar o que se vê?</i>	40
2.4	O infraordinário na malha urbana	43
3	CIDADES EM RUÍNAS	53
3.1	O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer.....	53
3.2	Mirada: o olhar que anima a obra vista	55
3.3	Saturação: o excesso que afoga no urbano	59
3.4	Ruínas: ao fim, tudo o que permanece é deserto	64
3.4.1	<i>Tudo que permanece é o deserto</i>	69
4	CIDADES POSSÍVEIS	73
4.1	A fotografia que alumia imagens de cidades possíveis.....	73
4.2	Epifanias no caminhar	75
4.3	Cidades possíveis	84
4.3.1	<i>Vestígios para reconstruir histórias</i>	85
4.3.2	<i>Lampejos do passado no presente</i>	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LETÍCIA LAMPERT	108

1 INTRODUÇÃO

“A paisagem não pertence a ninguém, diz-se, mas quando a vi, dei-lhe os meus olhos.” (A Metamorfose dos Pássaros, 2020).

A cidade guarda segredos, memórias e histórias. Está embebida de símbolos e mistérios, sendo necessário que aqueles que a ocupam e visitam, tenham um olhar atento para ver e sentir o espaço. “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (Calvino, 2017, p.53), diz o viajante veneziano Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan no livro “As cidades invisíveis”, de Ítalo Calvino. São nas ruas e canais que estão presentes os sonhos, os desejos e os medos daqueles que habitam vilarejos e metrópoles. É em meio ao entrelaçamento de corpos e vivências que estão inseridas as respostas de perguntas elaboradas ao longo de décadas de existência. Talvez, como Kublai Khan chega a responder, a cidade também seja o lugar para descobrir “as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge” (Calvino, 2017, p.53).

É a partir dessa perspectiva que debruço meu olhar sobre a obra *Random City* (2017), da fotógrafa e artista visual brasileira Letícia Lampert. Na busca dos detalhes que a cidade pode esconder e guardar, a fotografia surge como um documento do cenário urbano contemporâneo, e como uma forma de *ver* aquilo com o qual nos deparamos todos os dias de uma maneira diferente. As imagens estão relacionadas com a possibilidade de redimensionar os detalhes e deslocar as perspectivas, fazendo com que a gente entenda o mundo de outra forma. A obra *Random City*, que em uma tradução direta do inglês para o português é intitulada *Cidade Aleatória*, é formada a partir de fotografias tiradas por Lampert em diversas cidades do mundo. Ela fotografa, guarda as imagens em arquivos, e realiza posteriormente a montagem¹ delas, formando uma paisagem nova e única. E aleatória, também, por conter essas partes de muitas cidades. Por mais que Lampert parta de recortes de lugares reais para construir *Random City*, a obra se evidencia como um espaço outro, marcado por elementos presentes em diversas grandes cidades: o contraste entre o velho e o novo; o “progresso” e o passado; as casas e os

¹ Em entrevista realizada com a própria Artista para a escrita desta dissertação, ela afirma que o processo de montagem é inspirado nas colagens fotográficas do pintor e fotógrafo britânico David Hockney.

arranha-céus; as construções e as ruínas; a ocupação e o vazio; as fachadas monotemáticas de grandes redes de *fast food*, e as arquiteturas locais.



Imagem 1:Random City (xangai_yangshuo-dubai-portoagregre), de Letícia Lampert. **Reprodução:** Letícia Lampert

A decisão de estudar esta obra de Lampert surgiu após muitas conversas trocadas com o professor Osmar Gonçalves dos Reis Filho² (*in memoriam*), o Osmar, que orientou este trabalho de janeiro de 2022 até janeiro de 2024. Conversamos sobre as maneiras existentes de descobrir as cidades e as pessoas por meio da fotografia; sobre o desejo de buscar a beleza mesmo onde aparentemente não existe; sobre o *observar* que se mostra como um estar nas ruas de um jeito diferente e o *ver*. Esta dissertação surge como uma ramificação de um projeto organizado por Osmar para cartografar a fotografia urbana contemporânea brasileira³, que tinha um recorte temporal entre 2000 e 2023. Está inserida em uma zona fronteira entre o campo da Comunicação Social com foco em Fotografia e da própria História da Fotografia, como

² Osmar Gonçalves dos Reis Filho (1979-2024) era fotógrafo; professor do Instituto de Cultura e Arte (ICA) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC); pesquisador de Filosofia da fotografia, Teorias da Imagem, Fotografia e Arte Contemporânea, e Fotografia latino-americana. Foi Diretor Científico da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) entre 2019 e 2021. Osmar gostava de Manoel de Barros, Oswald de Andrade, de café sem açúcar, de viajar, de mandar longos áudios e de compartilhar sorrisos largos. Mais informações em: <https://orcid.org/0000-0002-3986-9008> e <http://lattes.cnpq.br/1880465509972947>. Acesso: 18 maio 2024.

³ Mais detalhes sobre o projeto são apresentados no tópico 1. *Cidades Randômicas*.

registro e documento histórico sobre a criação da Artista. Este por traçar um diálogo da obra de Letícia Lampert com outros fotógrafos contemporâneos e antecessores da obra dela, evidenciando como está inserida em um movimento já existente do uso da montagem fotográfica; aquele por traçar diálogos com Teorias da Imagem e da Visualidade. O estar no *entremeio* é intencional, para que este trabalho não se feche em nenhuma caixinha delimitante que o restrinja e que, além disso, possa abraçar uma questão levantada por Gonçalves (2014): “que possibilidades emergem quando nos instalamos na fronteira, quando escolhemos a dobra ou o limiar como morada?” (Gonçalves, 2014, p.9). Ele responde:

É a partir desse lugar inquietante, de fato, que elas criam um campo de experimentações difusas, uma região aberta de possíveis que relança a hierarquia entre as artes, que embaralha suas lógicas e lugares, configurando os mais diversos aspectos da experiência (áudio)visual. (Gonçalves, 2014, p.10)

É da fronteira, então, que adentro a obra de Lampert e questiono: como ver as miudezas das paisagens em meio ao excesso de imagens e informações? Imersa em um contexto de desmonte da memória das cidades, assim como da excessiva produção de imagens nas televisões, nos celulares e redes sociais, a análise do processo de desconstrução e remontagem da malha urbana na obra *Random City* (2017) tentará compreender como a Artista é capaz de erguer o véu da primeira visão sobre as imagens, inserindo camadas de interpretação. Como Lampert consegue exercer “um choque que força o pensamento à presença de algo que não pode ser dito. Como podem as imagens abordar aquilo que nos escapa?” (Peixoto, 2003, p.31). Cabe ressaltar, no entanto, que a pesquisa optou por analisar as 11 imagens que a Artista deixou disponível, no site dela⁴, na aba *Random City*.

Existe a continuação da obra elaborada para o formato do Instagram (@city.random) e, outra versão, com novas configurações de imagens, para uma instalação. Por não termos acompanhado o processo de montagem da instalação e não ter visto as imagens de forma presencial, decidimos de focar a atenção para as imagens selecionadas pela própria Artista, que estão disponíveis no site e podem ser acessadas por qualquer leitor desta dissertação.

Já em relação ao Instagram, percebemos que o formato da obra na rede social reúne um compilado de 675 imagens, sendo um escopo demasiado grande para a discussão e que tem uma escala e montagem diferente. Dessa forma, para não generalizar, delimitamos o ponto de

⁴ As 11 imagens podem ser acessadas no site de Letícia Lampert. Link: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

partida como as 11 imagens, ainda que a partir delas, o leitor possa querer explorar e analisar os outros formatos que Lampert montou Random City.



Imagem 2: Instalação feita no Espaço de Arte Contemporâneo, em Montevidéu, no Uruguai. **Reprodução:** Letícia Lampert.

O presente trabalho busca se aprofundar na conexão entre memória, tempo e espaço através de fotografias. Inicialmente, com as imagens de Lampert. No entanto, ao longo da escrita (a partir do Capítulo 3), também é realizado o resgate de fotografias pessoais de álbuns de família. Apresento a casa de minha avó que ao longo dos anos é transformada fisicamente, assim como os diferentes momentos desse local que estão guardados nas fotografias tiradas. Estas imagens evidenciam não apenas as mudanças ao longo do tempo, mas as permanências. A partir das montagens visuais de “Random City”, somos convidados a refletir sobre a imutabilidade das imagens e sobre como a memória, ao se sobrepor a diferentes tempos, revela camadas profundas da nossa experiência com o espaço e o tempo.

Nesta dissertação, também é debatida a ideia de “flânerie”, de uma caminhada descompromissada pela cidade, que permite a observação e o encontro da beleza no cotidiano. Relacionar essa prática com a obra de Lampert evidencia que a arte pode nos levar a outro modo de ver a cidade e de perceber a temporalidade nos lugares. A fotografia, como lembra Roland Barthes (2018), torna-se um elo entre o presente e o passado, preservando momentos e pessoas, mas também evocando uma melancolia intrínseca à sua natureza efêmera. Ao longo da presente pesquisa, vou descobrindo e percebendo como as imagens, apesar de capturarem o passado, trazem também a possibilidade de reviver aquilo que já foi, oferecendo uma outra perspectiva sobre o que está perdido e o que persiste no nosso olhar.

A pesquisa recorre ao uso de uma metodologia híbrida, com apoio em diferentes ferramentas para conseguir o suporte teórico de análise. Este trabalho se inspira nas reflexões de Aby Warburg (2010) sobre o Atlas Mnemosyne, que estipulou uma montagem de imagens a partir de relações associativas (Didi-Huberman, 2013). O Historiador da arte e Estudiosos alemão abre um caminho para mostrar que as imagens pensam e que a gente deve se colocar junto delas para entender como elas produzem sentido. A partir de pranchetas, Aby Warburg conectava imagens não apenas pelas similaridades que apresentavam, mas também pelos sentimentos que essas evocavam. O pesquisador francês Philippe-Alain Michaud (2013) destaca a capacidade de Warburg de focar nos fenômenos de transição ao invés dos corpos em repouso. Ou seja, naquilo que está em movimento⁵. Conforme o próprio Warburg (2018), o Atlas Mnemosyne "poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores preexistentes com a finalidade de representar a vida em movimento" (Warburg, 2018, p.219). O projeto carregava "uma rede de tensões e anacronismos entre as imagens" (Michaud, 2013, p.39), fugindo dos axiomas postos e estando aberto ao sensível e ao movimento.

O método elaborado por Warburg - que o faria passar progressivamente da análise das figuras móveis, iniciada em 1892, para o sistema de montagem inteiramente sustentado pela estética do movimento que, a partir do final do século XIX, exprimia-se no cinema nascente. Warburg abriu a história da arte para a observação dos elementos móveis. (Michaud, 2013, p.40)

Para Campos (2015, p.94), esse é um “método sempre em movimento (...) associação de imagens como proposta por Aby Warburg marca-se pelo seu caráter de renovação e inovação”. Com isso, era capaz de descobrir outras narrativas e encontrar novos indícios deixados pelas imagens, inserindo associações que rompiam o limite da própria imagem e atravessavam diferentes tempos e espaços por meio da montagem. No entanto, cabe ressaltar que, por mais que a pesquisa se inspire no Atlas, compreendemos que o trabalho de Warburg com essas imagens é um projeto inacabado. Assim como o livro “Passagens” (1982), de Walter Benjamin, Aby Warburg nunca finalizou o Atlas Mnemosyne. O pesquisador faleceu antes de concluir e por mais que existam diversos estudos sobre o tema, não é possível saber com certeza onde ele chegaria. Assim, entendemos que se pode dizer que o que Warburg propôs é quase um *anti método*, que parte de um princípio muito intuitivo da organização das imagens. Vemos, então, nesta pesquisa, o Atlas como uma possibilidade de arranjo, que pode nos levar a ver, e

⁵ Essa perspectiva do movimento também é tratada por Samain (2012), quando ele aponta que: “*Mnemosyne* é, desse modo, uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como camadas geológicas”. (Samain, 2012, p.56)

nos inspiramos nele para propor combinações de imagens que dialoguem com a obra *Random City*, de Letícia Lampert.

Neste trabalho, uma metodologia se articula a outra visando a uma análise mais plural. Juntas, abrem espaço para apontar outros caminhos de ver o universo imagético e artístico das paisagens de Lampert. A pesquisa não buscou se encaixar e limitar o objeto a esses conceitos metodológicos, considerando que isso pode resultar em um consequente prejuízo à análise. Essa proposta de permitir métodos mais flexíveis na análise da área de artes e de comunicação já foi abordada pelos professores da Universidade do Québec em Montreal, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), que apontam a importância de *escutar o objeto*, deixando espaço para um olhar múltiplo. Após delimitar o foco da pesquisa e o modo que caminharíamos para analisar a obra de Lampert, foi realizada uma busca sobre trabalhos dentro do campo da Comunicação Social, com recorte específico na fotografia. Para pensar as cidades, consideramos debates já levantados por David Harvey, Henri Lefebvre, Nelson Brissac Peixoto e Gianninni; em relação aos "possíveis" que podem surgir na por meio da experiência, resgatamos Renato Cordeiro Gomes, Italo Calvino e a própria Lampert. A discussão sobre fotografia e das imagens se amparou em pesquisadores/as como Susan Sontag, John Berger, Alberto Manguel, Didi-Huberman e Aby Warburg.

Além disso, buscamos outros trabalhos, incluindo as publicações mais recentes, sobre fotografia urbana e Letícia Lampert, tentando mapear o que tem sido produzido sobre a Artista no Brasil. Ao pesquisar o termo "fotografia urbana" no repositório de teses da Universidade Federal do Ceará (UFC)⁶, descobrimos 43 trabalhos produzidos sobre o tema que abordam as transformações histórias de cidades em um diálogo como a fotografia; ressaltamos que dois desses trabalhos sobre a experiência urbana e a imagem são do professor Osmar Gonçalves dos Reis Filho⁷, que inicialmente conduziu a orientação da presente pesquisa. No entanto, ao inserir "Letícia Lampert" no repositório de teses da Universidade Federal do Ceará (UFC), nenhuma produção aparece.

A mesma busca foi realizada no repositório da Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁸, instituição em que a Artista fez graduação e mestrado, sendo identificados cerca de 10 trabalhos. Destacamos, pela proximidade com nosso enfoque os artigos e obras "Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado"

⁶ Link: <https://repositorio.ufc.br/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

⁷ Dentre os trabalhos que aparecem, estão "Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves" (2016), publicado na revista *Líbero*, e "Imagens insurgentes: notas sobre a fotografia urbana no Ceará" (2017), publicado na revista *Discursos fotográficos*.

⁸ Link: <https://lume.ufrgs.br/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

(2019), de Daniela Mendes Cidade, publicado na Revista Estúdio: artistas sobre outras obras; "Imagens densas: expressões fotográficas contemporâneas sobre São Paulo" (2019), dissertação de Camila da Silva Domingues, que tem como objetos de estudo obras de Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert; a dissertação da própria artista "Conhecidos de vista: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias" (2013); e a tese "Imagens em jogo: montagem e disrupção a partir do quebra-cabeça" (2021), de Sandro Ouriques Cardoso.

No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, o número é reduzido, com apenas três produções sobre a Artista, que inclui a dissertação dela, previamente citada, e os trabalhos: "Topografias: poéticas arquitetadas entre cidade, palavra e artes visuais" (2020), de Fernanda Fredrizzi Loureiro de Lima; e "Imagens densas: Expressões fotográficas contemporâneas sobre São Paulo" (2019), de Camila da Silva Domingues. Porém, quando a procura por trabalhos sobre Lampert ocorre nos portais do Intercom ou da Compós, nada é encontrado. Dessa forma, percebemos que há uma certa escassez de produção sobre o tema, com um potencial para nos aprofundarmos na obra da Artista, na montagem que ela realiza em fotografias e, também, no modo dela ver as cidades e o mundo. A presente dissertação se insere entre outras produções acadêmicas já produzidas, continuando as discussões sobre imagem, fotografia, cidade e paisagens urbanas, mas apresentando uma nova perspectiva com o estudo sobre Random City (2017) e a montagem fotográfica feita por Letícia Lampert.

Para fazer essa caminhada, dividimos o trabalho em três capítulos: **Cidades Randômicas: A montagem como mosaico de tramas urbanas; Cidades em Ruínas: O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer;** e **Cidades Possíveis: A fotografia que alumia imagens de outras paisagens.** A discussão teórica sobre Random City é feita ao longo de toda a dissertação, cada capítulo se propõe a contribuir com a análise da obra. No primeiro capítulo, "Cidades Randômicas: A montagem como mosaico de tramas urbanas", explicamos como a ideia da pesquisa surgiu, detalhando a importância do professor Osmar Gonçalves para a construção dessa ideia; abordamos como foi o processo de construção da obra Random City (2017), e inserimos parte da trajetória da artista Letícia Lampert. Para isso, realizamos uma entrevista que está disponível no Anexo A, ao final da dissertação. Neste primeiro capítulo, também explanamos sobre os caminhos metodológicos utilizados para analisar a obra. Neste momento, nos inspiramos no Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, para criar pranchas de imagens que estão presentes no primeiro e no segundo capítulo, e tentamos realizar um diálogo com autores como Barthes (2018), Campos (2015), Didi-Huberman (2017), Fontcuberta (2016), Garcia (2023) e o próprio Aby Warburg (2018). Por fim, apresentamos o conceito do "infraordinário" trabalhado por Péc (1989), que dialoga com o que o poeta Manoel de Barros

chama de *desimportâncias* poéticas. Este capítulo busca não apenas tratar sobre a potência das montagens, como evidenciar como Lampert dá relevo e problematiza vários detalhes que podem parecer desimportantes, mas que, na realidade, integram o tecido do cotidiano. As paisagens urbanas de Lampert trazem esses inúmeros detalhes, que foram selecionados e montados na obra final⁹, que se evidenciam como mosaicos de vestígios da matéria humana.

No segundo capítulo, chamado de “Cidades em ruínas: O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer”, abordamos dois principais pontos: a saturação de imagens e de informações que existe atualmente e como isso se reflete tanto no modo como consumimos e nos relacionamos com a fotografia, quanto na forma como as imagens estão configuradas. Novamente, resgatamos Barthes (2017) e Fontcuberta (2021), mas nos debruçamos com mais ênfase no trabalho da crítica de arte espanhola Carmen Dalmau (2022), para esmiuçar a perspectiva de como o olhar daquele que vê consegue animar, ou seja, dar movimento e trazer *outras camadas de sentido*, ao que é visto. O que percebemos é que, enquanto há o movimento de intensa produção de novas imagens, novos edifícios, e novas construções, também ocorre o oposto: de abandono e de crescimento das ruínas. As traduções dos livros de Fontcuberta, que aparecem com mais frequência nos dois primeiros capítulos, são todas de nossa responsabilidade, e inserimos como nota de rodapé a versão original de todas utilizadas.

A partir das discussões do primeiro e do segundo capítulo, compreendemos que existe uma pressa em consumir as coisas, que mudou a forma de ver e de estar nas cidades. Todos querem absorver as paisagens, os recortes vistos e reproduzidos. No entanto, esse consumo muito rápido é superficial, uma vez que falta tempo para a contemplação ou mesmo para a descoberta dos vestígios arqueológicos de uma fotografia (Peixoto, 2003). A intensa produção de imagens e a saturação de informações resulta em um *esvaziamento dos significados* e de suas potências. Esvaziadas por serem carente de sentido, de magia, de significados, de emoções que mobilizem e façam algo – ainda que não nomeável – *arder* naquele que olha. Em um subtópico do segundo capítulo, focamos também na capacidade das imagens de atravessarem os sujeitos, ressoando posteriormente após serem vistas. Consideramos o *punctum* de Roland Barthes e fazemos um diálogo outros autores como Manguel (2001), Sontag (2004) e Berger (2017). Já no tópico das *Ruínas*, debatemos em como essas já estão presentes, mesmo

⁹ Random City é uma obra que se constrói a partir de diversas etapas e camadas. Primeiramente, Lampert fotografa cenas cotidianas em caminhadas pela cidade. Essas imagens são guardadas e colecionadas até ela fazer uma seleção e posterior montagem delas. Nesse processo, se insere o corte de diferentes fotografias para montar uma obra que pareça uma única cidade, em que o limite de uma imagem encontra o começo de outra.

nas grandes cidades, mas que carregam a possibilidade do surgimento do novo. Em meio a isso, a obra *Random City*, surge como um trabalho que faz pensar e dá a ver no cenário do excesso.

Com esses debates, chegamos no terceiro capítulo: “Cidades Possíveis: A fotografia que alumia imagens de outras paisagens”. Nele, consideramos o extraordinário e a mirada pessoal diante da obra *Random City* para discutir o que ela pode evocar. Com um teor mais ensaístico, discorreremos sobre o ensaio fotográfico “A Sobrevivência dos Vagalumes”, de Osmar Gonçalves; comentamos novamente sobre a figura do *flâneur* e como ele consegue ser subversivo ao caminhar pela cidade e sentir os espaços; e nos propomos a experimentar a criação de novas imagens a partir de *Random City*. Esse gesto de pensar as cidades que podem existir a partir de uma obra já existente se relaciona não apenas com a ideia de que as criações podem se expandir e gerar novos significados a cada vez que olhamos para ela, mas também com o desejo pessoal de tentar encontrar as camadas de tempo que podem sobrepor um mesmo local. Crio três montagens que unem recortes de fotografias antigas com cenas atuais: duas com imagens de ascendentes meus e uma com uma foto tirada com o professor Osmar, em 2022, em frente a um restaurante chamado O Alemão, localizado no bairro Varjota, em Fortaleza, e que fechou em 2023.

Fomos percebendo que, diante desse olhar atento ao “extraordinário”, os sujeitos podem se deparar com epifanias. Caminharemos então, pela obra *Random City*, tentando identificar esses recortes de desimportâncias e em como elas talvez apontem para formas diferentes de ver, sentir e estar na cidade em meio ao excesso. Se o olhar não possui mais espaço para contemplação, é preciso se aliar à fotografia como modo de ler na poluição visual, escavar e recordar, perceber a memória do sujeito como forma de resistir à dispersão. A mirada do sujeito sobre a obra, e sobre o espaço que ocupa, pode também construir um movimento ativo contrário ao cenário da saturação.

Ao final dessa caminhada, que ganha corpo com a presente pesquisa, resgatamos a perspectiva de como a fotografia de Letícia Lampert possibilita o deslocamento do olhar na cidade, e dá abertura para outras formas de ver. Em nossa conclusão, organizamos o que foi debatido e apresentamos mais detalhes sobre o momento histórico em que nasceu esta pesquisa, considerando experiências que impactaram na escrita ou influenciaram nosso olhar: como a morte do professor Osmar Gonçalves, no dia 1º de fevereiro de 2024; o conflito entre Israel e Palestina, que se intensificou no primeiro semestre de 2024; as enchentes no Rio Grande do Sul, em maio de 2024; e a demolição do Edifício São Pedro, em Fortaleza, no Ceará, que veio de um processo de abandono de anos até chegar a decisão final de destruir a estrutura em março de 2024.

A ideia da montagem está presente na organização desta dissertação, diretamente inspirada na obra analisada. *Random City* se faz de recortes, seleções e montagens, e a construção dessa pesquisa tenta seguir esse mesmo movimento. Cada capítulo é um recorte de um todo, que vai se complementando. Enquanto o primeiro apresenta a obra, o segundo considera os excessos e ruínas presentes nas imagens dela, enquanto o terceiro e último evidencia o que a obra evoca e apresenta caminhos de criação que as pessoas podem ter diante de *Random City*.

Busco tornar esses caminhos evidentes por meio da realização de montagens autorais a partir de fotografias particulares do meu álbum de família. Com inspiração na obra de Letícia Lampert, houve a tentativa de entender como as imagens podem ser utilizadas para gerar novos significados e conexões. Ao longo desse processo, considerei o contraste entre a presença do silêncio e das vozes que atravessam os encontros familiares, assim como os elementos que evocam a complexidade das relações e das memórias compartilhadas.

Em uma reflexão sobre a passagem do tempo e as histórias que se sobrepõem, surge uma análise que interroga como as imagens familiares, ao serem recortadas e remontadas, capturam a simultaneidade entre o passado e o presente, revelando as camadas de memória que se formam nas interações e nas transformações ao longo dos anos.

Assim, os três capítulos se entrelaçam, com uma linha de raciocínio que costura os tópicos. Dito isso, abro espaço para uma última citação. Consideremos o que Eduardo Galeano escreve no livro “*As palavras andantes*” (2017) acerca de uma janela – ou seja, um recorte ou uma mirada – sobre o mar:

Não está cravado num lugar. As montanhas e as árvores têm o destino na raiz; mas o mar foi, como nós, condenado à vida vagabunda. Ares marinheiros: nós, homens da costa, fomos feitos de mar, não apenas de terra. E sabemos disso muito bem, mesmo que a gente não saiba, quando vamos navegando na maré das ruas da cidade, de café em café, através da bruma viajamos rumo ao porto ou ao naufrágio que espera por nós nesta noite (Galeano, 2017, p.117)

Que possamos então, juntos, caminhar por essa cidade como quem navega pelo mar.

2 CIDADES RANDÔMICAS

2.1 A montagem como mosaico de tramas urbanas

Poderia começar de muitas formas. Falar sobre as paisagens urbanas, a influência de Italo Calvino, Ana Cristina Cesar e Marília Garcia nesta escrita, sobre a artista Letícia

Lampert e a obra *Random City*. Poderia falar sobre montagens, fotografia, colagens e causos citadinos. Mas, paremos. Tudo o que aqui aparece e se expande, começou com um convite feito pelo professor doutor Osmar Gonçalves dos Reis Filho (*in memoriam*), que orientou esta dissertação por dois anos, mas faleceu em fevereiro de 2024. Em 2020, quando o mundo estava em casa para se proteger contra o novo coronavírus, fui chamada para participar do grupo de pesquisa “Imagens Insurgentes”¹⁰, que se propunha a mapear fotógrafos/as brasileiros das cinco regiões do País responsáveis por registrar as cidades.

Com mais de 25 nomes listados, esse agrupamento tinha alguns objetivos: entender como o meio urbano estava sendo fotografado, ou seja, o que era destacado da cidade por cada fotógrafo/a, e perceber as similaridades e as diferenças desses olhares. A ideia era que esse trabalho se constituísse, posteriormente, num livro de pesquisa¹¹, de consulta e de referência no campo da Fotografia. Este trabalho de dissertação, que se debruça sobre a obra de Letícia Lampert, é uma ramificação dessa pesquisa. O que escrevo, portanto, é fruto de inúmeras conversas sobre as cidades e a fotografia urbana.

Fascinado pela possibilidade do encontro e do inesperado, Osmar estava atento às poesias do cotidiano e aos fatos inesperados. Tivemos muitos debates sobre como as epifanias estavam inseridas na deriva pela cidade e percebemos que o “se perder” demanda aprendizado, pois precisamos nos deixar ser afetados por aquilo que a cidade tem a oferecer. Ainda em 2020, para que eu pudesse me adaptar e imergir ainda mais no universo da pesquisa, Osmar generosamente me acolheu, explicando com cuidado os caminhos possíveis da pesquisa e enviando livros para eu me familiarizar com o assunto. Na época, quando ainda não podíamos nos encontrar pessoalmente, meu orientador enviou um carro de aplicativo para fazer a entrega de diversos livros, como: “A Invenção do Cotidiano”, de Michel de Certeau; “Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana”, de David Harvey; “Arte para uma cidade sensível”, de Brígida Campbell, e “Paisagens Urbanas”, de Nelson Brissac Peixoto. Houve um encanto quase imediato com as leituras, principalmente com este último livro. O processo que eu realizava dentro do grupo de pesquisa era bem conhecido para quem faz parte do universo acadêmico: ler, fazer resenhas, apresentar o texto, refletir sobre o apresentado. Para além dos livros, eu ainda passava horas entrando nas páginas oficiais dos fotógrafos que o grupo estudava para

¹⁰ Grupo de pesquisa coordenado por Osmar Gonçalves, professor da UFC. O projeto era voltado para cartografar a fotografia urbana, com trabalhos entre 2000 a 2023. Foram mais de quatro anos de pesquisa, que partiu da iconologia das imagens, se inspirando no Atlas Mnemosyne. Além disso, por se tratar também de uma pesquisa cartográfica, tinha a intenção de identificar as linhas de força da fotografia urbana contemporânea.

¹¹ Até 2023, o grupo não chegou a finalizar o livro. A última reunião ocorreu em dezembro de 2022, quando foi concluída a organização das entrevistas e das fotografias que entrariam nessa coletânea.

tentar entender como cada um via a cidade e a fotografava. Gradualmente, fui descobrindo, nas imagens, um espaço de refúgio.

Durante a escrita desta dissertação, realizei a leitura do livro “La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía” (2016), de Joan Fontcuberta, fotógrafo, escritor, e professor natural de Barcelona, na Espanha. Para buscar mais livros do autor, ter a experiência de caminhar por cidades desconhecidas e melhorar meu espanhol, Osmar recomendou que eu fizesse um intercâmbio para a cidade de Fontcuberta. Estava em dúvida entre Nova Iorque, nos Estados Unidos, ou Barcelona. Por fim, meu destino foi a Espanha, onde fiquei por um mês, entre agosto e setembro de 2023. Essa vivência, inclusive, atravessa diretamente a presente pesquisa, uma vez que trouxe outros pontos de vista sobre a caminhada, as cidades e a fotografia, assim como possibilitou um contato com textos novos para mim, como a versão espanhola de “Lo Infraordinario” (1989), de Georges Perec, e “Elogio de la mirada: En torno a la fotografía” (2022), de Carmen Dalmau Bejarano¹².

Além disso, em meio às quatro semanas que estive na Europa, realizei uma visita de quatro dias à Veneza, na Itália, a cidade do viajante Marco Polo, e tentei reconhecer ali as cidades descritas em “As Cidades Invisíveis” (1972), de Calvino. Em tudo que via, havia uma pouco da minha pesquisa e compreendi melhor o que Gros (2021) afirma sobre a caminhada: “Caminhar provoca a inversão das lógicas do citadino e até mesmo a de nossa condição mais difundida” (Gros, 2021, p.31).

Na madrugada do dia 1 fevereiro de 2024, o professor Osmar faleceu, aos 44 anos, em decorrência de uma doença. Nesta pesquisa, é urgente destacar que ele esteve extremamente presente ao longo dos últimos quatro anos da minha vida, principalmente nos dois primeiros anos deste mestrado, mesmo durante o período em que precisou se afastar por licença médica, entre janeiro de 2023 e fevereiro de 2024. A ele, enviei longos áudios divagando sobre o caminho de construção deste texto, questionando o que era essencial e o que talvez desviasse do foco daquilo que elaborávamos. Osmar me incentivou a tentar conhecer outras cidades e a vagar por elas sem objetivo, me deixando perder por entre as ruas e ser afetada pelo inesperado. Nos últimos quatro meses desta pesquisa, ele não esteve *fisicamente* presente, mas todas as trocas prévias reverberam nessa construção. Aqui estão ecos do extremo cuidado, carinho e generosidade compartilhados por ele, assim como o lembrete que fazia sobre a flexibilidade da linguagem fotográfica, e a capacidade das imagens estabelecerem pontes com outras áreas, como a literatura e as artes plásticas.

¹² Em Barcelona, também comprei diversos livros de Joan Fontcuberta que ainda não possuem tradução no Brasil ou que não se encontram disponíveis em plataforma de venda de livros online.

Na pesquisa conduzida por Osmar, olhávamos para as imagens buscando as conexões e as entrelinhas para além do óbvio. Nesse movimento de descoberta, se deu o meu encontro com o trabalho de Letícia Lampert, artista visual do Rio Grande do Sul. Desde as primeiras semanas na pesquisa, as imagens dela ocuparam um local de destaque para mim. Criadora de obras como (Des)construções (2006)¹³, Conhecidos de Vista (2013), e Random City (2017), Lampert parecia tecer uma comunhão particular com a cidade, como se esse elo que tivesse os indícios espalhados pelas ruas e muros a tornasse capaz de peneirar recortes e resquícios deixados pela cidade em meio ao excesso de informações. O que se destacou de Lampert, para mim, era o uso da montagem de diferentes fotografias tiradas por ela para formar a obra. A montagem surgia como mosaico das tramas urbanas.

E, tocada pelas cidades invisíveis de Calvino, via que as paisagens randômicas de Lampert também pareciam conter detalhes aparentemente insignificantes e miúdos que, caso o viajante veneziano Marco Polo as percorresse, certamente descobriria e elencaria ao Grande Klan no retorno de sua viagem. A perspectiva de estar atento às pequenas coisas, àquelas que dizem não servir para nada, conduz nosso olhar ao banal, ao corriqueiro: uma vassoura encostada ao lado do portão de um prédio – imagino que alguém deva ter o costume de varrer a calçada; um homem com sapatos lustrosos repousando o pé em uma viga de concreto na calçada; três pombos com pelagem escura repousando em um chão molhado; um vendedor que veste um banner avisando onde conseguir xerox; um homem que olha da sacada sorrindo para rua e outro que, sentado em uma cadeira de praia, lê o jornal matinal com seu cachorro ao lado. O animal tem a barriga voltada para o céu.

Diante dessas imagens, tenho em mente o que diz Garcia (2023) sobre as cidades: “o traçado de uma cidade é obra do tempo mais que de um arquiteto” (Garcia, 2023, p.79). Com o que as pessoas deixam e fazem nos lugares, os espaços urbanos vão se construindo. “É um álbum e é sobre canais/precisa buscar os sinais (...) uma coleção de pessoas com mapas abertos” (Garcia, 2023, p.82). É preciso estar atento aos sinais. Às vezes, as paisagens mostram grandes acontecimentos, mas é nas aparentes insignificâncias que se escondem as epifanias, os assombros, os caminhos de possíveis, os mapas abertos das pessoas e das ruas. Em detalhes, talvez resida o *punctum* de alguns, um conceito estabelecido pelo escritor francês Roland Barthes.

¹³ Todos os trabalhos de Letícia Lampert, incluindo os citados neste parágrafo, podem ser vistos no site oficial: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/>. Acesso em: 10 de abril de 2024.



Imagem 3: Random City (ny_adelaide_buenosaires_sp), de Letícia Lampert. **Reprodução:** Letícia Lampert.

“O *punctum*, substantivo tirado do verbo latino *pungere*, punzir, ferir com objeto pontiagudo, picar, espicaçar. E o verbo do substantivo *ponta*, ponta aguda” (FONTANARI, 2018, p.23). Para Barthes (2018), o *punctum* da imagem é aquilo que atravessa a pessoa que observa, que *punge*, fazendo com que ela sinta algo que rompe com o limite da palavra, sendo um sentido que escapa, que não pode ser traduzido. “Com muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me” (Barthes, 2018, p.42). Isso porque o que atravessa cada pessoa é diferente, tendo uma força de expansão própria.

Ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá (...) Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. (Barthes, 2018, p.42)

Nem toda insignificância de Random City carrega epifanias e “*punctuns*”, mas certamente possui mais capacidade para isso do que o “óbvio”. Esse olhar poético oferece outras formas, amplia fronteiras e o entendimento do real. Em meio às cidades saturadas, é preciso descobrir o que ainda existe de possível e preservá-lo. É preciso saber o que se mostra como respiro e poesia. Ao falar sobre o inferno dos vivos, que é vivenciado todos os dias, o viajante Marco Polo, de Calvino, afirma:

Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (Calvino, 2017, p.200)

Em um cenário que tudo está sendo impelido a se transformar em mercadoria – os monumentos, as ruas, as praças, a natureza, as paisagens, as memórias, os costumes e até os sentimentos – é preciso encontrar o que resiste, o que vai de encontro ao excesso e às imagens rapidamente produzidas, que carecem de sentido e de um algo inominável que mobilize aquele que vê. Quando pensamos nas fotografias recortadas e montadas em *Random City*, percebemos que elas carregam algo que lhe deixa *pensativo* – ainda que seja pelo estranhamento da própria montagem ou pela busca de locais reconhecíveis – e, com isso, possibilite outras formas de ver a realidade. A montagem não “substitui” a cidade, mas “evoca” as paisagens de diversas malhas urbanas.

Neste sentido, este primeiro capítulo busca apresentar como ocorreu o processo de criação de Letícia Lampert, trazendo autores como Motter (2014) e Cidade (2019), que já produziram trabalhos sobre a obra da artista, para ter um diálogo mais plural e fértil; focamos em refletir sobre a potência da montagem, considerando estudos como os de Warburg (2018), de Fontcuberta (2016), e de Didi-Huberman (2017); e ainda construímos uma prancha de imagem com outros trabalhos de montagem¹⁴. A gente se propôs a criar pranchas inspiradas no *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, na tentativa de encontrar relações que nos ajudem a pensar *Random City*.

No último tópico, “O extraordinário na malha urbana”, tratamos sobre o conceito de “extraordinário” levantado por Perec (1989) como forma de evidenciar que é no campo do cotidiano e do corriqueiro que podemos descobrir e nos deparar com os pequenos mistérios de uma cidade. São a partir das desimportâncias, que muitas vezes podem passar despercebidas, que podemos sentir e vivenciar as cidades de formas diferentes.

2.2 Criação: O surgimento da obra *Random City*, de Letícia Lampert

Random City. Cidade randômica, aleatória, contínua. A obra junta os fragmentos de diferentes lugares, partindo de uma fotografia documental dos espaços para construir o resultado que nos deparamos. A Artista trabalha com colagens digitais, interferindo e

¹⁴ Ver Imagem 5 e 6.

manipulando as imagens para transformá-la em uma cidade outra. Mas nessa criação, evidencia-se não apenas as aparentes insignificâncias citadas acima, como também o próprio projeto de homogeneização por que passam as cidades. Os locais são diferentes, mas há elementos que se conectam e criam a sensação de que não é possível discernir onde uma cidade começa e outra termina. Há elementos que se repetem: janelas fechadas, construções de grandes prédios, certa ausência de árvores na paisagem – salvo algumas exceções – e poucas pessoas nas janelas. As que aparecem olhando de uma sacada ou de uma janela, parecem fazer parte de arquiteturas mais antigas. E há, de uma forma geral, um cinza que predomina. Apesar do que o nome dá a entender, o processo de construção da obra de Letícia Lampert não foi de todo aleatório ou não intencional. Ela foi capturando essas paisagens de cidades distintas, guardando os detalhes e posteriormente montando de modo a tornar esses elementos citados acima mais evidentes. Com um trabalho, inclusive, de acúmulo de pedaços de cidades, de edifícios, e de situações do cotidiano, ela constrói a obra.

Esse trabalho com a montagem, no entanto, não começou com *Random City*, sendo influência direta da graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em algum período entre 2007 e 2008, segundo a própria Lampert¹⁵, a artista visual, natural do Rio Grande do Sul, precisou elaborar um projeto com fotografias em preto e branco da cidade para uma das disciplinas. Esse projeto universitário posteriormente se tornou *(Des)construções*¹⁶. Ela continuou trabalhando com as paisagens urbanas, criando o conhecido trabalho *Conhecidos de Vista* (2018) e posteriormente, *Random City*.

Para Motter (2014), Lampert cria obras em que é possível perceber a formação de paisagens, com composições que não buscam esconder as justaposições das imagens. Nas fotografias dela percebe-se a possibilidade de existir “inúmeras composições, alterações e inserções posteriores à captação da imagem” (Motter, 2014, p.99). Essa montagem evidencia o cuidado de Lampert em recompor de forma poética os pedaços de casas e de edifícios que não são dela, mas que a artista toma, para si, para criar uma cidade outra.

Tais construções referem-se conceitualmente ao modo fragmentado da cidade contemporânea, “cidade esta que não pode ser mais representada como algo visível e ordenado, mas fragmentado como uma montagem social”, conforme Gladys Neves da

¹⁵ Durante a escrita desta dissertação, realizei duas entrevistas com a Artista para entender melhor o processo de construção da obra que move esta dissertação e a trajetória dela no campo da arte e da fotografia. Apesar de ser possível encontrar detalhes sobre a trajetória dela no site oficial, quis ter uma conversa com Lampert para buscar a resposta de outras perguntas, como o surgimento da ideia de *Random City*. As entrevistas estão disponíveis nos Anexo A desta dissertação.

¹⁶ É possível ver a obra através do link: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/desconstrucoes/>. Data de acesso: 27 de junho de 2023.

Silva. É no agregar de partes díspares, no compor decompondo que a cidade parece estar sendo permanentemente remodelada (Motter, 2014, p.100)

Com trabalhos que seguem essa linha, Letícia Lampert se graduou em artes plásticas pela UFRGS, em 2009, e conquistou o mestrado em artes visuais pela mesma instituição em 2013. Posteriormente, realizou programas de residência artística no Brasil, na China e na França. Além disso, conquistou mais de onze prêmios desde 2009, como o Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger - Categoria Trabalhos de Inovação e Experimentação em Fotografia, Fundação Cultural da Bahia (2013); o III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea, Ministério das Relações Exteriores (2013); e o Prêmio Chico Albuquerque de Fotografia, por meio da Secretaria de Cultura do Ceará (2019).

Em suas obras, a fotografia possibilita que Lampert revele paisagens inéditas, apresentando reflexões sobre a “constituição do espaço urbano” (Cidade, 2019, p.87). Para Cidade (2019), a artista se propõe a ver o espaço urbano como labirinto, capaz de revelar essas paisagens que estão escondidas atrás da parede. Ao analisar o trabalho *Conhecidos de Vista* (2018), a pesquisadora percebe que Lampert levanta reflexões sobre as transformações da cidade, e sobre os espaços de vazios e ausências presentes na arquitetura. Esse traço aparece também na obra *Random City*, em que é possível perceber a:

Procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem, o som e o enquadramento relatam as relações entre a arquitetura e o habitar na cidade, e os hábitos cotidianos de moradores de uma determinada região da cidade, além daquilo que estes escondem. (Cidade, 2019, p.87)

Foi, inclusive, pela reflexão sobre as mudanças das cidades que a obra *Random City* foi pouco a pouco surgindo. Lampert (2017) afirma que partiu do questionamento se os grandes centros urbanos estariam se tornando os mesmos no mundo globalizado. Ela buscou trazer para o debate as relações entre a arquitetura, a identidade cultural e os lugares geográficos. Ao viajar para diferentes países, começou a fazer uma foto aqui e outra acolá. Em cada lugar que visitava, Lampert fotografava as ruas a altura do rosto – meia distância, nem muito perto ao ponto de ser plano detalhe, nem muito longe, ao ponto de não conseguir identificar o que compõe essa paisagem. A partir disso, começou a juntar as imagens e a criar uma cidade outra a partir de montagens. Um trabalho poético de cidades inventadas pela artista, com fotografias mescladas de lugares como São Paulo, Porto Alegre, Nova York e Xangai. Reforçamos: todas as imagens são feitas pela própria artista, assim como a montagem. Ela escolhe quais vão entrar, e quais vão ficar de fora. Então, cria *Random City*, com fragmentos

de diversos lugares, que se tornam uma nova paisagem. Uma cidade aleatória e inventada por ela. A própria artista define a obra, apontando que nela:

Diferentes lugares são misturados criando uma nova paisagem que confunde o olhar de quem tenta identificar que lugar é este. Mesmo que a colagem seja evidente e não haja intenção em esconder o processo, é difícil dizer onde uma cidade começa e a outra termina. Esta mistura traz consigo as idiossincrasias de tantas cidades que passaram por períodos de crescimento acelerado ou processos predatórios de colonização e que, mesmo depois, seguem num autocolonialismo tardio e voluntário, criado tanto por tendências arquitetônicas quanto desejos de desenvolvimento e complexos de colonizado. (Lampert, 2017)

Letícia tem o trabalho de escolher recortes de ruínas, de grandes construções, e de casas singelas. Com essa seleção, evidencia a cidade como sujeito plural, paradoxal, complexo e heterogêneo. Conforme Peixoto (2003), as malhas urbanas acumulam a memória, os monumentos, os vestígios arqueológicos, formando uma paisagem que tem o cruzamento de diferentes tempos e espaços. Os fragmentos da cidade “criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas” (Peixoto, 2003, p.13). Não é apenas a opulência, nem somente a simplicidade, mas as duas faces de uma mesma moeda que atravessam a obra *Random City*, em que não é possível ver uma sem a outra. O novo e o velho estão atrelados. As grandes cidades são formadas por “horizontes de pedra, onde o mais moderno convive com a decadência, o futuro com a antiguidade” (Peixoto, 2003, p.13). Cabe a cada olhar que repousa sobre a obra de Lampert dar o destaque que deseja.

Por isso, ainda que esses dois elementos contraditórios coexistam, o público que observa *Random City* também é responsável por criar essa paisagem urbana. Alguém pode se atentar mais para a arquitetura dos prédios, outro pode focar nos elementos em ruínas, outros para as pessoas que estão andando, para as feiras vivas, para uma árvore com as folhas amarelas. Para cada pessoa, um detalhe diferente vai saltar aos olhos. É a tal da aventura do olhar de Barthes (2018), que pode causar uma agitação interior. “A própria foto não é em nada animada, mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (Barthes, 2018, p.25). Haverá elementos que farão o sujeito pensar novamente nas imagens mesmo estando longe das paisagens criadas por Lampert. Também na perspectiva de Didi-Huberman (2017), depende dos sujeitos ver as imagens diferentemente, para além do que são, e “por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois realmente outras” (Didi-Huberman, 2017, p.70). Para aqueles que têm interesse

em passear pela obra, é possível conferir mais no site da artista¹⁷ ou no perfil de Instagram @city.random.

2.3 Montagem: caminhos de análise das paisagens de Random City

Os caminhos para desbravar uma paisagem são múltiplos, não sendo possível determinar com exatidão qual a maneira mais apropriada para isso. Quando examinamos pinturas de diferentes artistas, por exemplo, percebemos que existem muitas formas de ver uma paisagem. Enquanto Van Gogh viu cores em movimentos, céus estrelados e inquietos, Gauguin pintou montanhas de cores intensas e céus de cores planas. Já as paisagens de Monet possuíam mais melancolia com pinceladas não delimitadas, que ganhavam forma no conjunto final. As de Picasso eram quase abstratas, um mosaico de informações, com formas que se sobrepunham umas às outras, formando um conjunto maior. Apesar dos poucos exemplos, essa lista poderia se estender *ad infinitum*, uma vez que cada pintor, ou seja, cada *olhar*, vai destacar aspectos específicos da paisagem para então representá-la à própria maneira. Essa lógica também se estende até a fotografia.

Apesar da crença inicial de que a imagem fotográfica seria mais “fiel” ao que estava sendo representado do que a pintura, hoje sabemos que esse conceito é ilusório (Peixoto, 2003). Um mesmo objeto, ainda que registrado por uma câmera, pode conter infinitas representações. Isso porque existem distintas possibilidades para explorar dentro da própria câmera – o ISO, o obturador, a velocidade – assim como fora dela, no ambiente. Os ângulos podem ser diferentes – de cima, baixo, meio – e os recortes também. Pode aproximar, afastar, e registrar algo em plano detalhe, médio ou panorâmico. Assim, se são múltiplas as formas de registrar um objeto, também são as maneiras de percebê-lo.

Dessa forma, a presente pesquisa opta por utilizar a montagem como caminho de análise da obra Random City de Letícia Lampert, considerando o campo de estudo da imagem, e a percepção de que elas próprias carregam um certo tipo de agência. Como dito na introdução, recorreremos ao trabalho dos alemães Aby Warburg (1866 - 1929) e Bertolt Brecht (1898 - 1956) para nos debruçarmos sobre as paisagens urbanas de Lampert. Tomamos “a decisão de mostrar por montagem, isto é, por deslocamento e recomposição de toda coisa” (Didi-Huberman, 2017, p.80). Para Brecht, esse é um método que encontrou eco principalmente durante o período das guerras, em que, com excesso de informações, o pesquisador buscou ver

¹⁷ Trabalhos de Letícia Lampert estão disponíveis em: <https://www.leticialampert.com.br/>. Acesso: 27 de junho de 2023.

em meio à desordem do mundo. Se isso já ocorria há mais de meio século, entendemos que com a atual saturação de imagens e informações, este recurso pode nos oferecer chaves importantes para experimentarmos e compreendermos o regime imagético que nos afoga no excesso.

Essa saturação de imagens, inclusive, chegou a ser elaborada pelo artista e pesquisador espanhol Joan Fontcuberta, no livro “La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía” (2016). Conforme o autor, a sociedade acelerada está inserida em um meio que coloca a quantidade acima da qualidade. Nessa “epidemia de imagens” e no tempo da “pós-fotografia” surge também o excesso e a asfixia. Enquanto a fotografia estava relacionada à memória e à verdade, com imagens que chegavam ao mundo para “ficar”, Fontcuberta (2016) aponta que a pós-fotografia está marcada pela desmaterialização, não só da própria produção da imagem – já que, na era do digital, não é necessário o processo material de inserir o filme na câmera analógica, revelar a foto, utilizar os produtos químicos para então ter as imagens em mãos – como da noção de autoria. Há uma dissolução das noções de originalidade e de propriedade que antes tornavam as fotografias “objetos de luxo”. Conforme Fontcuberta postula, a pós-fotografia, termo que surgiu no universo acadêmico na década de 1990, seria o que “ultrapassa ou transcende a fotografia. Pelo menos a fotografia como a entendemos até agora”¹⁸ (Fontcuberta, 2016, p.29, tradução nossa). Ela representa a mudança na relação da produção, dos processos de pós-produção e na forma que as imagens são consumidas.

A pós-fotografia confronta-nos com a imagem desmaterializada, e esta preeminência da informação sem corpo tornará as imagens entidades capazes de serem transmitidas e colocadas em circulação num fluxo frenético e incessante.¹⁹ (Fontcuberta, 2016, p. 32-33, tradução nossa)

Na pós-fotografia, as imagens estão cada vez mais efêmeras e transitórias. Essa transmissão frenética e incessante aproxima as imagens dos *espectros* – que podem surgir e sumir de forma muito breve, tornando-se um tipo de poeira digital.

A sociedade hipermoderna é marcada pelo excesso, pela flexibilidade e pela porosidade de uma nova relação com o espaço e o tempo, baseada na experiência proporcionada pela Internet e pelos meios de comunicação globais.²⁰ (Fontcuberta, 2016, p.21, tradução nossa)

¹⁸ No original: supera o trasciende la fotografía. Al menos la fotografía tal como la hemos entendido hasta ahora.

¹⁹ No original: La postfotografía nos confronta a la imagen desmaterializada, y esa preeminencia de una información sin cuerpo hará de las imágenes entidades susceptibles de ser transmitidas y puestas en circulación en un flujo frenético e incesante.

²⁰ No original: La sociedad hipermoderna está marcada por el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo, a tenor de la experiencia proporcionada por internet y los medios de comunicación globales.

Diante disso, existem os/as pesquisadores/as e, também, fotógrafos/as que:

Vasculham os escombros de um *phototrash* rotineiro e obtêm descobertas elegantemente desconcertantes e acrescentam ao fascínio de acumular e ordenar: coleções, listas, inventários, catalogações e atlas das mais variadas serendipidades.²¹ (Fontcuberta, 2016, p.46, tradução nossa)

Por mais que essa organização e catalogação acabe gerando ainda mais imagens em meio à saturação, ela também ajuda a fazer ver e compreender os movimentos que existem na sociedade. Para a pesquisadora Daniela Queiroz Campos (2015), que desenvolveu uma investigação acerca do Atlas Mnemosyne com supervisão do Professor Doutor Georges Didi-Huberman, o Atlas é uma ferramenta que constrói um quadro associativo de imagens capaz de auxiliar na prática de análises visuais.

O Atlas poderia ser desenvolvido em quatro etapas: pensar imagens, montar pranchas, registrar pranchas e remontar pranchas. O Atlas seria composto por essas pranchas que ao longo de todo o processo projetual poderiam, e deveriam, sofrer modificações. Cada uma das etapas desses painéis seriam registrados e no final do processo comparadas, analisadas e discutidas. Os painéis seriam experimentados no mesmo processo projetual do produto. (Campos, 2015, p.100)

A partir de estudos do orientador Didi-Huberman, Campos (2015, p.94) compreende que o pesquisador vê o Atlas como um caminho para se defrontar com as imagens, uma vez que essas são divididas em grupos e organizadas em painéis/pranchetas que evocam questões distintas. Conectadas não só pelas cores ou poses evidentes na fotografia, às vezes carregam sentimentos similares ou mesmo símbolos culturais e históricos que só são percebidos nessa organização de um todo. “Dos painéis são retirados conceitos subjetivos e elementos imagéticos” (Campos, 2015, p.95).

²¹ No original: Hurgan entre los desechos de una phototrash rutinaria y obtienen descubrimientos elegantemente desconcertantes mientras se suman a la fascinación por acumular y ordenar: acopios, listas, inventarios, catalogaciones y atlas de las serendipias más variadas.



Imagem 4: Painéis do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg. Reprodução: The Warburg Institute.

O Atlas é inspirado no trabalho de Aby Warburg²² que, ao longo da vida, construiu uma biblioteca que reunia mais de 70 mil volumes, com cuidado de organizá-los a partir da "lei da boa vizinhança", ou seja, com uma organização que não se dava por ordem alfabética ou por cor²³, mas pela relação conceitual e temática que os livros possuíam. A biblioteca foi pensada e organizada como um espaço em que Warburg “não se contentava em conservar os testemunhos do passado, mas os ressuscitava artificialmente, a partir da coleção e do estabelecimento de relações entre textos e imagens” (Michaud, 2013, p.39). Esse cuidado que destinava à própria coleção ressoa de forma muito evidente no Atlas Mnemosyne, considerado o trabalho da sua vida. Nele, o pesquisador fez o cuidadoso ofício de juntar diversas imagens – que em primeiro momento podem parecer aleatórias – mas que carregam relações mais profundas. Essas conexões entre as imagens rompem o campo do evidente. O Atlas, com suas diversas fotografias, pinturas e desenhos:

Pretende ser, em primeiro lugar, um inventário de pré-cunhagens documentais, as quais puseram ao artista individual o problema da recusa ou da assimilação dessa premente massa de impressões (Warburg, 2018, p.224)

Elas não são agrupadas por estarem na mesma paleta de cores ou meramente por conterem um mesmo elemento, como escadas, cariátides, etc. No estudo de Warburg, o alemão buscava analisar como o Renascimento dos séculos XV e XVI reinterpretava a presença do

²² Aby Warburg foi um pesquisador alemão que nasceu em 13 de junho de 1866 e morreu em 26 de outubro de 1929, chegando a viver a 1ª guerra mundial. Sendo judeu não praticante, era o primogênito da família que decidiu abdicar das responsabilidades familiares por encarar a própria existência como uma missão profética. É conhecido como o “pai da iconologia”.

²³ A organização de livros pela cor segue a tendência inspirada na instalação do arquiteto Chris Cobb, na livraria *Adobe Book Store*, em São Francisco. Em 2018, no Brasil, virou uma tendência recomendada em jornais e portais de decoração. Vídeo da instalação de Cobb, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JiTkCbkyk&ab_channel=atree3

antigo, ou seja, da antiguidade pagã. A partir de painéis temáticos, ele percebe que as imagens são capazes de evocar *pathos* – palavra derivada do grego que, dentre significados possíveis, está a ideia de paixão ou afeto.

A Pathosformel, dirá Didi-Huberman (in Michaud, 1998, p.17, e 2002a, pp.271-514), 'fazia aceder a história da arte uma dimensão antropológica fundamental - a dimensão do sintoma. O sintoma aqui deverá ser entendido como movimento no (dentro do) corpo, um movimento que fascinava Warburg não apenas porque o via 'agitado por paixões', mas também porque o julgava 'desprovido de vontade'" (Samain, 2012, p.63).

A imagem não é um ponto parado em um instante no espaço. Ela é um fluxo contínuo de pensamentos e construções. Warburg percebe que existem imagens, gestos e experiências que sobrevivem com o tempo, e há certos vestígios que só se revelam "a quem é capaz de *examinar a vida em sua trama subterrânea de raízes*" (Warburg, 2018, p. 221, *grifo nosso*). Para Samain (2012):

As fotografias, elas, se dissolviam e se recompunham no meu imaginário. Fragmentos de uma se alojavam com quase perfeição nas aberturas e nas frestas deixadas na outra. (Samain, 2012, p.29)

Nesse sentido, a obra de Lampert consegue evocar outras imagens, travando diálogos que vão além do tema da montagem. Ela aponta modos de viver nas grandes cidades, pelo registro dos habitantes, dos espaços; destaca os contrastes sociais, como do progresso e das ruínas, das casas e dos prédios, dos trabalhadores e dos transeuntes; apresenta as resistências urbanas que se evidenciam por meio da arte, assim como a presença da natureza nessa malha voltada para a produtividade, o consumo, e a rapidez. A obra não está alheia ao que veio antes, conseguindo evocar, por meio das linhas geométricas que surgem pelos edifícios, a fotografia *Point de vue pris d'une fenêtre du Gras à Saint-Loup-de-Varennes* (1826), de Joseph Nicéphore Niépce. Ainda que *Random City* (2017) tenha sido produzida séculos depois, em outro contexto de produção e consumo das imagens, ela parece conter parte do jogo de contrastes da primeira, em que é preciso tomar um instante para conseguir identificar o que se vê e os limites entre um edifício e outro. Por meio da montagem, ela refaz conexões.

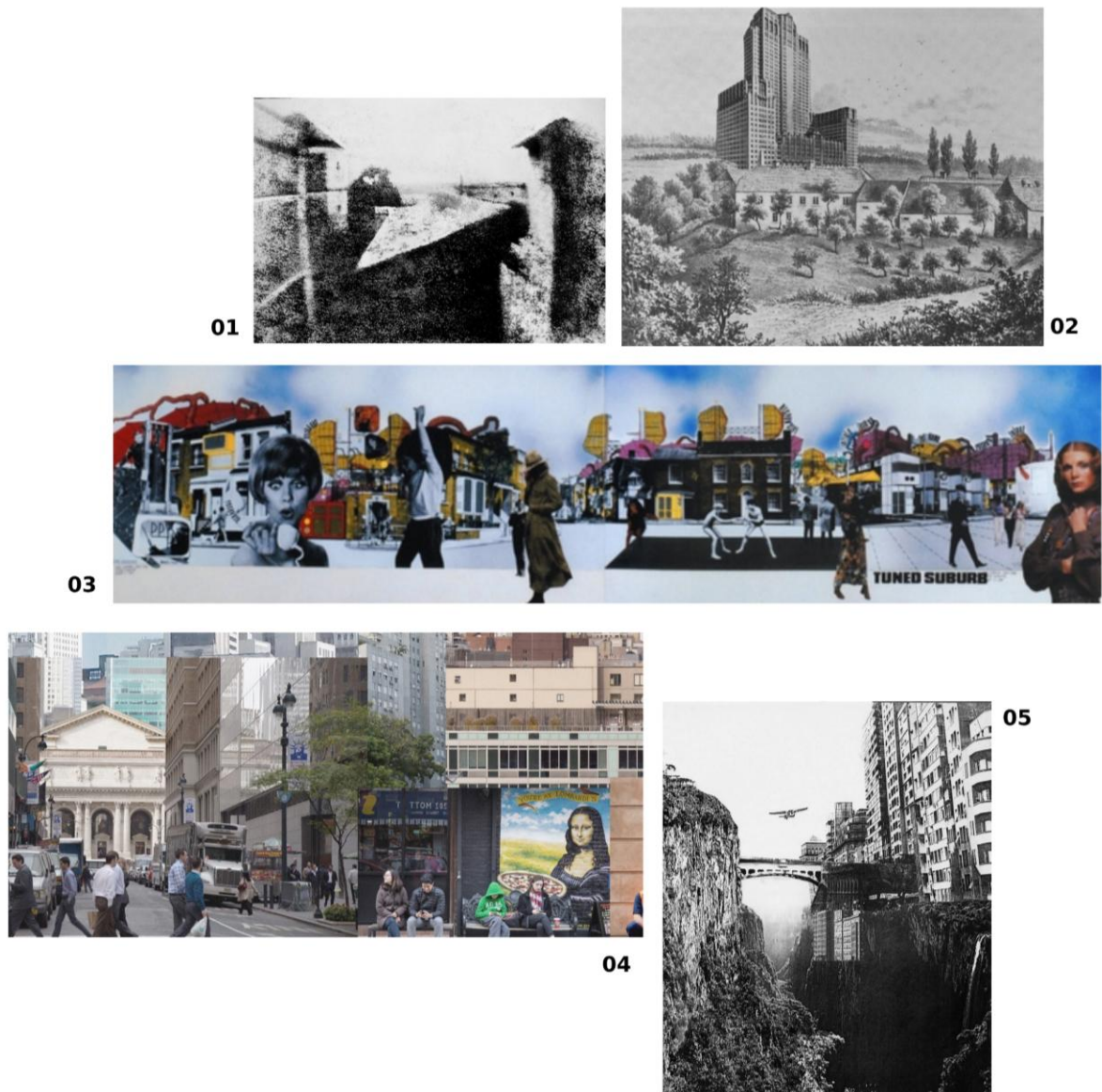


Imagem 5: 1. Point de vue pris d’une fenêtre du Gras à Saint-Loup-de-Varennes (1826), Joseph Nicéphore Niépce; 2. Brotenfeld (1928), Paul Citroën; 3. Tuned Suburb (1968), Herron; 4. Random City (2017), Letícia Lampert; 5. Canyons (2001), Fernando Fuão.

Quando miramos a obra de Citroën (02), por exemplo, vemos nela a faísca de discussões que se estendem até os nossos dias, como a presença de grandes edifícios em contraste com pequenas construções, ou o avanço de um progresso modernista nas grandes cidades em detrimento da natureza, do espaço e do estilo de vida ali presentes. Ou no caso da série Canyons, de Fuão (05), em que há literalmente uma ponte entre o urbano e a natureza, que chega a ser destaque em Random City quando são tão poucos os pontos de verde ou amarelos de árvores. Do mesmo modo que, com Tuned Suburb (1968), de Herron (03), Lampert consegue travar um diálogo na horizontalidade da imagem que apresenta diversos elementos dos edifícios e casas da época com imagens de moradores que parecem retiradas de algum catálogo

comercial. Uma moça no canto da montagem de Herron, por mais distinta que seja da Mona Lisa, possui um olhar similar que mira o observador, como a Gioconda, na obra de Lampert (04).

As paisagens em *Random City*, como a fotografia, conseguem se aproximar mais no campo das epifanias, de uma "aparição" que surge por meio das conexões, revelações do que antes não se conseguia ver. Similar ao que ocorre no *Atlas*, quando as novas leituras das aproximações imagéticas possibilitam o observador a examinar a vida na trama subterrânea das raízes. Por meio da montagem, a união criada por Lampert oferece meios para outras leituras e percepções sobre as paisagens das cidades. E, como o *Atlas*, é inesgotável.

Com distintos circuitos de pensamentos e conexões, *Random City*, como a perspectiva labiríntica da cidade, não se revela completamente. A obra está repleta de imagens que possuem movimento, porque:

A imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas. (Samain, 2012, p.33)

Assim, quando olhamos para a obra de Lampert, também conseguimos ver os outros fios narrativos que envolvem ela – como mostrado acima. Uma imagem pode evocar outra. As imagens para Warburg eram como pistas reconstruídas, esquecidas ou reencontradas ao longo da história humana.

Aby Warburg e o seu célebre *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cujo princípio comparativo criava relações intuitivas e expressivas, apenas pela relação mantida entre as obras, graças à sua proximidade e disposição sobre uma prancha. É o sonho de uma história da arte por imagens, sem palavras. Por esse meio é possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado. Essa prática demonstra, por sinal, que não existe *tabula rasa* em artes. Por trás de um quadro ou de uma estátua, existem outro e mais outro. (Coli, 2012, p.46)

Ao todo, o Pesquisador criou 79 painéis – apesar da numeração, a obra publicada contém um total de apenas 66 pranchas – com imagens que integram um tempo anacrônico, atravessando o passado e o futuro. São cerca de 900 fotografias retomadas a partir de um acervo de 25 mil outras. As imagens foram montadas sobre painéis de madeira recobertos em um tecido preto.

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isso significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição “entre” indica? Não

há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão. (Coli, 2012, p. 46)

De uma forma mais resumida, é possível apontar que o Atlas Mnemosyne buscava ser uma espécie de quebra-cabeça de gestos de emoções profundas (Coli, 2012). Era um pensamento em movimento, atravessado pela ideia de "após-viver" ou "supervivência" das imagens, chamada de "Nachleben", em alemão, e da "Pathosformel", também conhecida como "imagens de patético" humano. Reinaldo (2015) pontua que o Nachleben, apesar de ser idealizado por Anton Springer, passa a ter outra significação: "Warburg sustentava que o Renascimento florentino representava, sim, o início da modernidade, mas também o lugar de ressurgência de impulsos e memórias primitivos" (Reinaldo, 2015, p.9). Os conceitos ajudam a compreender o Atlas Mnemosyne e essa forma de pensamento visual. Enquanto o primeiro faz referência à "capacidade que as *formas* têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera" (Didi-Huberman, 2002b, p.20), a "Pathosformel" – como apresentado acima – se refere aquilo que está no subterrâneo, nas dobras dos tecidos, sendo a representação de "um *estado de coisas humanas vivas* que recortam nossas existências, dialogando entre elas e conosco" (Coli, 2012, p.60). Esses conceitos são fundamentais e intrínsecos ao trabalho de Warburg, inovador por não apenas se interessar por objetos artísticos considerados pela história da arte do tempo dele, como também por trazer recortes de revistas, jornais e outras publicações. No Atlas, ele coloca todo tipo de imagem que lhe interessa.

A forma sobrevivente no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Bem ao contrário, ela sobrevive sintomalmente (sob a forma de sintoma) e fantomalmente [sob a forma de fantasma] a sua própria morte: tendo desaparecido em um momento da história, tendo reaparecido muito mais tarde num momento, em que talvez não se esperava mais; tendo consequentemente sobrevivido nos limbos ainda mal definidos de uma "memória coletiva" (Didi-Huberman, 2013, p.55)

Assim, para a construção dessa "história de imagens sem palavras" que ele buscava, Warburg dispôs as fotografias sobre painéis, organizando e montando sem seguir, necessariamente, uma ordem linear. No Atlas, estavam inseridas reproduções fotográficas "de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixos-relevos antigos, de gravuras, de grisailles, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies" (Samain, 2011, p. 36).

2.3.1 Potência da montagem na análise de imagens

Além de Warburg, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht também trabalhou com a ideia de montagem e a junção de imagens. No entanto, ao contrário do primeiro, que criou pranchas na busca de contar uma história da arte sem palavras, as montagens de Brecht buscavam ver em meio ao excesso de informações no período entreguerras. Com recortes de jornais, revistas, livros e panfletos, foi gradualmente criando um tipo de álbum fotográfico da guerra ao qual deu o nome de *“Kriegsfibel”*. Era uma forma de não apenas guardar os acontecimentos do tempo em que vivia, como juntar as imagens para conseguir mirá-las por diferentes perspectivas. Essa montagem era complexa e sutil, com fotografias e informações que inicialmente podiam parecer não ter relação, mas que gradualmente ganhavam sentido na composição do todo. Para falar sobre a guerra e montar o *“Kriegsfibel”*, Brecht não apenas utilizou artigos sobre armamentos e análises políticas do cenário em que se encontrava, mas resgatou epigramas e antologias poéticas para criar paralelos e entrelaçamentos com as imagens. Assim, ele construiu camadas de sentido e de interpretação que se mostraram mais plurais e, conseqüentemente, mais ricas.

O “poder do olhar” que emana desse álbum de imagens (...) não se fazia, talvez, sem a dor moral daquele que constata que, afinal, os sobreviventes de uma guerra dispõem-se a esquecer bem depressa aquilo a que devem sua sobrevivência. O *ABC de la guerra* não é senão um ABC, uma obra elementar de memória visual: é ainda preciso abri-la e afrontar as imagens para que seu trabalho de anamnese tenha alguma chance de nos atingir. (Didi-Huberman, 2017, p.33-34)

Ou seja, existe tanto um movimento do dramaturgo de agrupar aquelas imagens e de criar sentido entre elas, como do sujeito que vê em se mostrar aberto para elas. Aqueles que se deparam com o *“Kriegsfibel”* também ajudam na construção do sentido. No teatro e na produção do *“Kriegsfibel”*, Brecht evoca a importância da montagem na criação, chegando a identificar isso na obra modernista *Ulysses* (1920), de James Joyce. No livro do irlandês, há uma “coleção de diferentes métodos de observação” (Didi-Huberman, 2017, p.83) para construir o romance. Ele carrega, assim, o compromisso de multiplicar os “procedimentos de confrontação, comparação e montagem documentária” (Didi-Huberman, 2017, p.83). Ora, essa perspectiva de análise e montagem de elementos para a criação de outros – e possivelmente – novos sentidos não se restringe somente a um cenário de entreguerras, pode também ser utilizado em outros contextos. Abraço, portanto, parte dessa ideia para também construir a análise de Letícia Lampert. Que outras imagens se relacionam com a montagem dela? E que poesias e poemas?

2.3.2 Quais as potências da montagem?

Como já apresentado, durante a realização do “Kriegsfibel”, Brecht reunia imagens até que elas comesçassem a fazer sentido. Foi percebendo que a montagem tornava possível a *percepção das diferenças*, tendo a capacidade de tirar o evidente e fazer surgir a surpresa e a curiosidade, ou seja, a pulga atrás da orelha. Conforme Didi-Huberman (2017), a montagem ainda:

- Cria *novos agrupamentos* entre ordens de diferentes realidades;
- É capaz de *desarticular a percepção habitual das relações já postas* entre as coisas;
- Reforça que “as coisas talvez não sejam o que são e que depende de nós vê-las diferentemente” (Didi-Huberman, 2017, p.71)
- Consegue se mostrar com o desmembrar e com o “dis-por”/des-montar primeiro;
- Confronta diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão;
- Renuncia antecipadamente o lugar-comum;
- Busca expor interrupções, contrastes e anacronismos.

Com a montagem, tem-se um “conhecimento por estranheza” (Didi-Huberman, 2017, p.65). Essa estranheza instiga a dúvida sobre a realidade que se toma como familiar, sendo assim, ela é capaz de deslocar o olhar acostumado sobre uma coisa para que o sujeito comece a perceber outros detalhes que antes poderiam passar despercebidos. Quando a gente leva essa perspectiva para a obra de Lampert, percebemos que a paisagem criada por ela está cheia de elementos que nos leva a pensar sobre algo que não está necessariamente na imagem. A forma das pessoas se vestirem, a arquitetura dos prédios, o grafite nas paredes, entre tantos outros detalhes. Tratando de elementos da malha urbana, Random City é atravessada pelo que Gomes (2008) postula ter nas grandes cidades, pois essas se configuram como:

- Lugar *sígnico* do mundo dos discursos, do material e do político;
- Resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza;
- Registro, escrita e materialização da própria história.

Na cidade, estão documentos, mapas e fotos capazes de fixar a memória de si própria. Assim, a leitura da cidade vai sendo composta por “pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de tempos que jamais serão recompostos na íntegra” (Gomes,

2008, p.24). Quanto mais as décadas e séculos passam, mais evidências e palavras terão no livro da história de um espaço urbano e haverá mais aspectos perdidos nesse percurso. Random City está cheia de fragmentos, de resquícios, de tudo aquilo que as pessoas modificam quando ocupam um espaço. A estranheza da montagem faz o olhar se voltar com mais lentidão nos detalhes, conseguindo contemplar uma paisagem que parece que poderia ser vista logo que saíssemos de casa.

Ao andar por uma rua, crescemos acostumados que o verde do sinal signifique “passe”, e o vermelho “pare”, mas isso é apenas uma convenção social. As cidades estão carregadas de convenções sociais que são tomadas como normal, comum e habitual. Nesse cenário, a montagem pode proporcionar outra qualidade de experiência ao convidar os sujeitos a desacelerar e enxergar algo usual como se estivessem vendo pela primeira vez. Ao causar essa estranheza, abre margem para que surjam perguntas sobre o que mais também é estranho, o que mais também pode ser questionado, o que mais pode ser modificado. O que mais gostaria que fosse diferente e que não é, e o que o sujeito pode fazer para que seja distinto. Para ele:

A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois realmente outras. (Didi-Huberman, 2017, p.70)

A montagem, inclusive, traz traços de similaridade com a própria cidade, sendo labiríntica e plural. Fora tudo isso, ainda é capaz de evocar outras imagens.

A exposição pela montagem renuncia antecipadamente à compreensão global e ao ‘reflexo objetivo’. Ela dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências de superfície (...) Descreve os turbilhões no rio mais que a criação de seu curso geral. (Didi-Huberman, 2017, p.101)

A obra Random City, inclusive, já se utiliza da montagem para a sua própria construção, uma vez que Lampert fez a junção de fotografias tiradas em diferentes partes do mundo para construir uma paisagem que, num primeiro olhar, parece contínua. A artista dá vida a paisagens não existentes. O que Lampert se propõe a realizar com a obra é romper com os limites das cidades, das imagens e até do que é possível ver em um instante. O olhar passeia pelas estruturas buscando as interconexões das imagens, tentando desvendar onde termina uma rua e começa outra, por vezes falhando no exercício. A mente pode vagar para momentos anteriores ao clique, ao movimento de atravessar a rua, ou de olhar o cardápio de uma lanchonete e de passear de bicicleta. Os recortes das paisagens de Lampert conseguem dialogar

com outros elementos que, à primeira vista, podem parecer aleatórios, mas que estão conectados em um outro nível de sentido.

Na **Imagem 5**, inclusive, inicia-se um movimento de relacionar Random City com obras de diferentes artistas e períodos a partir de uma perspectiva mais ampla – ou seja, focando na paisagem geral ao invés dos recortes mais “miúdos” da obra. Por meio desse exercício de montagem, buscamos apresentar outros trabalhos que se aproximem ou se afastem do que ela trabalhou, evidenciando linhas de diálogos com obras antecessoras. No entanto, ao longo da pesquisa, haverá o movimento de pegar recortes da montagem da Artista para esmiuçar os pequenos detalhes a fim de entender como esses também se relacionam com temáticas e imagens já existentes.



Imagem 6: 1. A Cidade (1952), Edward Bawden; 2. Colagem Fotográfica Photographic collage, David Hockney; 3. Morte das Ideias (1915), Paul Klee; 4. Random City (2017), Letícia Lampert; 5. Metropolis (1922), Paul Citroen.

Por meio das imagens conectadas, a Artista também começa a abrir a perspectiva de apontar novas maneiras de estar na cidade e de construir projetos artísticos. E não é essa justamente a proposta da arte? Peixoto (2003) vê que a função da arte se configura como a ação de “construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem

urbana (...) Através dessas paisagens, redescobrir a cidade” (Peixoto, 2003, p.15). Já para a professora e pesquisadora Maria Angélica Melendi, os campos de estudo que tratam sobre a história da arte podem aproximar sujeitos, causar reflexões e críticas sobre obras de arte “ampliando suas formas de compreensão para revelar modos de estar e habitar criticamente o mundo” (Melendi, 2017, p.11). Também considerando o cenário de intensa produção de imagens, em que pesquisadores/as enfrentam dificuldade de vislumbrar outros futuros, Melendi resgata as notas preparatórias de *Teses*, nas quais Walter Benjamin vê a catástrofe como o progresso e o “contínuo da história”²⁴. A partir dos escritos do filósofo e crítico literário alemão, pondera que no cenário dos destroços:

A arte parece ser um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência. Ao provocar rupturas, perturbações, percepções alteradas, a obra de arte despertaria um estranhamento que nos impregnaria com o conhecimento da realidade social. A arte contemporânea que logram uma certa intermitência temporal, pois, fugindo dos discursos formal e meta-artístico, se debruça, muitas vezes, sobre assuntos escamoteados pela narrativa histórica, tanto do passado recente quanto do distante. (Melendi, 2017, p.16)

Ainda segundo a Pesquisadora, a arte apresenta uma função social e política de reorganizar os sentidos a fim de modificar o modo de recepção passiva das informações. Com as intervenções artísticas, como na fotografia e nas imagens, o público passa a receber as produções de maneira diferenciada, ponderando o tempo em que está vivendo, o espaço e as possibilidades de futuro. A arte torna-se o suporte adequado para a rememoração e a construção de uma memória ativa e ativada.

2.3.3 Diante das imagens, como olhar o que se vê?

As pranchas criadas para esta pesquisa, inspiradas no trabalho de Aby Warburg, apresentam um caminho de análise metodológica, mas diante delas, nos questionamos de que forma as imagens, as paisagens e os elementos que se entrelaçam vão ser observados e compreendidos. Evidentemente não existe um olhar único; nossa pesquisa se apoia nos olhares dos sujeitos que habitam a cidade conforme Nelson Brissac Peixoto (1987), que aborda o conceito do olhar do *estrangeiro*, *detetive* e *viajante* e o que cada um deles consegue captar dessa paisagem. A partir dessas miradas, é possível se debruçar sobre as imagens com

²⁴ BENJAMIN, WALTER. *Gesammelte Schriften*, I, 3, p.1244 (notas preparatórias para as Teses)

perspectivas que contribuem na análise das paisagens urbanas. Servirá, portanto, principalmente como um apoio teórico nessa caminhada.

“O detetive, o viajante e o estrangeiro são personagens do nosso tempo. Estranhos na sua própria terra, estão sempre em busca de uma identidade e um lugar” (Peixoto, 1987, p.7). É logo na introdução que apresenta as figuras a serem abordadas em seu livro “Cenários em Ruínas”. A escrita cuidadosa percorre as ruas de um *detetive* que foge do próprio passado, se esgueira nas sombras de esquinas e prédios, e tenta desvendar os mistérios de casos perdidos. Do mesmo modo, acompanha o *viajante* nas travessias sempre mais além, mais adiante, em frente, atravessando as linhas das grandes avenidas e se perdendo nas paisagens amplas e rápidas que correm através das janelas de seu veículo. Aquele que viaja é alguém que está sempre em estado de suspensão e, também, que carrega muitas similaridades com o *estrangeiro*. A figura, por fim, talvez mais deslocada dos três, que não possui nem um caso para investigar, nem uma casa para qual retornar e perceber que deseja seguir viajando. Ele é o que vive nas ruínas.

A partir do conceito do detetive, estrangeiro e detetive – e da forma como cada um percebe e vê a cidade, serão analisados os elementos que estão no foco de Random City e os que estão mais nas extremidades, e o que cada um deles tem a dizer, quais as potências. Com um olhar que está no entremeio de cada um desses sujeitos, há a tentativa de descobrir o que essas paisagens têm a dizer e quais as potências existentes nas suas brechas. O olhar acostumado com a cidade fecha a vista para o que acontece no agora e por vezes deixa escapar suas nuances e peculiaridades que podem se formar sem esperarmos, como uma figura desenhada na nuvem que se desfaz com o soprar do vento, ou o diálogo entre um pedestre e um muro da cidade, que ocorre somente no breve instante de um andado.

Considerando essa perspectiva, a observação de uma cidade a partir do olhar do *estrangeiro* faz com que novas camadas de uma mesma paisagem se abram para um habitante. A avenida de tráfego intenso se torna também o asfalto rompido por uma flor, a árvore acalentando um ninho de pássaros, a moldura abandonada ao lado dos sacos de lixo. “A percepção do visionário é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual” (Peixoto, 2003, p.40). Além disso, acrescenta:

Vidente é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos (...) Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista (Peixoto, 2003, p.26).

O viajante seria uma figura emblemática do novo paisagismo urbano, por ser aquele capaz de caçar borboletas e perseguir os sons dos espaços. Ele é o sujeito que tenta conseguir erguer o véu da primeira visão sobre um objeto e começa a analisar camadas, indo cada vez mais fundo naquilo que está posto.

Mas a imagem contemporânea pode falar dessa paisagem invisível? A imagem seria capaz de, como postula Deleuze, exercer um choque sobre a imaginação, levando-a ao seu limite? Um choque que força o pensamento à presença de algo que não pode ser dito. Como podem as imagens abordar aquilo que nos escapa? (Peixoto, 2003, p.31)

Nesse sentido, Peixoto aponta sobre a busca por apreciar a beleza do vago e do indeterminado, em “perseguir aquilo que escapa à expressão, a infinita variedade das coisas mais humildes e contingentes” (p.32). De certa forma, é uma tentativa de encontrar na paisagem já conhecida do cotidiano aquilo que nos atravessa e que nos move sobre um cenário da cidade, não precisando ser necessariamente algo grandioso. Nas fotografias de Lampert, há o registro de um casal conversando ao lado de um poste, uma vigia descansando em uma cadeira, uma mulher comprando em um mercado, um trabalhador descansando em um banco lotado. Ela captura os grandes edifícios que rompem na paisagem da cidade, mas também as miudezas. Talvez a proposta de perseguir “aquilo que escapa à expressão” seja justamente registrar o que é tido como insignificâncias. Capturar o balançar de uma árvore, o dançar de mariposas que rondam os postes de luz durante uma noite chuvosa, o andar de um cachorro solitário em estradas de terras e tantos outros eventos inexprimíveis que evocam sentimentos indescritíveis ao manter o olhar atento na fotografia pode ser compreendido como uma tentativa de:

Desenvolver o poder de evocar imagens *in absentia*. Imagens de tudo aquilo que não é, mas poderia ter sido. Imagens que não constem do repertório disponível, cada vez mais confundido com nossa experiência direta. ‘Fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e no outono, a pedra, o cimento, o plástico (...) A visão fotográfica quer, seja qual for seu objeto, assinalar a presença do mistério (Peixoto, 2003, p.32)

Talvez, em outras palavras, seja a procura do *punctum* de Barthes, uma maneira de trazer à superfície os elementos tão bem ocultos dentro da cidade, das ruas, de seus habitantes e muros, que os próprios atores não estavam cientes de suas existências. “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, 2018, p.36). O convite talvez seja para os aqueles que observam as paisagens de Lampert se permitam espaço para a contemplação. Relembrando o papel fotojornalístico, Barthes acrescenta que:

As fotos de reportagens são com muita frequência fotografias unárias. Nessas imagens, nada de *punctum*: choque - a letra pode traumatizar-, mas nada de distúrbio; a foto pode “gritar”, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesse-me por elas (como me interesse pelo mundo) (Barthes, 2018, p.40)

Peixoto compreende que a obra de arte tenta testemunhar o indeterminado e “este lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo, é a paisagem” (Peixoto, 2003, p.33). Os olhares dos visionários e estrangeiros tem sua potência aumentada quando se tornam andarilhos das malhas urbanas. Os três, em sua complexidade, carregam a possibilidade de descobrir novos mundos no lugar talvez conhecido desde o nascimento. Viajam pelas ruas para sentir, descobrir, constatar e, de algum modo, buscar o inexprimível, alcançar o raro.

2.4 O infraordinário na malha urbana

Diante da busca pelo inexprimível, crio uma ponte com a perspectiva do “infraordinário” levantado pelo escritor, poeta, e ensaísta francês Georges Perec (1936 - 1982). Para Perec (1989), o “infraordinário” consiste em tudo aquilo que acontece no dia a dia, mas que é ignorado. Os jornais falam sobre grandes eventos, lembram dos trens quando estes descarrilham, dos prédios quando desabam, dos carros quando ocorre um acidente, mas Perec pergunta: onde está o resto? O autor propõe uma mirada atenta às desimportâncias que não entram nas notícias. O “infraordinário” seria o ruído de fundo da vida, o comum, o habitual, o ordinário. O que ocorre todos os dias, e volta a acontecer no dia seguinte (Perec, 1989). Em seu livro “O Infraordinário” (1989), o autor apresenta a descrição da rua Vilin como um dos primeiros ensaios da obra. A escolha não é por acaso, já que se trata do local em que passou a primeira parte da infância, sendo a última rua em que os pais moraram.

Em um texto direto, descreve os edifícios, habitantes e comércios em diferentes dias e anos. Na primeira leitura, há um certo estranhamento, pois os parágrafos parecem ser simples listas do que há em cada número da rua: “no 19, uma casa grande com apenas um piso. No 16, uma loja fechada que poderia ter sido um açougue. No 18, um hotel-residência...” (Perec, 2017, p.30, *tradução nossa*). Ao iniciar a leitura, supus que me debruçaria em uma escrita mais poética, não meramente descritiva. Então, ao ler o mesmo recorte da rua ao longo dos diferentes dias e anos, percebo que a potência da escrita está na passagem do tempo. De forma quase despretensiosa, Perec vai esmiuçando os fios invisíveis que atravessam aquela rua – “Cada porta, cada casa, cada janela fechada, cada cena constitui um signo e oferece uma interpretação”

(Perec, 2017, p.11, *tradução nossa*) – até que os leitores sejam forçados a se deparar com as mudanças, e as passagens de tempo, e o processo de destruição de lugares. Em determinado momento, ele descreve que um salão fechou, a tinta descascou, os tapumes foram colocados nas fachadas das casas, e até um hotel foi abandonado. Ele parte de algo simples, sem aparente importância, que, no entanto, consegue evidenciar um movimento maior da cidade. Assim, ele apresenta a potência do “infraordinário”, abrindo espaço para defender que é a partir do trivial e do insignificante que vão surgindo os pedaços mais profundos das histórias.

Perec descreve como os grandes acontecimentos sempre dominam as manchetes da imprensa, enquanto os pequenos acontecimentos do dia a dia tendem a passar despercebidos, embora sejam estes, e não os primeiros, que constituem a própria estrutura da vida. Essa introdução, escrita com a paixão de um manifesto, reivindica o poder fundamental do minúsculo, do cotidiano, daquilo que normalmente passa despercebido.²⁵ (Perec, 2017, p.10, *tradução nossa*)

A ideia de refletir sobre o “infraordinário” como uma forma de olhar a paisagem não é nova, já tendo sido discutida por autoras e autores como Benfatti (2020); Eckert e Rocha (2004); Livesey (2004) e Peters (2020). Nesta caminhada, recorreremos a essa perspectiva para nos debruçar sobre a obra de Letícia Lampert, pois buscamos aquilo que, na paisagem, vai contra a opacidade que surge por conta do excesso (Peixoto, 1991); que segue existindo apesar do olhar ter se tornado cada vez mais reduzido ao consumo (LOPES, 2007). Ora, o “infraordinário” trata justamente sobre o menor, sobre as miudezas e aquilo que parece não ter valor, mas que é o que compõe o nosso dia a dia. Dentre as pessoas que já trabalharam com o conceito de “infraordinário”, a descrição de Marília Garcia se destaca. No livro *Parque das Ruínas* (2018), escreve:

George Perec define uma categoria
que ele chama de infraordinário:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o infraordinário
o barulho de fundo o hábito
- como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?”

²⁵ No original: Perec describe cómo los grandes acontecimientos se apoderan siempre de los encabezados de la prensa, mientras que los sucesos nimios y cotidianos suelen pasar inadvertidos a pesar de que son éstos, y no los primeros, los que constituyen el entramado mismo de la vida. Esa introducción, escrita con la pasión de un manifesto, reivindica el poder fundamental de lo minúsculo, de lo cotidiano, de lo que suele pasar inadvertido.

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e *ver*

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça
- seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte

mas como ver o infraordinário?
(Garcia, 2018, p.27)

O “infraordinário”, portanto, são os gestos banais, as desimportâncias, o corriqueiro que passa despercebido. Buscá-lo é uma forma de interrogar o habitual ao qual já estamos acostumados. Perec (1989) aponta que vivemos sem pensar, ignorando o habitual, como se aquilo que ocorre todos os dias não tivesse nenhuma informação, ou nada para acrescentar. Nos jornais, as notícias expõem e esbanjam o extraordinário. Mas o autor propõe o exercício de tentar falar das "coisas comuns", de segui-las e arrancá-las do que é esquecido. Dar um sentido ao que ocorre todos os dias. Nessa busca por sentido, ele propõe o exercício de interrogar os tijolos, o vidro, o concreto, as ferramentas, os ritmos.

O extraordinário é aquilo que choca, que comove, que fica evidente. Está no campo da imagem explícita. Porém, “a imagem explícita provoca o esgotamento da capacidade de descrever. Sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência panorâmica” (Peixoto, 2003, p.25). O que buscamos caminha na direção contrária, vai em encontro ao pequeno, ao aparente insignificante, aos grãos de poeira no ar. Tentamos fazer como Benjamin (1987) retornando à infância de Berlim: “um mapeamento da cidade através dos aparentemente insignificantes acenos – a vertigem dos caleidoscópios de feira, o piscar das árvores de Natal – que ela lhe faz” (Peixoto, 2003, p.29). Talvez seja em uma caminhada com o olhar atento e aberto que uma imagem que você não soubesse ou lembrasse existir, se reacenda. Ressurja. As imagens são esquecidas no tempo, mas não apagadas.

Para ver esse “infraordinário”, acreditamos que é preciso ser um pouco como Marco Polo ao visitar as cidades do império de Kublai Khan; é preciso carregar empatia; estar aberto para as miudezas e para os pequenos milagres na poesia do urbano. Esse movimento, inclusive, dialoga com a perspectiva do sublime no banal, debatido por Lopes (2007). Ao tratar sobre as

formas de estar no mundo e traduzir as possibilidades transformadoras do cotidiano, o autor aponta que a busca pelo sublime seria contrário ao “mero olhar de consumidor, marcado por padrões publicitários, que encobrem a realidade” (Lopes, 2007, p. 38). Como Péric (1989), que propõe o exercício de interrogar os fragmentos da cidade, Lopes defende a importância das redescobertas do espaço.

O que fazer quando nosso cotidiano se transformou em experiência multimidiática? Acelerar, ir mais rápido, ser mais veloz, aderir ao simulacro, ou estabelecer pausas, silêncios, recolhimento? Opto agora pelo sublime. (Lopes, 2007, p.39)

O sublime de Lopes seria a experiência de *fascínio* em meio a uma paisagem, uma forma de ver que se pauta na sutileza, na leveza, em uma relação com o mundo que não está marcada pelo trabalho e pela produção. Peixoto (2003), ao resgatar Kant (1979), aponta que o sublime surge quando a imaginação não consegue “apresentar um objeto que concorde com um conceito” (Peixoto, 2003, p.33).

É quando um objeto grande - o deserto, uma montanha, uma pirâmide - ou muito potente - uma tempestade no oceano, a erupção de um vulcão - suscita a ideia de um absoluto que não pode ser pensado e não tem apresentação sensível possível. A importância da imaginação a leva a tentar mostrar o que não pode ser mostrado. (Peixoto, 2003, p.33)

O sublime se permite recolher vestígios e habitar nas ruínas, sendo uma alternativa “à ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações” (Lopes, 2007, p.45). Ele está mais no campo do “inomeável”, daquilo que nos arrebatava sem que possamos definir. Chega a lembrar a perspectiva do *punctum*, de Barthes (2018). O termo em latim é utilizado para descrever tudo aquilo que atravessa uma pessoa sem que ela saiba precisar o quê, e o porquê. O *punctum* é o indizível, as entrelinhas, o não apreensível, que ainda assim ecoa no sujeito. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (Barthes, 2018, p. 49). O sublime é então essa “poética da despreocupação”, um reencantamento do mundo que desponta no banal, no cotidiano, nas experiências não-gloriosas do dia a dia. “É justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença” (Lopes, 2007, p.40). Longe de ser um movimento que isola o sujeito, trata-se de um modo de repensar o banal e tentar *ver* a beleza que desponta no cotidiano apesar da saturação de imagens esvaziadas. Ao invés de ser um escapismo, é uma afirmação de possíveis encontros e de presença do sujeito nos espaços.

O sublime faz da arte uma ambiência, uma paisagem onde se pode habitar e caminhar lentamente como se houvesse o tempo todo do mundo, é a volta em torno de um lago que bem pode ser uma vida, é o retorno ao mar, ao indefinido. (Lopes, 2007, p.46)

Considera-se os prédios, os edifícios, os monumentos, o concreto, as catedrais, as pontes e os pontos turísticos como parte de uma cidade, mas o que essa busca pelo sublime nos leva a ver é que a cidade, na verdade, é feita pelo comerciante que serve o verdureiro que desce as encomendas do caminhão, pelos poetas que escrevem suas sentimentalidades, pelos músicos que se juntam em uma roda de samba na sexta à noite, pelos pesquisadores/as que passam horas virando folhas de papel, mas que se dispõem a entrar em um museu em chamas para salvar um pouco da história nacional. As cidades se constroem “através da memória, dos desejos, dos símbolos, das trocas, dos nomes” (Gomes, 2008, p.52). Ela se constrói e se expande à medida em que pedestres navegam por ela, a descobrem, se perdem e se acham em meio a sua densa trama de fios e redes que se interligam através dos caminhos de asfalto, de pedra, ou mesmo de areia.

Ao trazer essa perspectiva do “infraordinário” para *Random City*, podemos fazer os questionamentos propostos por Perek (1989). Ao invés de interrogar apenas os tijolos, os vidros e os concretos, podemos pensar o que dizem as janelas que aparecem na obra de Lampert, as rachaduras, as cores, os pedestres, as feiras, e outros pequenos elementos que poderiam passar despercebidos – justamente por serem pequenos e nada extraordinários. Ao apresentar *Random City*, a própria Lampert (2017) comenta sobre o crescimento acelerado das cidades e os processos predatórios na construção dos espaços. A rapidez já citada acima nas formas de ver as imagens, de produzir informações e de estar na cidade, também existe no crescimento da malha urbana. Ponderamos, assim, que o movimento de buscar as miudezas existentes na obra da artista pode também refletir em um modo diferente que *nós* vermos as nossas próprias cidades.

2.4.1 O “infraordinário” que desponta em Random City

Caminhemos então em *Random City*. Em uma primeira visão, talvez o que chame mais atenção sejam os prédios, o concreto, as janelas espelhadas de arranha-céus, o mar de prédios, as fachadas das lojas. São os detalhes da cidade que a maioria dos viajantes talvez citariam, sendo mais “óbvios” e, de certo modo, técnicos. Mas então, há outros detalhes: um homem com blusa azul escura, barba branca, chapéu preto e olhar desconfiado que, com a mão, afasta a cortina e uma bandeira da Rússia para ver a rua através da janela; uma senhora com

seus oitenta anos parada na varanda vendo o tempo passar; um cachorro que observa a rua²⁶; uma bandeira do Uruguai que tremula perto de uma placa do Banco do Brasil; as pichações nos prédios; as placas de comércios ambulantes; a sombra de um pedestre. A montagem, entre rachaduras, conta múltiplas histórias, mostra outras imagens, evoca epifanias e lampejos. Cidade (2019) pondera que o trabalho de Lampert está no campo das sombras, sendo uma área em que o pensamento está livre para fabular e imaginar. Resgatando a denúncia que o escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki fez, em *O Elogio das Sombras*, sobre as luzes de néon invadindo as casas, afirma:

O poeta mostra uma certa prevenção a tudo o que brilha, preferindo o jogo de sombra que deixa a nossa imaginação livre para atuar, e mostra as sutilezas do tempo, como a beleza do musgo que se deposita sobre as pedras polidas de um rio. (Cidade, 2019, p.90)

Aquilo que reside nas sombras, em uma espécie de lusco-fusco, pode estar carregado de mistério. Assim, esse movimento de tentar *ver* por entre as rachaduras, aquilo que está escondido nas imagens, requer um tipo de olhar arqueológico, a ação de escavar e recordar de Benjamin (1987). Lampert carrega esse tipo de olhar em sua caminhada, e deixa ele transparecer em *Random City*. Ela separa e peneira certos recortes das cidades para construir a obra, deixando espaço no lusco-fusco para a gente fazer nosso próprio trabalho de escavar as imagens e as informações deixadas na paisagem.

Com a montagem, Lampert faz um movimento similar ao da fotógrafa Claudia Jaguaribe, na série fotográfica *Quando eu vi* (2007). Ambas tiram fotos da paisagem, mas é na junção, no ato de montar os fragmentos de imagens que constroem releituras no modo de ver os espaços e de viver em sociedade. Conforme Gonçalves (2017), foi a partir da década de 1970 que a fotografia passou a ser considerada objeto artístico, e logo depois deu-se a “emergência do fotógrafo como ‘autor’ de imagens e editor de realidades por meio do registro documental” (Gonçalves, 2017, p. 10). Em seu trabalho, Lampert parte desse registro documental, da fotografia de cidades visitadas por ela, para criar essas novas paisagens, únicas, juntando e reordenando os pedaços dos lugares, e assim conseguindo reconfigurar o olhar dos sujeitos sobre a experiência. Assim como na obra de Jaguaribe, *Random City* surge a partir da “operação de fragmentação, que se refere às paisagens construídas e que só podem ser vistas em sua totalidade com a junção das partes fragmentadas” (Gonçalves, 2017, p.15). Nessa montagem que ultrapassa o documental, surge outras formas de ver.

²⁶ Recorte presente na Imagem 3.

Durante a caminhada, vamos percebendo que a paisagem carrega também a ausência dos corpos, da mesma forma que as pinturas e as fotografias carregam o movimento dos gestos. “Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas” (Didi-Huberman, 2017, p.71), e que de algum modo ela chega até a gente. Caminhar por essas paisagens da Lampert é como navegar o rio do esquecimento do Hades, vendo os objetos deixados por aqueles que já passaram ali antes. O barqueiro Caronte conduz os viajantes através de águas cheias de objetos deixados por aqueles que se “desnudaram” para entrar no submundo. Ou como se fôssemos Alice, caindo no buraco em direção ao País das Maravilhas, vendo diversos objetos curiosos – tapeçarias, cadeiras, armários, roupas, xícaras, relógios – antes de chegar ao fundo.

Como se cascas, as fotografias, desde sempre películas, superfícies finas ou luminescentes, quase-corpos, podem cair dos rostos e nos trazer o para além da experiência; podem nos trazer, junto com as suas sujidades, a passagem da pura comunicação de outrem. As fotografias podem fazer das insignificâncias, inscrições sobreviventes e transformadoras. (Filho, Vieira, 2019, p.134)

Lampert recolhe as cascas, os cacos que caem, e deixa que eles escorram em Random City, em um movimento carregado de potência. Ela caminha pelas ruas como um *flâneur*. “Como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele (o *flâneur*) está ‘a fazer botânica no asfalto’”. Ele faz ‘um inventário das coisas’: o trabalho de classificação” (Peixoto, 2003, p.99). A obra, portanto, não contém apenas o extraordinário que costuma ser apontado nas grandes cidades: os arranha-céus, os edifícios modernos, os *fast-foods*, as largas avenidas. Nos recortes apresentados na **Imagem 7**, podemos ver que Lampert inclui o cachorro que olha através da janela fechada, o gato repousando na varanda. O verdureiro tirando a mercadoria do caminhão, um homem dando impulso para continuar pedalando na bicicleta, um idoso que entrevê desconfiado pela janela, uma senhora de cara fechada apoiada na mureta de ferro. São as desimportâncias, as insignificâncias, o “infraordinário” do dia a dia. O que ocorre e passa despercebido. Considerando o sublime de Lopes (2007), percebemos que Lampert consegue criar imagens que carregam força apesar do excesso de informações, num sublime capaz de “recolher cacos, vestígios, habitar ruínas” (Lopes, 2007, p.44). Em Random City, Lampert alcança, como Marco Polo, capacidade de:

Construir possíveis leituras e descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a tentativa de ler o ilegível. Aprender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso (...) Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução (Gomes, 2018, p.18)

Na obra, há aquilo que podemos *identificar* e *nomear* na paisagem: uma boa luz, um ângulo interessante, um bom enquadramento. Nas paisagens, podemos falar dos prédios, das placas, de seus habitantes, mas ali também estão os rostos que entrevem atrás de portas e janelas meio abertas, os mercadores que esperam por seus clientes, e as mulheres que fazem ligações com um sapato de estampa zebreada. E então, a depender de quem está mirando as paisagens de Lampert, um novo detalhe – muitas vezes completamente banal – vai saltar aos olhos e levar aquele que vê de volta à rua da infância, ou ao dia em que quebrou o braço ao cair de uma árvore, ou à tarde no centro em que se perdeu junto com a avó e precisou ter a ajuda de um pipoqueiro para reencontrar o caminho. Pode se deparar, ainda, com um sentimento muito mais além, que não pode ser identificado, mas que está ali dentro, ressoando, expandindo, causando um rompimento interno que segue atravessando o peito e as vísceras mesmo quando já está afastado da imagem. Para Benjamin (1987), essa caminhada no labirinto da cidade é tão potente que requer instrução.

Perder-se nesse labirinto requer sabedoria, para achar a cidade e a si próprio. Pelo método da montagem de reminiscência sustentada em fragmentos, em imagens descontínuas (...) (Benjamin) procura reconstruir sua infância através do labirinto de recordações (Gomes, 2008, p.69).

Na montagem, Lampert parte desse mundo cheio de saturações, imagens clichês, e esvaziadas de sentido – de fotografias que documentam essas paisagens urbanas que trazem “idiossincrasias de tantas cidades que passaram por períodos de crescimento acelerado ou processos predatórios de colonização” (Lampert, 2017) – para construir uma montagem a partir de reminiscências do cotidiano. A obra está carregada de recortes do “infraordinário” de Perec (1989), do sublime de Lopes (2007), tendo até mesmo, a depender de quem está mirando a paisagem, o *punctum* de Barthes (2018). Sendo Lampert capaz de apreciar o banal, o que vai no movimento contrário ao extraordinário, consegue “dar conta do aspecto sensível das coisas, de tudo aquilo que não é dizível. Perseguir aquilo que escapa à expressão, a infinita variedade das coisas mais humildes e contingentes” (Peixoto, 2003, p.32).

Nessa complexidade em que os habitantes de uma cidade estão inseridos, é durante a caminhada pelo corpo da paisagem em que é possível se deparar com os detalhes e descobrir universos de particularidades existentes que não acreditava ser possível. Nas andanças se descobre não somente o que se tem no presente, mas o que houve no passado, misturando as vivências da própria cidade, com as memórias do peregrino (Certeau, 2007). Caminhar pela cidade e buscar os seus significados, é também caminhar pela própria estrada de ladrilhos

amarelos rumo ao castelo das lembranças e do passado, traçando significados que entrelaçam as vivências da cidade e do espaço, com as próprias experiências. Dando significados para além do que se percebe em uma primeira vista, costurando os resquícios coletados ao longo de uma observação atenta e mais “arqueológica”, que escava as camadas de sentido.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (Certeau, 2007, p.189)

Apesar de Certeau (2007) fazer referência a um caminhar físico pela cidade, essa caminhada também pode ser feita em Random City, tendo em mente a aventura do olhar de Barthes (2018). Nossa vista passeia pelos fragmentos de imagens, que se juntam em uma paisagem dessa cidade randômica, e passamos a buscar não só o “infraordinário” presente na obra, como em nosso próprio cotidiano. As fotografias montadas de Lampert são atravessadas pelas desimportâncias, pelos desperdícios (Barros, 2003), pelos gestos cotidianos, pelos ruídos de plano de fundo das paisagens. Nessa caminhada pela obra dela, que se dá pelo olhar circulando pelas imagens, podemos ser atravessados pelo sublime, relembrar memórias que acreditávamos perdidas, contemplar novamente um hábito da infância, perceber aquilo que ainda resiste apesar do tempo, e os espaços de possível da malha urbana.

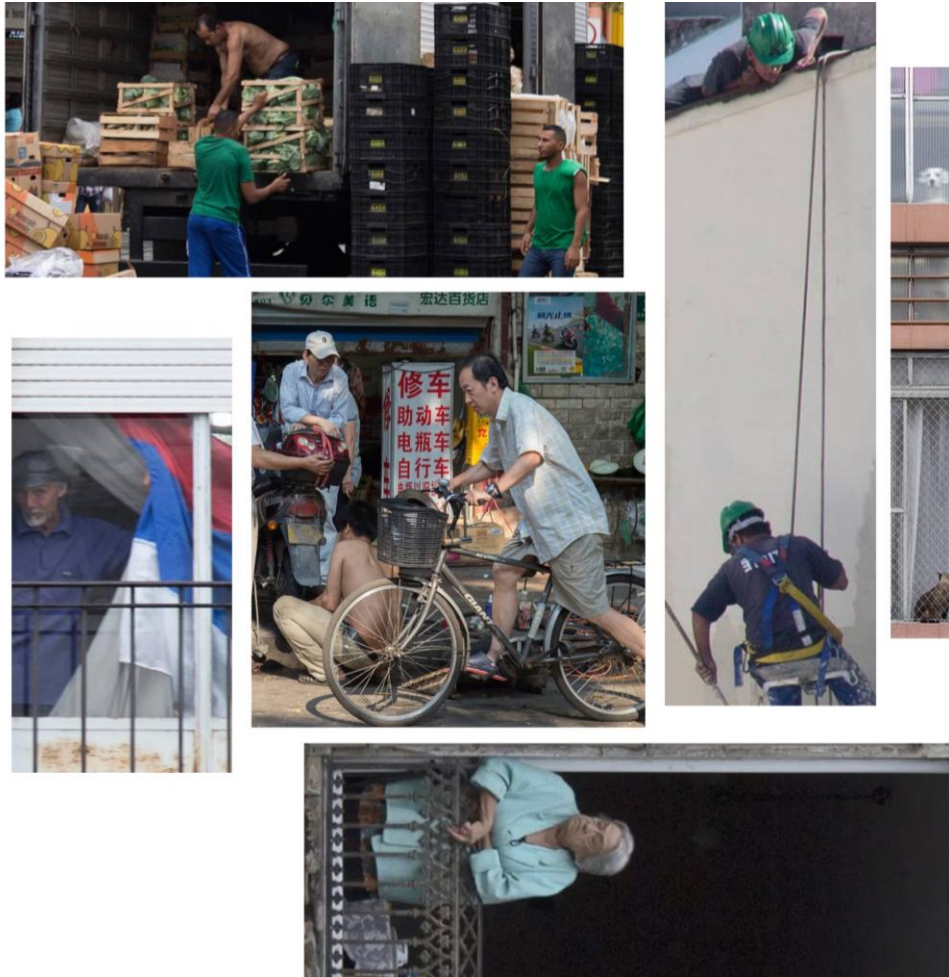


Imagem 7: Recortes da obra *Random City*, 2019. **Reprodução:** Letícia Lampert.

Cidades como espaço de histórias fragmentárias. *Random City* como a montagem dessas histórias, e como já dito por Didi-Huberman (2017), é diante da montagem que conexões que nunca pensávamos ser possível existir são feitas. Novas relações se acendem entre imagem, fotografias, memórias, lembranças, amores e infância. Ao buscar o “infraordinário” que está espalhado na paisagem de Lampert, podemos tentar resgatar as imagens perdidas na paisagem; tentar entender como as memórias sobrevivem nas cidades palimpsestas, em que o novo é quase sempre construído sobre o velho; e também tentar recuperar as histórias guardadas entre as camadas sobrepostas. As paisagens urbanas são vestígios da matéria humana, enquanto *Random City* se constrói como um mosaico das lascas de mundo. Mas quais são essas lascas? Que segredos sobrevivem? O que fica na cidade quando parte dela é destruída para a construção do novo – em nome do progresso?

3 CIDADES EM RUÍNAS

3.1 O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer

Ao pensar nos segredos que residem uma cidade mesmo em meio às ruínas, lembro muito do final do filme *In the Mood for Love* (2000), do diretor chinês Wong Kar-Wai. Nos últimos minutos da narrativa, o público se vê diante de uma cena: com o indicador, um homem abre um pequeno buraco em meio às ruínas dos templos de Angkor, no Camboja. Entre as fendas de pedra e terra, ele sussurra um segredo, tomando o cuidado de cobrir o canto da boca para que as palavras não escapem por nenhuma fresta. Seu gesto é motivado por uma história que escutou, de que, nos tempos antigos, as pessoas que tinham um profundo segredo – proibido de ser partilhado, podiam ir até uma montanha, encontrar uma árvore, cavar um buraco e ali murmurar a confissão. O segredo, então, era coberto com lama ou terra, ficando selado para sempre. Esse homem, inclinado contra a parede, sendo observado por um monge, é o Sr. Chow, protagonista da trama. Na produção asiática, o foco é a relação do jornalista Chow Mo-wan com a vizinha Su Li-zhen, e como a experiência do amor e da falta de comunicação entre os dois o assombrou por anos, com a dúvida se ela o amava tanto quanto ele a amava.

No entanto, por mais que a história me comova com todos os seus “talvez”, abro espaço para o que sempre mais me atravessou no filme: a imagem das ruínas com seus pequenos buracos cobertos de segredos e lamas. Penso, então, a partir de uma perspectiva mais ampla, sobre como os espaços estão carregados de confissões daqueles que passaram. Não apenas as montanhas, ou as pilastras dos templos de Angkor, mas também as cidades, com seus múltiplos bairros, becos e ruelas. Em relato deixado para a exposição *Regards Vénitiens*²⁷, sobre Veneza, o fotógrafo greco-francês Nikos Aliagas afirmou que a cidade nada esquece. Para ele, é como se a cidade estivesse sempre observando os transeuntes, ciente de que eles passarão, mas ela seguirá ali. Todos querem algo de Veneza muito rápido, mas a cidade segue em seu próprio tempo, observando: o que as pessoas têm para falar? A cidade não precisa necessariamente do olhar do visitante. Veneza não espera necessariamente por ninguém, mas quando as pessoas chegam lá, os fios invisíveis do tempo e do espaço da cidade são invariavelmente movimentados.

²⁷ A exposição *Regards Vénitiens* foi aberta para visitas no Palazzo Vendramin Grimani, em Veneza, entre os dias 4 de fevereiro até 26 de novembro de 2023. Ela contou com diversas fotografias feitas por Nikos Aliagas pela cidade italiana.

Essa ideia da memória que reside em um espaço ou lugar aparece em diversas obras do cinema e da literatura. A Terra do Nunca que se lembra da Wendy; o País das Maravilhas que recorda da Alice; Nárnia que aguarda o retorno dos reis e rainhas do passado; e mesmo em Pedro Páramo (1955), em que Comala se mostra como uma cidade ocupada pelas lembranças daqueles que conheceram Pedro. No cinema, lembro sempre de Antes do Amanhecer (1995), romance dirigido por Richard Linklater, em que dois estranhos se apaixonam em um dia e parte da madrugada enquanto caminham sem rumo por Viena, na Áustria. Quando, de fato, amanhece, e cada um toma seu próprio trem, o filme termina mostrando os mesmos lugares em que eles passaram, mas, dessa vez, com a ausência do casal. A cidade permanece, ainda que as pessoas não. A lembrança nos espaços também está presente em *Happy Together* (1997), *Encontros e Desencontros* (2003), e *Meia-Noite em Paris* (2011). Ao tratar sobre as cidades e a memória, Calvino aponta que a cidade não é feita das lâminas de zinco sobre o teto, do bronze nos portões, ou do ouro em uma igreja, mas “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (Calvino, 2017, p.15).

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata (...) A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (Calvino, 2017, p. 16)

Quando Lampert organiza as fotografias de Random City – partindo de questões como: as transformações das cidades; as relações entre lugares geográficos e identidades culturais; e o crescimento acelerado dos espaços – ela abarca distintos detalhes da malha urbana. Na obra, estão as imagens dos sujeitos que ocupam as cidades: uma mulher que segura um guarda-chuva roxo; um homem que caminha com o olhar fixado ao chão; duas jovens que fotografam algo para além do recorte da imagem; outra que parece aguardar algo, com os braços cruzados, apoiada em um pequeno muro de pedra; um homem que descansa os pés em um poste; outro que anda na bicicleta enquanto conversa ao telefone. A figura humana está sempre presente, compondo o mosaico dessa cidade randômica de Lampert. Quantos segredos profundos essas pessoas não deixaram espalhados pelas praças, bancos, e sombras de árvores? Quantas coisas estão presentes nas camadas mais profundas da malha urbana?

Se no primeiro capítulo o leitor se depara com o percurso de construção da obra, o debate sobre as montagens e a apresentação do infraordinário, o segundo capítulo se dedica a falar sobre as ruínas, e os caminhos que as cidades tendem a tomar. Além disso, o tópico “Mirada: o olhar que anima a obra vista”, ressalta que o modo como vemos as cidades e,

também, as obras, é atravessado pelas nossas experiências, enquanto o tópico “Saturação: o excesso que afoga no urbano” aborda o excesso da produção de imagens e de como isso resulta em uma saturação visual que ecoa inclusive nas paisagens das cidades.

3.2 Mirada: o olhar que anima a obra vista

A criação é um parto. Uma germinação expansiva. O nascimento de algo novo que vai ao mundo e que modifica os fios já existentes de entrelaçamentos daquilo que está posto. A criação é um universo em expansão, que pode se configurar – dentre suas múltiplas facetas – como um longo poema da existência: o novo surge como a palavra que complementa o verso e se une ao todo. A criação, portanto, é plural, paradoxal, labiríntica, podendo ser pequena-grande, silenciosa-gritante, presença-ausência, que carrega a potência para se transformar em palavra-tambor que desperta o vizinho ou em dança-alvorço que amanhece a cidade. A criação diz muito sobre quem a faz e quem a coloca no mundo, porque essa arte não é – *nem há de ser* – objetiva. Pelo contrário, são pedacinhos de escolhas que compõem um mosaico maior de subjetividades.

Cada recorte de imagem ou de palavra; cada escolha por bordado ou por costura; cada decisão em relação ao papel ou suporte são marcadas por preferências e decisões de quem faz. Até a curva de uma joia pode conter meses de pesquisa sobre raízes, cariátides e temporalidades. Nada é por acaso. Porque mesmo o acaso carrega reflexos do inconsciente. A obra, portanto, é inegavelmente atravessada pelo sujeito que a coloca no mundo. Ela carrega traços de similaridade com o próprio criador, como uma criança que adquire manias e gestos dos pais antes de elaborar os seus próprios. No entanto, assim como uma criança que se desenvolve para a adolescência e, posteriormente, para idade adulta, a obra também vai ganhando e construindo sua própria personalidade. A obra é outra, não mais faz parte do sujeito que a gestou. O tempo torna a obra madura e cada vez mais independente do artista.

Para Umberto Eco (2018), o texto se configura como uma “máquina preguiçosa que quer que os seus leitores façam parte do seu trabalho” (ECO, 2018, p.28). Ao ponderar sobre as diferentes interpretações de um livro, aponta que existe um tipo de leitor – o Leitor Empírico, que seria você, eu, ou qualquer um que lê um texto – que pode sempre interpretar de muitas formas. “Muitas vezes, usam um texto como veículo para suas *paixões*, que podem vir de fora do texto ou podem ser despertadas pelo texto por acaso” (ECO, 2018, p.33, *grifo nosso*). Em determinado ponto, não importa muito a intenção do autor, pois uma vez concluída, a obra pertence ao mundo. Ela tem sua vida própria.

Durante uma conversa com Letícia Lampert sobre *Random City*, a Artista revelou que já apontaram para um recorte da obra, afirmando se tratar de um prédio da cidade da pessoa. No entanto, Letícia não havia feito nenhuma foto na cidade referenciada para a produção da montagem final. Isso revela que, assim como essa perspectiva da vida própria ocorre com textos, também pode ocorrer com imagens, fotografias e montagens. Também sobre *Random City*, outras pessoas disseram reconhecer comércios e casas de locais em que, em alguns casos, a artista nunca esteve. Percebemos, então, que “ainda que toda imagem implique um modo de ver, nossa percepção (...) também depende de nosso próprio modo de ver” (Berger, 2022, p.18). Pensando nas paisagens urbanas, é como os fragmentos de Benjamin (1987) sobre a cidade, em que:

O reconhecimento que a criança empreende do seu mundo segue os mais inesperados rastros. Um mapeamento da cidade através dos aparentemente insignificantes acenos - a vertigem dos caleidoscópicos de feira, o piscar das árvores de Natal ou a buzina do carrinho de sorvete - que ela lhe faz. (...) São esses sons - na *delicadeza daquilo que é infinitamente pequeno*, a que só uma criança prestaria atenção - que para Benjamin fazem soar o século XIX. (Peixoto, 2003, p.29, *grifo nosso*)

O modo de ver está relacionado às experiências, pessoas, às crenças, às memórias em uma cidade. Por esse motivo, diferentes pessoas podem ter percepções completamente distintas sobre *Random City*, e a mesma pessoa pode se deparar com novas leituras sobre uma mesma obra em diferentes momentos da vida. “Cada época, cada cultura modifica a sua relação com o olhar e as imagens. Cada momento tem seu lugar para imagens”²⁸ (Dalmau, 2022, p.12, tradução nossa). A obra, portanto, é também uma questão de tempo. Aqui, resgato mais um filme de Wong Kar-Wai, já que em “2046 - Os Segredos do Amor” (2004), o Sr. Chow, o mesmo de “In the Mood For Love” (2000), reflete que o amor é uma questão de sincronia. Para ele, não é bom conhecer a pessoa certa muito cedo ou tardiamente, já que se tivesse vivido em outro tempo ou espaço, sua história teria um final diferente. É possível traçar um paralelo dessa mesma percepção do Sr. Chow com a criação, porque cada obra que vai ao mundo não só ganha sua própria personalidade com o correr dos anos, mas como pode ser recebida pelo público de modo diferente a depender do tempo que ela nasce. Quando pondera acerca da fotografia, a crítica de arte e pensadora espanhola Carmen Dalmau, aponta:

²⁸ No original: Cada época, cada cultura modifica su relación con la mirada y las imágenes. Cada momento tiene su lugar para las imágenes. (Dalmau, 2022, p.12)

A fotografia é uma materialização de imagens mentais, de imagens simbólicas, onde a técnica é apenas a possibilidade de realizar a ideia. A fotografia como Ideia. A fotografia como ação²⁹. (Dalmau, 2022, p.11-12, *tradução nossa*)

Para ela, a fotografia é um processo mental atravessado pelas múltiplas vivências dos sujeitos, que por sua vez carrega a indissolúvel constelação de outras imagens vistas. Não existe a inocência do olho. É um pouco como Berger (2017) elaborou sobre a fotografia que, ao registrar o que foi visto, faz referência ao que não é visto.

Aprende-se a ler uma imagem fotográfica como se aprende a ler pegadas ou cardiogramas. A linguagem com a qual lida é a linguagem dos acontecimentos. Todas as suas referências são externas a ela. Daí o continuum. (Berger, 2017, p.39)

Pegando a fotografia de Che Guevara, transmitida ao mundo em 10 de outubro de 1967, para comprovar a morte do guerrilheiro, Berger afirma que a imagem mostra o instante em que o corpo aparece como objeto de demonstração. No entanto, para além de comprovar o óbito – com uma mão que chega a apontar o ferimento – ela também mostra o impacto daquela imagem para a revolução. “A vida de Guevara e a ideia, ou o fato, da revolução invocam imediatamente processos que precedem aquele instante e que agora o continuam” (Berger, 2017, p.27). Isso, por sua vez, faz lembrar Barthes (2017), que aponta que a fotografia traz sempre algo de funesto, por fazer alusão ao que já não existe. Ela se mostra como um dispositivo fundamental para nos relacionarmos com o tempo que nos consome (Fontcuberta, 2021). Por isso, é possível compreender Dalmau (2022) quando ela diz: “quando miramos, criamos o mundo”³⁰ (Dalmau, 2022, p.16, *tradução nossa*).

O olhar é construído pelo observador, aquele que olha, a partir de suas experiências, com as informações de suas leituras, com sua percepção de imagens, com os códigos visuais aprendidos, com os conhecimentos que lhe permitem formar conceitos. Através das relações com a linguagem, nomeando objetos e emoções, ele constrói uma representação visual do mundo ao seu redor³¹. (Dalmau, 2022, p.15, *tradução nossa*)

Quando o observador mira Random City, há uma escolha do caminho que o olhar vai percorrer, podendo ser influenciado por detalhes da imagem que chamam a atenção, seja a fachada de uma loja, uma pintura da Mona Lisa atrás de um banco ou um letreiro em chinês. A

²⁹No original: La fotografía es una materialización de imágenes mentales, de imágenes simbólicas, donde la técnica es solo la posibilidad de realizar la idea. La fotografía como Idea. La fotografía como acción.

³⁰No original: Cuando miramos, creamos el mundo.

³¹No original: La mirada la construye el mirante, aquel que mira, a partir de sus experiencias, con la información de sus lecturas, su percepción de imágenes, con los códigos visuales aprendidos, el conocimiento que le permite formar conceptos. Mediante las relaciones con el lenguaje, nombrando objetos y emociones, va edificando una representación visual del mundo que le rodea.

obra é montada a partir de imagens que carregam o mesmo tom de cor. Elas não aparecem saturadas em laranja, nem em tons mais escuros, como se desse a entender que as fotos foram tiradas pela noite. A peregrinação de Lampert pela cidade usualmente ocorre pela manhã e pela tarde, aproveitando os instantes quando a luz está favorável para registrar sem o recurso do *flash*. Quando as imagens se juntam por meio da montagem, elas parecem acinzentadas, sem tanta cor, sem muita vida, fazendo o sujeito se questionar se isso decorre de um reflexo da fachada dos novos edifícios ou de uma escolha intencional da artista.

A resposta para essa dúvida não importa tanto, quando – de um modo ou de outro – o olhar é capturado pelos detalhes. Para Pallasmaa (2022), a experiência pessoal pode interferir na forma que vemos e tocamos o mundo. Com o olhar sobre a obra, é criada uma narrativa que considera também as experiências prévias das pessoas, como no caso do observador que declarou para Lampert que uma das fotos fora tirada em sua cidade - por acreditar ter reconhecido um dos edifícios. O arquiteto e pesquisador Juhani Pallasmaa postula que o corpo carrega a perspectiva central por ser o espaço de referência, memória, imaginação e integração. “Todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do sentido do tato” (Pallasmaa, 2022, p.16, tradução nossa)³².

Assim, para além da obra que vai ao mundo, existe a obra que chega naquele que a vê. E aí talvez resida também a potência da imagem. O diálogo entre o que foi criado e aquele que a recebe, pois, ao ver, não está apenas a fotografia, mas todas as diversas experiências prévias e concepções aprendidas sobre o mundo, sobre a arte, as criações e autores. “As imagens não falam, quem fala são as pessoas que as contemplam” (Dalmau, 2022, p.21), e essa espécie de tradução em palavras da fotografia, está invariavelmente atravessada pela percepção pessoal do sujeito, ainda que ele busque a tal da “imparcialidade”. A obra, portanto, precisa daquele que a vê, e vai ser a mirada, ou o olhar, que vai dar vida aquilo que é visto. Mas então, o que vemos? Que cidades são essas que estão sendo registradas? Que vestígios aparecem nos recortes de Random City que refletem o movimento das cidades? Para isso, é preciso se debruçar um pouco mais sobre o tema para que, posteriormente, possamos abrir espaço para as paisagens urbanas possíveis em meio ao excesso.

³²No original: Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto.

3.3 Saturação: o excesso que afoga no urbano

Para Peixoto, a saturação midiática e informativa, principalmente após a popularização dos aparelhos televisivos, resultou em uma aceleração no ritmo de vida das cidades e no esvaziamento das imagens. O fotógrafo, crítico e professor espanhol Joan Fontcuberta (2016), por sua vez, destaca a disseminação de aparelhos celulares que invadem uma sociedade marcada pelo “excesso, flexibilidade e porosidade de uma nova relação com o espaço e o tempo”³³ (Fontcuberta, 2016, p. 21, tradução nossa). Em meio ao vício nas novas tecnologias e redes sociais, houve uma mudança no mundo e na forma de perceber a realidade, já que, pela primeira vez, as pessoas se tornaram produtoras e consumidoras das imagens do cotidiano e dos grandes eventos. “A imagem já não é uma mediação com o mundo, mas sim o seu amálgama, se não a sua matéria-prima”³⁴ (Fontcuberta, 2016, p.32, tradução nossa). Há uma produção intensa e constante de novas imagens, principalmente depois que os celulares e outros dispositivos eletrônicos – como os notebooks e tablets – passaram a também ter uma câmera. Isso resulta em um excesso de imagens produzidas em todo mundo, uma saturação visual, que traz o risco de afogamento e asfixia.

A onipresença de câmeras, telas e imagens cresce no ritmo daquela trepidação martelante de mais, mais e mais, até que a abundância atinge tal excesso que causa uma explosão. Portanto, devemos perguntar-nos se esta multidão desenfreada de fotografias não constitui, na verdade, uma espécie de metástase³⁵ (Fontcuberta, 2016, p.25, tradução nossa)

Para além do *excesso*, essa nova política das imagens também está relacionada com a capacidade delas de serem *descartadas* ou substituídas. A problemática da produção intensa não reside necessariamente na efemeridade das imagens, mas no *vazio* delas. Na falta de elementos que carreguem paixão, algo que mova aquele que a vê. “Carentes de sentido, se equivalem, perdem toda magia (...) Não há mais cena, tudo é primeiro plano, tudo é lançado na nossa cara, tudo é evidente demais” (Peixoto, 1991). Para Peixoto (2003), apesar do aumento das tentativas de retratar as coisas - como as cidades, as ruas, restaurantes, ou as festas, as saídas, as viagens - o mundo parece escapar, sem se descortinar. As imagens se tornam esvaziadas ao perder o elemento do mistério. Antes, como uma obra de arte, havia a tentativa de testemunhar

³³ No original: el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo.

³⁴ No original: La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima.

³⁵ No original: La onnipresencia de cámaras, pantallas e imágenes crece al compás de esa trepidación martilleante de más, más y más, hasta que la abundancia alcanza tal exceso que provoca una explosión. Entonces, debemos plantearnos si esa caterva desenfreada de fotografías no constituye en realidad una especie de metástasis.

o inexprimível e o indeterminado, sendo “esta busca do que não pode ser mostrado que a defronta (a obra de arte) com o sublime” (Peixoto, 2003, p.33).

Quando a mídia parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as ao infinito, *destituídas de necessidade interna*, o problema está precisamente - na formulação de Calvino - em *apreciar a beleza do vago e do indeterminado*. Um esforço para dar conta do aspecto sensível das coisas, de tudo aquilo que não é dizível. (Peixoto, 2003, p.32, grifo nosso)

Assim, quando Lampert constrói *Random City* (2017), em meio ao excesso de imagens e produções sobre cidade, caminha em direção a essa busca de sentido da arte. Ela vai recolhendo diversos “vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memórias” (Peixoto, 2003, p.13) deixados pela cidade. A partir dos fragmentos de lugares, constrói uma paisagem por meio da montagem, abrindo espaço para outras analogias e para entrelaçamentos que se encontram no campo do *sensível*. Diante da obra, é possível evocar questionamento sobre os habitantes de uma cidade, os lugares escondidos para além da fachada, sobre os grafites espalhados, sobre os segredos existentes atrás de uma porta ou no cruzamento de uma grande avenida. A cidade, enquanto sítio arqueológico (Peixoto, 2003), está carregada de vestígios, memórias, lembranças e – inclusive – imagens que ainda carregam magia e paixão. Mas para ver, é preciso buscar, cavar, ter atenção.

Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. (...) Mas esses fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas (Peixoto, 2003, p.13)

Juntando os fragmentos de cidades, Lampert caminha em direção à tentativa de fazer revelar a alma da cidade, mostrando aquilo que ainda resiste ao fluxo de excessos. Fontcuberta (2019) explica que cada sociedade precisa de uma imagem a sua semelhança. Se durante o período da sociedade industrial, a fotografia era marcada pela materialidade do analógico, com a imagem intrincada ao universo da química e ao maquinismo, a imagem atual reflete os capitais opacos, as transações invisíveis. A fotografia atual “responde a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa, e aos requisitos do imediatismo e da globalidade”³⁶ (Fontcuberta, 2019, p.12, tradução nossa). As cidades, nesse contexto, são um reflexo das imagens atuais produzidas em um ritmo cada vez mais intenso.

³⁶No original: Responde a un mundo acelerado, a la supremacia de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad.

As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretende explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível (...) Sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência panorâmica. (Peixoto, 2003, p.25)

Peixoto chama atenção para a urgência de ver para além da visão, sendo necessário um movimento de perceber os detalhes em muros, rachaduras e esquadilhas, ler as entrelinhas das múltiplas marcas presentes ao longo dos bairros e comunidades. A cidade se configura como um corpo com infinitos entrelaçamentos, carregada com o possível do encontro e do desconhecido. Assim, quando Lampert fotografa as cidades e, posteriormente, cria a montagem com o recorte de muitas delas, ela traz também as marcas daqueles locais, que vão se juntando e se tornando uma cidade a parte, que tem um pouco de Fortaleza, São Paulo, Paris, Nova Iorque, etc. Nela talvez residam também os detalhes em muros, as epifanias, os pequenos buracos de terra, lama e confissões. Esta dissertação, portanto, não se propõe a necessariamente responder perguntas sobre o que reside no corpo da cidade, mas a escutar, a deixar o olho caminhar pela imagem, permitindo o gesto de sinalar a fim de buscar as poeiras deixadas pelo caminho. E talvez, nessa caminhada conjunta, permitir que os leitores que estiveram juntos ao longo dos capítulos também consigam ver um pouco das “desimportâncias” e miudezas que existem em meio ao excesso no cotidiano.

É um movimento que busca nadar contra a corrente da rapidez e do excesso citado acima. Em meio ao ritmo de intensa velocidade e produção, parte daquilo que havia de sensível e mobilizador nas imagens, pode acabar se perdendo no caminho. Em um cenário político e social de desmonte do próprio passado³⁷, a professora e antropóloga brasileira Patrícia Reinheimer aponta que isso se configura como perdas imensuráveis ao Brasil, por privar a sociedade de resgatar acontecimentos que podem ganhar novas interpretações com o tempo. A ação de pensar a arte, a cidade e as imagens constrói um movimento de resistência ao desmonte do passado, possibilitando a construção de registros para a geração atual e futura. Inseridos em um cenário político e social em que o futuro parece cada vez mais opaco, vazio e saturado, é necessário repensar as estruturas considerando obras de arte que já se fazem como resistência. É preciso “redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes” (Peixoto, 2003, p.14).

³⁷ O Brasil registrou pelo quatro grandes incêndios em centros de memória somente na última década. Em 2013, houve um incêndio no Memorial da América Latina e em 2015, outro foi registrado no Museu da Língua Portuguesa. No ano de 2018, o Museu Nacional do Brasil queimava enquanto os pesquisadores entravam nas chamas para tentar resgatar o que conseguissem. Já em 2021, a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, foi alvo de mais um incêndio.

O que Lampert se propõe a realizar com a obra *Random City* é romper com os limites das cidades, das imagens e até do que é possível ver em um instante. Como já apresentado no início da introdução, a obra está inserida em um cenário de intensa aceleração na produção das imagens e na forma de viver o cotidiano. O olhar passeia rapidamente pelas coisas, sem tempo para contemplação.

Assistimos à tevê com uma atenção dispersa, sem concentração, apenas deixando que aquele fluxo ininterrupto nos atravesse. (...) Os programas mal se distinguem uns dos outros. O espetáculo consiste na própria sequência, cada vez mais vertiginosa, de imagens. (Peixoto, 2003, p.211)

Uma possível saída para esse cenário de vertigem, seria a tentativa de resgate da integridade das imagens.

Não apenas sua unidade, mas também a capacidade de serem verdadeiras. Imagens que nos digam a verdade. Imagens que - tarefa que Deleuze atribui ao cinema - nos restitua, depois desses processos midiáticos desagregadores, um pouco de real e de mundo. (Peixoto, 2003, p.212)

Ora, o que haveria de mais real do que o recorte, a seleção, o compilado e a montagem de diversos momentos corriqueiros - marcados pela banalidade do cotidiano - retirados cuidadosamente de uma coletânea de imagens? As fotografias presentes ao longo de toda a paisagem de *Random City* (2017) são um compilado de diversos momentos vividos por Letícia Lampert, posteriormente organizados em um longo processo de seleção, montagem e desmontagem. Para Peixoto (2003), a cidade impõe ganhar tempo. “Andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento” (Peixoto, 2003, p.213). Quando a artista caminha sem um destino fixo ou sem pressa para chegar, ela está indo contrária a essa lógica da velocidade. O dar tempo a estar em um lugar, a mirar a paisagem ao redor, buscando as miudezas que podem estar escondidas, ocorre não apenas no processo de produção das fotografias e de montagem da obra, mas também no arcabouço final, ao qual se depara o público. Lampert constrói uma obra que consegue ir de encontro à saída para a vertigem, apontada por Peixoto. Ela é capaz de:

Introduzir um intervalo - uma diferença - no ritmo das coisas (...) retardar o fluxo, criando um espaço vazio no qual outra coisa pode se instalar. Um mundo da lentidão, que se dá tempo. Devagar: sem destinação precisa, desacelerado. É o que permite que o passado, o tempo perdido, seja presente, como uma alusão, como uma brisa que sopra suavemente. (Peixoto, 2003, p.213)

De certo modo, as fotografias na montagem de Lampert carregam também os indícios que apontam para a sociedade em que estamos. Existe um movimento global de homogeneização dos grandes centros urbanos, que começam a se assemelhar cada vez mais por seguir uma ideia similar do que seria “progresso”: é preciso ter arranha-céus, ostentar os edifícios espelhados como na arquitetura extravagante de Dubai. Isso se faz evidente em grandes cidades como Nova Iorque ou Tóquio, mas também em lugares como Fortaleza, no Ceará, que constrói um edifício inspirado nesse tipo de arquitetura bem em frente a uma casa dos anos 1960. Para Foucault (2009), a cidade moderna se pauta em novas regras que modificam também a *forma dos corpos operarem e estarem no espaço*. A velocidade, produtividade e eficiência são o foco. E isso se reflete também na cidade, que passa a ser organizada para ampliar a eficiência e produtividade das pessoas.

Da escola à fábrica, passando pelo transporte coletivo, o exército e a rua, um conjunto de diretrizes passa a prescrever as formas de ocupar a cidade e normatizar o comportamento para a produção e o consumo. É o que Foucault chama de 'corpos dóceis'. (Beiguelman, 2021, p.14)

Nesse cenário, não apenas os corpos são adestrados a uma forma de estar no mundo, mas também o *olhar* passa por essa docilização e automatização. Ele é reorganizado para ser focado no consumo e na produção. Surgem, assim, "técnicas para administrar a atenção e adestrá-la para o trabalho, que desvincula o tato da visibilidade" (Beiguelman, 2021, p.16). Desde a industrialização, há um processo de retirada do corpo e do humano na produção, na criação e nas vivências. Como é debatido no filme Tempos Modernos (1936), de Charlie Chaplin, o homem tem sido gradualmente substituído pela máquina. E os sujeitos são postos em uma *situação de passividade*, se desdobrando também na relação com as imagens digitais, "como se (elas) fossem superfícies bidimensionais, que nos resta contemplar ou, no máximo, clicar" (Beiguelman, 2021, p.17). A Autora ainda alerta sobre o que podemos esperar para a relação com as imagens: “imagens expandidas, para além das telas, e que mobilizam o corpo na sua integralidade, sem se limitar aos olhos, ocupando a cidade” (Beiguelman, 2021, p.13-14). Pensar a obra de Lampert pode abrir espaço para o questionamento sobre como ocupamos e vivemos o espaço, para que talvez assim a gente saia da situação de passividade com as imagens.

3.4 Ruínas: ao fim, tudo o que permanece é deserto

As cidades são mosaicos inumeráveis e imensuráveis milagres cotidianos, que ocorrem quando ninguém está olhando. Na banalidade e casualidade, a vida reside. A cidade muda, mas a melancolia permanece com as histórias que passaram. Diante da catedral vazia, sempre haverá as lágrimas de alegria dos que ali se casaram, o choro do bebê que se batizou e todos os outros acontecimentos. “Onde me perco e me exilo na memória” (Cesar, 2013, p.195), diz Ana Cristina Cesar sobre um outro assunto, mas resgato a frase para falar sobre a cidade: espaço em que me perco e me exilo na memória. A cidade guarda os acontecimentos do presente, as potencialidades do futuro, mas também as ruínas do passado. Esse recorte daquilo que resta, inclusive, está presente na obra de Lampert.



Imagem 8: Recortes de ruínas presentes na obra Random City. **Reprodução:** Letícia Lampert.

Conforme Melendi (2017), a primeira década do século XXI é marcada por um “estranho amor pelas ruínas” (Melendi, 2017, p.54), talvez porque esse elemento do urbano esteja interligado à iminente perda de sentido do que é realizado e produzido pelo humano.

Alguns artistas já trabalharam com a fascinação pela ruína, existindo um movimento na fotografia que se chama *Ruins Photography*³⁸. O foco do registro é: o abandono, o declínio urbano, os esqueletos de prédios e antigas construções.

O fascínio contemporâneo pelas ruínas revela-se como um paradoxo moderno a nos lembrar o inevitável fracasso das utopias. As ruínas começaram a ser percebidas como resíduos valiosos do passado durante a Renascença. Os remanescentes arquitetônicos de antigas civilizações adquiriram o estatuto de testemunhos, ainda vivos, do passado. Mesmo tendo perdido seu significado e sua função, as ruínas foram investidas com atributos estéticos, políticos ou históricos do presente. (Melendi, 2017, p.55).

As ruínas estão carregadas pela ideia de uma iminente perda de sentido. A autora ainda ressalta: “Se toda construção leva em si, como uma semente prestes a brotar, o cerne de sua destruição, as ruínas seriam o resultado dessa germinação monstruosa” (Melendi, 2017, p.55). Diante de uma nova construção, há a percepção de que aquele prédio, casa ou monumento se encaminha para a destruição, enquanto a natureza permanece. “Surge, assim, um processo de luto que as habita (as ruínas) com os espectros de melancolia” (Melendi, 2017, p.56). Ao voltarmos nosso olhar mais uma vez para Random City, vemos que na obra estão presente ruínas (ver **Imagem 8**), que são intrínseca às cidades, fazendo com que não apenas o público se depare com essa face da malha urbana, como perceba que as ruínas das grandes cidades também se assemelham, não sendo possível distinguir de onde vem a imagem com a casa caída pela metade, ou um muro com os resquícios de uma construção que existiu. Pode ter sido de uma fotografia de Nova Iorque, São Paulo ou Xangai.

A rapidez da construção de novos edifícios, da modificação dos espaços que por tanto tempo conhecemos, pode resultar em um estranhamento. Um dia, passamos pela rua na qual crescemos e somos capazes de reconhecer os estabelecimentos familiares, como talvez uma padaria, um supermercado, a casa de uma vizinha, um café ou uma igreja e, após alguns meses ou até semanas, parte dessa paisagem conhecida pode se transformar de forma abrupta. A padaria pode fechar, a rede de supermercado pode mudar e o local do antigo café pode ser destruído para se transformar em um estacionamento. Aquilo que havia antes acaba sendo perdido ou transformado em ruínas. Mas então, como tentar impedir que parte daquilo que importava nas paisagens não se perca por completo? Como guardar o carinho que havia pelo café da infância? Aí surgem as imagens. Ainda que o foco deste trabalho não seja defender uma imutabilidade das cidades – afinal, elas estão sempre em processo de desconstrução e

³⁸ Na tradução literal, seria Fotografia de Ruína. O movimento também é conhecido como “ruins porn” (pornô de ruína).

construção, e o surgimento do novo e a deterioração do antigo integram o ciclo natural das coisas – buscamos formas de vê-la diferente, de tentar estar mais atento aos singelos detalhes, e às memórias que atravessaram as paisagens. Com *Random City*, Letícia faz com que as pessoas se lembrem de recortes das próprias cidades e de cenários familiares. Uma montagem que se faz de não-ditos e delicadezas:

- convidados retidos pela chuva
- corpos curvados com olheira de noite virada
- goteiras ecoando em um estádio
- chuva tilintando nos telhados
- vento frio sobre peles mornas
- a solidão da senhora que, com mão no queixo, observa a rua da janela.

Todos esses elementos podem estar presentes dentro de *Random City*, alguns realmente estão. Em meio ao olhar que se atenta aos detalhes; às paisagens que se constroem saturadas, mas idiossincráticas; às cidades que surgem após um ultrassom inicial, se expandem e se transformam em selvas de pedras, o tempo acontece. Irremediável, a passagem do tempo recusa o imutável, segue seu caminhar tranquilo, independente do desejo de permanência e congelamento das coisas como são. As grandes cidades se tornam, pouco a pouco, em ruínas do que um dia foram e é possível perceber que “as coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida” (Jaffe, 2021, p.30).

Ao tentar elaborar o próprio luto após a morte da mãe, a escritora brasileira Noemi Jaffe se questiona porque as pessoas não deixam uma marca no chão e no mundo ao irem embora. Por que, após tanto tempo no mundo, aqueles que partem não deixam algo concreto? Nem mesmo um contorno vazio que não é possível de ser ignorado, remetendo aos sujeitos que antes ocuparam aquele espaço? O que resta é um corpo que logo será decomposto, até se tornar ossos e, por fim, uma mera camada de pó. A efemeridade da vida segue permanecendo na morte e, após alguns anos de decomposição, resta somente o suspiro de quem um dia foi tanta coisa para tanta gente.

O corpo da cidade, ao contrário, permite com que uma marca do que foi permaneça nas ruas, nos prédios e nas casas. É através do caminhar que se percebe esses contornos vazios, essas ausências que ficam na cidade: as ruínas que, por sua vez, falam àqueles que estão atentos ao seu sussurrar. Assim, apesar de uma casa demolida não ter mais a sua estrutura, suas divisões internas ainda podem ser vistas através dos papéis de parede e das pinturas que ficaram no muro

ao lado; dos ladrilhos e das cerâmicas que permaneceram no chão, mostrando a divisória de cada cômodo. No corpo da cidade, em que as suas estruturas caem e são demolidas, é possível ver esses contornos e marcas nos espaços. O corpo da cidade permanece, ainda que parte dela morra.

Para os artistas contemporâneos influenciados pelos situacionistas³⁹, é preciso realizar o movimento que busque uma “relição afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso, apagado ou esquecido na afirmação dos novos centros” (Melendi, 2017, p.59). Como uma camada de tinta sobre outra camada de tinta. O que vemos na superfície pode ser apenas uma cor, mas a partir do momento em que se tem o processo de degradação e de infiltração; da natureza ganhando espaço e transpassando essas paredes pintadas, é possível ver as distintas pinturas de cor e acompanhar as camadas descascadas de tinta saindo uma após uma, como as cascas das cobras. As cidades, no decurso do tempo, caminham em direção às ruínas e ao perecível. No entanto, como é possível abraçar a efemeridade como parte não somente do humano, mas também do urbano?

Somos uma civilização que odeia buracos, queremos tudo coberto e higiênico. Carecas, uretra, buraco do xixi, cortes, arranhões, buracos feitos pelos animais, tocas, buracos nas calçadas, nas paredes, boca, batidas, rompimentos, fendas, frestas, buracos nos tecidos, nos livros, nos papéis, pausas, faltas, assimetrias, quebras, ausências, espaços vazios. Tudo deve ser tampado, tapado, limpo, preenchido, arrumado, esquecido. Nosso distanciamento e horror aos buracos vai nos tornando uma sociedade incapaz para a morte e, tenho a sensação, incapaz também para a vida. (Jaffe, 2021, p.52)

Há um movimento de limpeza e de ordem na cidade. Como se ela devesse seguir uma pretensa ordem de “progresso”. Existem cidades no Brasil como Brasília, que foi construída de modo planejado, houve um plano piloto que foi concretizado e há um desejo de manutenção daquilo que era esperado. As ruas amplas, os prédios do futuro, as paredes brancas. Porém, a cidade não é apenas o que se espera dela. A cidade é o que é. Como uma criança que foi criada e educada para cursar medicina e direito e, subitamente, decide que seu caminho é na arte, no cinema, na história e na fotografia. É preciso, portanto, ter um olhar atento para ver não apenas a *cidade planejada*, mas a *cidade que existe*. Uma vez que a cidade sai do papel para a construção, ela está fadada a uma transformação constante que rumo a uma ruína. Mas esse

³⁹ O movimento dos situacionistas ocorreu na década de 1960 com um recorte artístico e político. “Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroscia, Itália. O grupo se define como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de “situacionismo”, segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio”. (SITUACIONISMO, 2024).

processo não é tão simples e está marcado por tensões políticas e sociais. Quando Lampert insere recortes de ruínas em Random City, como vemos na **Imagem 8**, ela não só aponta para o processo de degradação dos espaços, como também abre margem para questionamentos sobre temas como o abandono de alguns locais, a homogeneização das cidades de diferentes partes do mundo e, ainda, a gentrificação.

O conceito de gentrificação evidencia, simultaneamente, as dinâmicas de segregação urbana, assim como os desafios de articulação entre transformações urbanas, sociais e estruturação do território (...). No decorrer das últimas décadas, o fenômeno incidiu principalmente sobre diversas áreas centrais urbanas que, frequentemente alvo de políticas de revalorização urbana, se reinventam como espaço de residência, consumo e lazer para as classes superiores. (Cerqueira, 2014, p.418)

Muitas vezes, para a construção de um shopping center em uma área periférica, são derrubadas casas e outros estabelecimentos. Apesar da promessa de que esse novo espaço de consumo pode beneficiar a população, o que ocorre é o encarecimento do aluguel das residências, a mudança do perfil das pessoas que frequentam a região e o preço dos insumos nos comércios locais. Nesse sentido, a destruição é planejada e pode ser prejudicial para os moradores que ocupavam esses espaços antes de serem transformados.

No entanto, o movimento de desgaste do corpo da cidade nem sempre precisa ser visto de modo negativo, como se a todo momento precisasse ser preservado, em todas as suas ruas e esquinas. É um processo natural da vida da cidade. A cidade nasce e a cidade morre. As ruas nascem e vão se degradando. Ainda que exista esse contramovimento das organizações e dos órgãos governamentais para manter a “ordem da cidade”, com suas ruas e esquinas sempre limpas e podadas, a cidade segue seu próprio caminho e segue de modo autônomo. Para Peixoto (2003), as ruínas se confundem com as obras, sendo o espaço urbano constantemente transformado.

Paradoxalmente, a permanência dessas paisagens evidencia-se quando se anuncia sua própria desapareição. Pois é aí que se confirma seu destino: tornar-se ruína. A majestade da grande cidade se acompanha da sua decrepitude. É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir. (Peixoto, 2003, p.275).

Ao falar sobre as gravuras de Paris feitas pelo artista Charles Meryon, Peixoto afirma que a singularidade dele ocorre porque, ao mesmo tempo que os desenhos partam de algo que carrega vida, eles dão impressão de já serem passados. De algo extinto ou “prestes a morrer” (Peixoto, 2003, p.277). E, ainda que as construções sejam abandonadas, elas vão seguir existindo e se transformando à própria maneira. "Uma luz esverdeada, como que submarina,

cobre tudo. Essa claridade sobrenatural, como um ruído semelhante ao das conchas, toma surdamente o ambiente” (Peixoto, 2003, p.277). Nisso, entra também o papel da natureza, que vai se ramificando e se entrelaçando com a cidade. As ruínas surgem quando natureza e cidade se encontram, caso os espaços sejam abandonados e deixados sozinhos. *Random*, que significa randômico, diz do que é aleatório, acidental, sem um propósito definido, entrópico. A entropia, que é uma grandeza termodinâmica (2ª lei da termodinâmica), mede o grau de liberdade de uma molécula no sistema, estando associada à aleatoriedade e desordem. Na física, diz respeito aos processos espontâneos, mas do ponto de vista da estética, essa instabilidade pode ser compreendida como a capacidade de desorganização e de reorganização de um sistema – que, no nosso caso, são as cidades e as imagens – a fim de criar o novo.

3.4.1 Tudo que permanece é o deserto

Como uma jornada que precisa chegar ao fim, o último destino da vida é a morte. O que há depois reside no mistério da fé (ou do universo). O certo é que a concretude da mortalidade está presente no segundo em que o bebê começa a germinar dentro da barriga da mãe, quando ele dá o primeiro respiro e quando seu choro ecoa pelas paredes de um hospital ou de uma casa de barro no interior do Nordeste. A morte acompanha a vida, respeitosa em seu distanciamento desde o momento que a criança dá os primeiros passos sobre um chão de terra até o instante em que uma última lágrima cai ao se despedir da vida. Nesse entremeio, estão as memórias: as brincadeiras em um colégio interno, os banhos de açude no final de tarde, a alegria de ver o nascimento da filha, dos netos e dos sobrinhos-netos; as risadas, chamegos e abraços impressos na pele.

Nessa fronteira de vida/morte, residem as palavras que formam o verso deixado no mundo. “A poderosa peça continua e você pode contribuir com um verso”⁴⁰, assim diz Walt Whitman em seu livro *Leaves of Grass* (1892). O verso deixado por cada um se inscreve dentro da poesia maior que existia antes do nascimento e que seguirá correndo até que a humanidade chegue ao fim. O poema ganhará seu ponto final. O momento da morte é, então, simbolizado pelo corpo que desce as camadas cavadas no chão, pelas flores brancas jogadas como despedida e saudade dentro do caixão e, por fim, pela terra que cobre a efemeridade de tudo aquilo que já foi.

⁴⁰ No original: The powerful play goes on, and you may contribute a verse.

Assim como são as pessoas, também são as cidades. Se a fotografia de Robert Frank – da estrada cortada por linhas de tinta e luz – representa o ultrassom de algo prestes a nascer, a imagem de um deserto é capaz de representar o seu fim. Ao pensar na permanência do que atravessa gerações, o autor japonês Haruki Murakami percebe que tudo segue desaparecendo. Em seu livro “South of the border, west of the sun” (2000), descreve que algumas coisas simplesmente desaparecem, como se tivessem sido cortadas fora, enquanto outras somem gradualmente. No final, tudo que resta é deserto.

A chuva cai e as flores desabrocham. Sem chuva, eles murcham. Os insetos são comidos pelos lagartos, os lagartos são comidos pelos pássaros. Mas no final, cada um deles morre. Eles morrem e secam. Uma geração morre e a próxima assume. É assim que é. Muitas maneiras diferentes de viver. E muitas maneiras diferentes de morrer. Mas no final isso não faz a menor diferença. Tudo o que resta é um deserto. (Murakami, 2000, p.81, tradução nossa⁴¹)

Essa ideia de deserto, da fina areia que cobre o que passou, também é abordada por Peixoto (1989), que percebe que o espaço narra o trágico caminhar da civilização para a destruição. As pessoas podem não tantas marcas, as cidades, por vezes, sim. São os buracos em estradas desertas, a ferrugem nas estruturas de um posto de gasolina, as garrafas plásticas deixadas em um lixão, as colunas de um prédio derrubado, o piso de madeira de uma casa demolida. Tudo isso se torna evidência “da efemeridade da ocupação do deserto, que logo recobre todas as marcas de presença” (Peixoto, 1989, p. 68). Ao tratar sobre a temática, ele resgata a imagem de Richard Misrach, “Flooded Marina (Gas Pumps), Northshore, 1983”.

⁴¹ No original: Rain falls and the flowers bloom. No rain, they wither up. Bugs are eaten by lizards, lizards are eaten by birds. But in the end, every one of them dies. They die and dry up. One generation dies, and the next one takes over. That’s how it goes. Lots of different ways to live. And lots of different ways to die. But in the end that doesn’t make a bit of difference. All that remains is a desert.



Imagem 9: Flooded Marina (Gas Pumps), Northshore, 1983. **Reprodução:** Richard Misrach.

Uma inundação subverte inteiramente os parâmetros espaciais. Uma única superfície lisa recobre tudo, e não sabemos mais o que era estrada e porto, terra e mar. Exatamente como o deserto também absorve, aos poucos, tudo aquilo que se tenta construir lá. Os letreiros e as bombas de gasolina, meio submersos, são como monumentos enterrados na areia. (Peixoto, 1989, p.68)

A imagem da cidade que rumo ao deserto, elaborada por Peixoto (1989), aparece em Gomes (2008) quando ele cita o quadro “Fim da cidade”, de Paul Klee, para afirmar que o espaço urbano “se encaminha para a destruição” (Gomes, 2008, p.37).

As formas esboçadas em blocos superpostos de grandes edifícios vão perdendo os contornos, invadidos por pinceladas rápidas que sugerem a poeira do desmoronamento, num ensaio premonitório de terra devastada. (Gomes, 2008, p.37)

Do pó ao pó. Do deserto ao deserto. As cidades nascem e morrem. Mas ao contrário dos vivos, aquele espaço vazio tem a capacidade de novamente germinar. Como se ali fosse a fronteira entre vida e morte. “Estes lugares de fronteira são um mundo que está, literalmente, em vias de desaparecer” (Peixoto, 1989, p.68). Mas é nesse *entre* que existe a possibilidade de

nascimento. No trabalho “Chiaroscuro”, do artista chileno Alfredo Jaar (1956), ele resgata o texto de Antonio Gramsci, dizendo: “O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer. Nesse claro-escuro, surgem os monstros”.

É no entre que reside a mudança. Ainda que os desertos não guardem as marcas daqueles que se aventuraram por suas dunas e areias, não consiga manter as pegadas como no cimento fresco ou na neve recém-caída, são “nestas paisagens de fim de mundo, onde não há mais marcas da presença humana, pode-se finalmente fazer tábula rasa, refazer uma nova vida num novo lugar” (Peixoto, 1989, p.102). O novo demora a nascer, mas nasce.

Neste capítulo, focamos na mutabilidade das paisagens; em como o tempo afeta as cidades, que são construídas e destruídas constantemente; abordamos a tendência dos espaços se transformarem em ruínas, e de serem mosaicos de fragmentos de diferentes épocas. A partir dessas discussões, e considerando também a apresentação sobre a mirada e o debate sobre como as experiências pessoais podem afetar a percepção de uma obra, chegamos ao terceiro capítulo. No próximo, focamos o olhar nas caminhadas que podem ser feitas sobre a cidade, considerando que cada sujeito tem sua própria visão de mundo. Nele, também ensaiamos experimentos realizados a partir da obra da Lampert e de fotografias familiares encontradas durante a escrita desta dissertação. Percebemos que a arte tem a capacidade de expansão entrópica – a partir de uma imagem, outras podem ir surgindo, e aparecendo sem que a gente esteja esperando – e buscamos não apenas *falar* sobre isso, mas *experimental* como esses outros ecos podem surgir e se somar, criando novas narrativas, trazendo outras perguntas e carregando também um pouco da surpresa que a cidade pode oferecer.

4 CIDADES POSSÍVEIS

4.1 A fotografia que alumia imagens de cidades possíveis

O mundo é esse ser gigante que mal distinguimos se estamos distraídos, mas que se apurarmos a vista encontraremos em seus detalhes. Há uma elegância no mundo por vezes despercebida na pressa com que as pessoas vão se acostumando a viver (Verunschik, 2021, p. 7)

Quando se registra (e remonta) parte de cidades, nós guardamos e capturamos resquícios do muito que é deixado nessa malha urbana. Os grafites nos prédios, as poeiras no asfalto, as camadas de tintas descascadas de um muro, o riso congelado, o olhar baixo do bêbado, o nariz empinado de uma senhora que observa a rua. Na cidade, reside um amplo universo de imagens, que cada pessoa guarda à sua maneira. Ao criar *Random City*, Lampert apresenta o recorte dela – como ela percebe a cidade e o que se destaca mais – para o público, que por sua vez pode fazer o próprio recorte do recorte, em um caminhar pela imagem com o olhar. São distintos os caminhos que se pode percorrer dentro da obra: é possível começar observando os prédios para depois ver as ruas mais próximas; perceber a quase ausência de elementos da natureza, como árvores e praças; focar nos elementos mais coloridos e chamativos para depois tentar desbravar o cinza, como se estivesse em busca de um Wally⁴² perdido na cidade.

Com essa obra, Letícia captura e junta não apenas os ditos grandes acontecimentos, como a construção de um novo e moderno prédio, como também os pequenos detalhes, aquilo que apresentamos como os infraordinários do cotidiano. Mas essas imagens guardam ainda parte da nossa história, são testemunhas de um tempo. Quando olhamos com nosso olhar de agora para as paisagens criadas pela artista, podemos pensar o quão atuais são os elementos presentes na imagem. Reconheço o contraste entre antigas e novas arquiteturas, entre; as fachadas, as propagandas, e as ruínas me são familiares. Ora, falo de uma obra produzida no cenário das primeiras décadas dos anos 2000. Mas haverá um tempo – seja em 2064, 2090, ou 2100 – que esse cenário parecerá estranho, antiquado, talvez até nostálgico. Haverá outras paisagens, que se afastam do que conhecemos agora, mas a obra ainda vai guardar esse período do tempo.

⁴² Wally é um personagem da série de livros “Where's Wally?” (Onde Está o Wally?), do escritor e ilustrador britânico Martin Handford. Com foco no público infanto-juvenil, a brincadeira se baseia em buscar a figura do Wally entre tantas outras que parecem parecidas. Sendo um rosto perdido na multidão, está inserido no excesso de informações, sendo necessário um olhar atento e cuidadoso para encontrar o rapaz usando óculos, camisa listrada branca e vermelha, gorro e bengala. Há diversas séries, tanto em praias, museus, quanto na cidade.

O artista cria dentro de sua própria época, ou seja, com os materiais que são necessários a ele naquele momento, e encontra à sua disposição para captar e expressar o que deseja transmitir ao espectador⁴³ (Dalmau, 2022, p. 68).

Considerando as camadas presentes em uma imagem, neste capítulo abordaremos como a fotografia e a obra de Lampert evocam existências de pessoas que estiveram por essas paisagens e atravessaram esses espaços. A montagem, somada a um olhar atento ao extraordinário e a percepção de que as cidades carregam as ruínas e novas construções, pode fazer surgir, relampejar, a lembrança de um local ou de uma época de forma súbita e inesperada. O contato com a obra abre, no nosso entendimento, espaço para epifanias. Discutiremos sobre epifania⁴⁴ resgatando a obra do romancista irlandês James Joyce e tentando entrelaçar com a fotografia. Além disso, também nos interessa pensar sobre como, por vezes, caminhar requer certa instrução. Ao percorrer as imagens de *Random City*, aquele que observa pode se perder entre os detalhes e as próprias lembranças. O que percebemos é que a malha urbana, composta por infinitos fios, vive por cima de fantasmas e construções dos muitos que vieram antes. As cidades estão cheias de buracinhos que guardam segredos e terra, como o do protagonista da trama *In The Mood For Love* (2000).

Levamos em conta ainda “a ideia de que uma história ou uma obra de arte é algo que transmite uma herança. Tem uma linhagem sua” (Brooks-Dalton, 2021, p. 13). Neste capítulo, realizamos o resgate de algumas obras que antecedem *Random City* e que também possuem essa característica de recorte, seleção e montagem da paisagem urbana. Nesse movimento, estão inseridos David Hockney, já citado no primeiro capítulo da dissertação; Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP); Cássio Vasconcellos, fotógrafo brasileiro que iniciou a carreira no início da década de 1980; e Suwon Lee, uma artista coreano-venezuelano baseada em Madrid, na Espanha, que trabalha com fotografias urbanas. O ato da montagem na fotografia antecede a obra de Lampert, mas *Random City* atualiza esse debate evidenciando a homogeneização dos espaços em um diálogo com o livro *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. A partir de suas próprias andanças, Lampert se torna uma colecionadora de momentos, catando vivências cotidianas deixadas pelos moradores para então construir uma montagem com essas

⁴³ No original: El artista crea dentro de su propia época, es decir, según los materiales que en esa misma época le son necesarios y encuentra a su disposición para captar y expresar aquello que desea transmitir al espectador.

⁴⁴ Apesar de epifania ser um conceito com profundas contribuições para o campo das artes, especialmente da literatura, abordaremos o termo sem nos estendermos nos meandros da discussão filosófica que este desencadeia.

imagens. Lampert evoca a caminhada contínua, o estranhamento, se perder, o errar, o achar e descobrir de uma cidade.

Além disso, abrimos espaço para discutir a obra “A Sobrevivência dos Vagalumes”, de Osmar Gonçalves. Em meio à discussão sobre a *flânerie* baudelairiana, a obra de Lampert, e o “deixar-se ser afetado” pelas cidades, trazemos esse trabalho para exemplificar como uma obra pode surgir também a partir do caminhar pelas malhas urbanas e por esses passeios que não têm uma pretensão final – mas que buscam apenas sentir os locais para ser atravessados por eles. Na tentativa de experimentar uma *criação própria*, também inserimos uma fotografia em que Osmar está presente em um cenário que poderia estar dentro de Random City. Essa ação, busca, mais uma vez, evidenciar como os locais estão cheios de memórias e como o movimento de escavar as camadas de tempo – como um arqueólogo que vai escavando a areia em busca dos fósseis – pode ser realizado com as paisagens e as fotografias urbanas.

4.2 Epifanias no caminhar

A palavra epifania tem origem do grego “*epiphainein*”, que significa “manifestar”, enquanto a raiz *phainein* equivale a algo como “fazer aparecer”. Na década de 1910, o escritor irlandês James Joyce (1882-1941) passou a utilizar a palavra e se apropriou do conceito, lhe dando uma conotação mais literária. Com o tempo, a epifania foi ressignificada, sendo objeto de estudo de pesquisadores principalmente do campo da literatura. O conceito aparece em diversas obras, de autores como a escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941); os escritores franceses Marcel Proust (1871-1922) e Arthur Rimbaud (1854-1891); e a escritora e jornalista brasileira Clarice Lispector (1920-1977). Na obra de Joyce, o autor considerava a epifania uma manifestação espiritual súbita. Para ele:

O objeto da epifania é trivial, não se destacando por si só. A chave para compreender a excepcionalidade do momento está no papel ativo da mente: um objeto que faça parte do nosso campo de visão cotidiano pode ser repentinamente resgatado da sua banalidade, através da focagem operada pelo nosso “olho espiritual”, parafraseando Joyce. (Cardoso, 2009)

Posteriormente, a epifania passou a ser trabalhada e estudada por pesquisadores, incluindo os debates sobre as epifanias presentes na obra de Clarice Lispector. Epifania não é ver algo pela primeira vez, mas é estar diante do trivial e ter uma súbita revelação, desautomatizadora, como se estivesse vendo algo como se fosse pela primeira vez. Assim, a epifania se insere dentro de um comum, de um cotidiano banal, que apenas do automatismo, é

quebrado por uma revelação. Após a experiência epifânica, as coisas não voltam a ser o que são.

A epifania é um instrumento de revelação, que suspende o devir e se destaca dele. O momento, ainda que efêmero, é registrado – prende a atenção – e dessa forma prolonga o seu significado, permeia o resto do texto e fornece nós privilegiados de significado ao leitor. (Cardoso, 2009)

Quando somos arrebatados inesperadamente por um dos infraordinários presentes na cidade, parece que cada vez mais outros detalhes da malha urbana vão se destacando. Nessas caminhadas, pode surgir o espanto, a epifania, que faz com que depois o sujeito passa a ver as coisas de modo diferente.

As consequências normalmente, mas não necessariamente, são positivas, mas o instante em si pode ser desagradável, pois não é fácil encarar a verdade e assimilar a necessidade de mudança imediata, ainda que seja para o bem dela. Esse choque de realidade pode gerar uma perplexidade passageira, que só será sedimentada a partir do momento em que a personagem começa a agir para poder modificar o que a vinha perturbando. (Nascimento, 2016, p.40)

Em 2023, durante os meses em que Osmar esteve em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, para o tratamento de saúde, comecei a tarefa de tentar buscar e registrar os infraordinários para ele. Meu desejo era que, quando ele retornasse para Fortaleza, não sentisse tanto a distância e a mudança da cidade. Assim, fui guardando os detalhes que aconteciam apenas uma vez e não voltavam a se repetir: um dia, vi um pássaro azul pousar no dedo de um homem que falava com a ave como se estivesse acolhendo a um velho amigo, em outra tarde, reparei nas sombras que as árvores da Reitoria da UFC fazem na Avenida 13 de Maio, e em outra, para minha surpresa, descobri que existia uma tenda vermelho e branca entre duas casas na Avenida Jovita Feitosa (que eu tinha certeza não existir antes). Com esse exercício, a cidade parecia ir se expandindo a partir do momento em que eu também expandia meu olhar e realizava essa busca em ver as coisas de forma diferente.

Dado ao caráter inesperado da epifania, não é possível precisar quando ela vai ocorrer, podendo vir das coisas mais mundanas, mas conforme Olga de Sá (2018), é no encontro com o outro que acontece a revelação, a epifania.

É com o outro que, ao relacionar-me com as coisas do mundo, passo a ter sobre elas uma atitude de criação. Da tese de Maria Elvira Malaquias de Carvalho (2014), podemos sublinhar em Flaubert, “um estado de alma luminoso e solar, um momento de êxtase, no qual, pela união do sentimento íntimo com a sensação pura, o eu identifica-se com o universo e faz do instante a experiência da eternidade” (Carvalho, 2014, p.62 *apud* Sá, 2018, p.64)

Estar aberto ao outro, ao mundo, ter uma escuta e mirada atenta. Ao viajar pelas cidades do império de Kublai Khan, Marco Polo vai resgatando os detalhes e as insignificâncias das muitas cidades; ao decidir falar sobre o cotidiano, Clarice Lispector se deixa divagar sobre a própria existência após o contato com uma barata no armário ou um ovo na cozinha. Diante do próprio quintal, Manoel de Barros está mais vigilante ao gelado da barriga das lagartixas e ao caminhar discreto das formigas do que às trajetórias que os aviões podem fazer ao cruzar pelo céu. E ao olhar para a cidade, Lampert se atenta ao que foi e ao que é, misturando a presença e a ausência na cidade.

Quando penso em Lampert, com seu olhar atento aos detalhes da cidade, lembro também de outras obras que carregam um olhar cuidadoso ao que acontece em meio ao caos urbano, como no ensaio fotográfico “A Sobrevivência dos Vagalumes”⁴⁵, de Osmar Gonçalves. Em suas imagens, Osmar evidencia o que pode surgir com essa caminhada sem rumo, em que a pessoa se deixa ser afetado pelo que a cidade oferece. Ao andar pelas ruas, nos deparamos com diversos sujeitos que recorrentemente ocupam as esquinas, os bancos e as praças, mas por meio da imagem, ele constrói uma narrativa que abre espaço para o poético⁴⁶. Para Besse (2014), o ato de caminhar coloca o sujeito no mundo de forma interrogativa, que questiona os espaços e experimenta o mundo e os valores, tendo um afastamento da passividade. É uma maneira de requalificar a malha urbana, acrescentando a ela novas qualidades e experiências. “Na caminhada, a sensibilidade é tão ativa quanto ativada, o estar no mundo é orientado, articulado” (Besse, 2014, p.54)

As grandes metrópoles modernas tornaram-se campos de explorações ao mesmo tempo lúdicas e metódicas, sob diversas figuras: *o flunar baudelairiano, a deambulação surrealista, a deriva situacionista, o ir a Zonzo do grupo Stalker*. Mas, a cada vez, trata-se de apreender, de revelar, ou até de construir idealmente outro espaço, outras representações e outras experiências possíveis, no próprio espaço urbano ou a partir dele, tal como é dado, atribuído, recortado e organizado (Besse, 2014, p.55, grifo nosso).

O filósofo francês Frédéric Gros (2021), por sua vez, reforça que “caminhar provoca a inversão das lógicas do citadino” (Gros, 2021, p.31). No livro “Caminhar, uma filosofia”, Gros aborda diferentes perspectivas sobre o ato de caminhar, defendendo que as trilhas estimulam a imaginação dos sujeitos, e que o exercício dessa prática entre a multidão,

⁴⁵ Ver figuras 10, 11 e 12. O trabalho completo está no site: <https://osmargoncalves.com.br/a-sobrevivencia-dos-vagalumes/>. Acesso em: 20 maio 2024.

⁴⁶ O título, inclusive, foi uma referência direta ao livro de Georges Didi-Huberman, “A Sobrevivência dos Vagalumes” (2014), que fala sobre a luz como uma metáfora, abordando as pequenas produções que resistem em meio a um mundo de blockbusters, de luzes tão fortes que ofuscam outras.

enquanto sujeito anônimo, tem um caráter subversivo. Ao recuperar a figura do *flâneur* nas cidades, personagem cidadão celebrado por Walter Benjamin em “Baudelaire e a modernidade” (1937-39), aponta que existe uma *subversão* nesse caminhar pelas cidades, principalmente em grandes cidades como Berlim, Londres, Paris – e incluo São Paulo – em que cada bairro parece ter uma paisagem à parte.

O flâneur é subversivo. Subverte a multidão, a mercadoria e a cidade, assim como seus valores (...) Subversão não é opor-se, mas contornar, desviar, exagerar até alterar e aceitar até ultrapassar. O flâneur subverte a solidão, a velocidade, o atarefamento e o consumo (Gros, 2021, p.157).

Ele acrescenta ainda que:

O flâneur não tem de ir a algum lugar em particular. Então para diante dos jogos de luzes, é detido pelos rostos, afrouxa o passo nos cruzamentos. Resistindo à velocidade da sobrecarga de afazeres, porém, sua lentidão converte-se na condição de uma agilidade superior: a do espírito. Pois ele capta imagens no ar. O transeunte apressado conjuga a velocidade do corpo e o embrutecimento do espírito. Ele só quer saber de andar depressa, e seu espírito dá voltas no vazio, ocupado simplesmente em contabilizar os interstícios. O corpo do flâneur move-se devagar, mas seus olhos vão e vêm sem cessar, e seu espírito é tomado por mil coisas ao mesmo tempo (Gros, 2021, p.158, grifo nosso).

A figura do *flâneur* evidencia um modo possível de estar caminhando e vivendo a cidade, seguindo uma lógica contrária ao produtivismo e ao utilitarismo. Conforme o próprio Benjamin, “o *flâneur* é um abandonado na multidão” (Benjamin, 1994, p.51). As grandes cidades são carregadas de saturações, de imagens e de informações. Os sujeitos, sempre apressados, parecem correr contra o tempo para chegar logo ao trabalho e ao próximo compromisso, e à próxima linha de chegada ou de entrega. Mas o *flâneur* se mostra perfeitamente inútil para essa lógica, por não estar “produzindo” ou “fazendo” algo enquanto vagas pelas ruas. O espírito, no entanto, segue sempre em alerta. “Agarrando no ar as colisões e os encontros, cria um fluxo de imagens poéticas (...) percebe as centelhas, as fricções” (Gros, 2021, p.158).

Assim, quando penso nesse vagar pela cidade que se deixa ser atravessado por instantes furtivos, encontros improváveis, epifanias e sincronidades fugidias, penso não apenas em Random City, de Letícia Lampert, mas também em “A Sobrevivência dos Vagalumes”, de Osmar. O ensaio iniciou em 2015, ano em que ele realizou uma viagem para o

México. Antes de embarcar, comprou o livro “México”, de Erico Veríssimo⁴⁷. O livro conta a experiência do escritor viajando de trem para a capital mexicana após passar um tempo morando em Washington, nos Estados Unidos. Sair de ruas estadunidenses muito ordenadas, limpas e, também, vazias, foi um contraste com as ruas mexicanas. No país vizinho, as pessoas ocupavam e gozavam o espaço público.



Imagens 10, 11 e 12: A Sobrevivência dos Vagalumes. **Reprodução:** Osmar Gonçalves.

⁴⁷ Inclusive, foi devido ao relato dessa experiência de Osmar que decidi levar um livro para a minha viagem à Barcelona e as outras cidades que visitei durante o meu intercâmbio em agosto de 2023, como Veneza, Trento, Marselha, Andorra-a-Velha, e Sitges. Como livro de bolso, me acompanhou “As Cidades Invisíveis”, de Italo Calvino, que impactou não apenas a minha percepção durante a viagem, como também a escrita desta dissertação.

Ao chegar na Cidade do México, Osmar decidiu andar a esmo pelo centro, prática que ele mantinha sempre que viajava para uma nova cidade. Diante de um número grande de vendedores ambulantes de dia e principalmente a noite, ele foi gradualmente registrando essas figuras. O que o encantava era que quase todos tinham uma luz própria e foi vendo nisso um gesto político de *resistência*, de ocupar as ruas e os espaços. Em um período que as cidades estão cada vez mais padronizadas – como muito bem mostra Letícia Lampert em *Random City* – e em um processo de gentrificação, essa ocupação ocupa um contrafluxo.

As fotos foram feitas a certa distância, mantendo esse olhar observador. Osmar buscava ver de outra forma a presença daqueles sujeitos nas ruas. Assim, com essa ideia em mente, passou a fazer o registro de ambulantes e trabalhadores noturnos em outras cidades, como em Fortaleza, no interior de Goiás, na Argentina, no Vietnã. Osmar repetia esse gesto em um olhar contemplativo, que buscava ser mais lento, sutil, que não dissesse o que queria dizer logo de cara, mas que deixasse o observador – assim como ele – atento ao que estava acontecendo. Como o *flâneur*, buscava apreender “maravilhas passageiras, explorando a poesia do que impacta” (Gros, 2021, p.159). Enquanto o olhar caminha pelas imagens do ensaio, gradualmente o observador vai sendo capturado pelos detalhes e pelas coisas que demandam um olhar atento. Há algo de indizível na imagem, que não se pode ver plenamente, mas que é capaz de aguçar a imaginação. Com isso, a figura do fotógrafo e do *flâneur* se cruzam para contar algo ao observador: “retificar a cidade, inventar novas divindades, explorar a superfície poética do espetáculo urbano” (Gros, 2021, p.159).

Na produção, foi feita a escolha de juntar duas imagens fotografadas. Quando apresentava apenas uma fotografia, Osmar sentia que tudo ficava muito evidente. Ele desejava que as imagens transmitissem uma atmosfera de *mistério*, que surge de forma similar a de alguém que está flanando. O objetivo era que aquele que se deparasse com as imagens também conseguisse ter a experiência, de algum modo, do corpo que vaga pela cidade à noite. A união das duas fotografias cria uma sensação de fluxo.

Com o exercício de fotografar e reordenar, Osmar foi percebendo que o *processo fotográfico* leva tempo. Entre tirar uma imagem e ter a obra pronta, existem muitos movimentos de idas e vindas, de testes, de leitura de portfólio, de rever as imagens, até chegar ao resultado que se deseja. Nessa construção, é pensada a relação entre a cidade e o corpo, os sujeitos e os espaços. A fotografia tem a capacidade de traduzir sensações que vão para além do visual, como o caos e o ruído da malha urbana, reforçando a afirmação que diz a historiadora e crítica de arte paulista Cristina Pescuma, que: “a fotografia mostrou que tudo o que existe, por mais banal e sem importância que possa parecer, é matéria para ser fotografada” (Pescuma, 2023, p.71).

A obra “Sobrevivência dos Vagalumes” está na fronteira entre o documental e a criação ficcional, inserida em um lugar que carrega tanto o olhar poético de Osmar, quanto o engajamento político dele, ao registrar esses ambulantes que ocupam o contrapoder do planejamento urbano asséptico. Ao mesmo tempo que traz uma dimensão política para a imagem, também deixa um elemento poético de imaginação. Para Osmar, a tarefa do fotógrafo é muito mais *produzir sentidos*, do que meramente tirar uma foto. Por isso, ele foi atento ao cuidado de organizar o discurso e construir uma narrativa através da imagem.

Potência de produzir imagens inusitadas, a fotografia expandiu as possibilidades plásticas, desconstruindo as obviedades e os discursos de verdade, inventando outra estética e influenciando significativamente a produção artística contemporânea (Pescuma, 2023, p.72).

Pescuma (2023), em uma discussão sobre o trabalho do artista visual Fernando Pião (1961-) que também vale para outros artistas e fotógrafos, aponta que a criação pode ser capaz de borrar fronteiras ao tentar fazer algo aparecer de forma inesperada. Ao explorar possíveis falhas e brechas, Pião abria “frestas para questionamentos, para a produção de outras visibilidades, de outros desejos” (Pescuma, 2023, p.74). Novos sentidos são criados com essa montagem após o clique da foto. No ensaio de Osmar, isso ocorre com a junção de duas fotografias para permitir esse passear pelas imagens, enquanto em Lampert – de um modo distinto à sua própria maneira – também carrega sua potência e capacidade de requalificar a malha urbana. Dentre outros artistas que realizam um movimento similar ao de Letícia, em relação à montagem, estão: a venezuelana Suwon Lee, com a obra *El Bulevar de Sabana Grande* (2007-2011)⁴⁸; o brasileiro Luiz Baltar com a série *Fluxos* (2015)⁴⁹ e a brasileira Giselle Beiguelman, com o trabalho *CidadESpelhadas*⁵⁰.

⁴⁸ O trabalho completo de Suwon Lee, está no site: <https://www.suwonlee.com/works-el-bulevard-de-sabana-grande>. Acesso em: 20 maio 2024.

⁴⁹ O trabalho completo de Luiz Baltar pode ser visto em: <https://luizbaltar.com.br/ensaios/fluxos/>. Acesso em: 20 maio 2024.

⁵⁰ A obra de Giselle Beiguelman está disponível no site: <https://desvirtual.com/mirrored/>. Acesso em: 20 maio 2024.



Imagem 13: El Bulevar de Sabana Grande (2007-2011). **Reprodução:** Suwon Lee.



Imagem 14: Série Fluxos (2015). **Reprodução:** Luiz Baltar.

Em todos, há uma criação que produz imagens inesperadas. Nessas paisagens construídas e impossíveis, há uma subversão da lógica que se atrela a visualidades inusitadas e atípicas. Nessas obras, os fotógrafos ou artistas, a depender de como cada um prefere ser chamado, expandem o campo do fotográfico para além do que estamos acostumados a ver. Mais do que ter a fotografia em si, essa construção que expande o visível e se torna um instrumento expressivo acaba sendo o foco deles. As imagens seguem aparecendo como vestígios, e o real se faz presente ali, mas, ao mesmo tempo, a obra se relaciona à ideia de montagem, construção e fabulação. “A montagem é uma recomposição de forças, do domínio de um pensamento ideológico de uma sociedade em imagens e textos” (Huapaya, 2016).

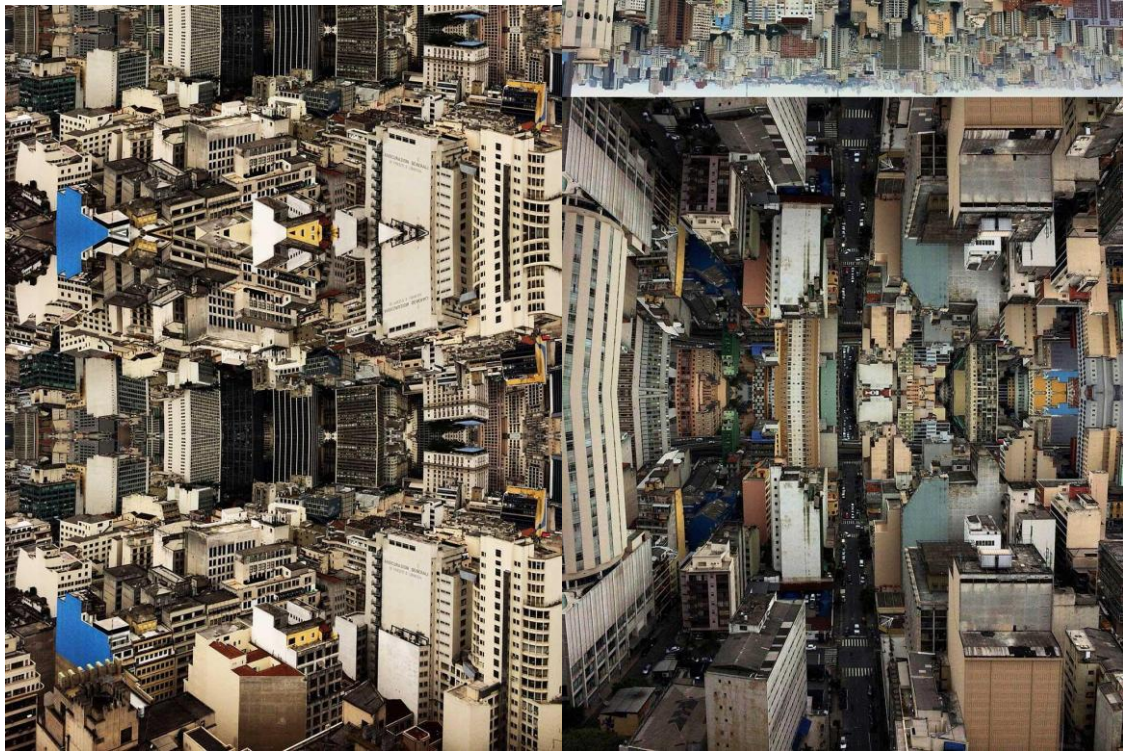


Imagem 15 e 16: Cidades Espelhadas. **Reprodução:** Giselle Beiguelman.

Na errância para fotografar e construir uma obra, como as citadas acima e a própria *Random City*, os artistas e fotógrafos fazem surgir visões dissonantes da malha urbana, e nos convoca a pensar sobre as camadas e as vidas que atravessam as imagens. “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (Barthes, 2018. p.36). O que, por sua vez, me faz lembrar de Patti Smith quando ela diz:

Ler Nerval sempre me inspirou a escrever. Esse é o maior legado que um artista transmite a futuros artistas, o despertar do desejo deles de produzir o próprio trabalho (Smith, 2023, p.37).

Encarando o caos e a multiplicidade de informações acumuladas na paisagem de *Random City*, aquele que olha faz o trabalho de separar, eliminar e criar a partir do que é visto. No contato com a obra, podem surgir possíveis epifanias, mas é preciso olhar atento aos infraordinários. A imagem convoca o exercício de dar maior atenção aos muros, grades e paredes que podem ser encontrados em caminhadas no dia a dia, e de ter o espírito aberto para ser tomado pelos detalhes que podem surgir na paisagem. Diante de *Random City*, percebemos ainda que a obra abre espaço para a aparição de lampejos de outros tempos, resgatando antigas lembranças. Por isso, cito a escritora e cantora estadunidense Patti Smith,

que se sente inspirada a escrever diante de um texto do poeta e andarilho Gérard de Nerval. Para ela, o maior legado é a inspiração de futuras gerações, despertando o desejo de produzir o próprio trabalho. Quando levamos essa comparação para uma obra fotográfica, essa produção possa ser feita tanto de forma literal, de um observador que passa a fotografar também inspirado no trabalho de Lampert, mas também de um observador que passa a *perceber as coisas diferentes que estão ao seu redor*. E, assim, a obra se torna reflexiva, porque ela consegue romper o momento do primeiro contato e se expandir para outras imagens e conexões.

4.3 Cidades possíveis

Quais são então as cidades possíveis que Random City nos instiga a pensar? Quais são essas outras configurações que podem existir a partir do que ela apresenta ou ao menos atravessado pelo que ela mostra? Quando estive em São Paulo, comprei a revista Imagem Vertigem, com o tema “A fotografia do ordinário”. Com textos e imagens que conversavam com minha pesquisa, o artigo “Em Busca dos Lampejos” falava justamente o que reside no cotidiano.

O cotidiano, fala Maurice Blanchot, é a maneira humana de experimentar a eternidade. É o que já fomos, como fomos e também o que está ao nosso lado e à nossa frente. O cotidiano, continua o filósofo, é fugidio e escapa-nos justamente por ser aquilo que nunca escapa. Ao vivermos imersos no cotidiano, ele se torna difícil de ser percebido, pois é como se nunca o tivéssemos visto “pela primeira vez. (Cichowicz, 2023, p.99)

O cotidiano, assim como as cidades, é o que está sempre em construção, eternamente inacabado. Mas nesse dia a dia, os sujeitos também podem modificar rotas e fazer surgir lampejos nesses espaços e perceber as coisas de forma diferente.

Os praticantes da cidade estão continuamente criando a si mesmos e a cidade enquanto fazem o cotidiano relampejar. Não podemos ver o cotidiano pela primeira vez, mas isso não quer dizer que não possamos vê-lo de novo, como um relâmpago que se mostra e se dissipa, não sem antes deixar um rastro (...) O cotidiano relampeja, também, a partir de uma série de objetos que fazem parte da nossa vida ordinária e também da produção do cotidiano na/pela cidade. Placas, carimbos, brinquedos, o rádio que toca uma música (Cichowicz, 2023, p.100).

Ele relampeja nas rachaduras, nas pinturas em muros, nos buracos cheios de segredo e em tantos outros detalhes já apontados nesta pesquisa. Nisso, a fotografia e a *flânerie* baudelairiana voltam a se cruzar, uma vez que: “o caminhante se realiza no abismo de uma fusão, o *flâneur*, na explosão de uma dispersão infinita de lampejos” (Gros, 2021, p.160). Para Sontag (2021), a vida cotidiana tem intermináveis suprimientos de aberrações, e a fotografia

surge com a capacidade de “captar as chamadas pessoas normais de tal modo que pareçam anormais. A fotógrafa escolhe a estranheza, a persegue, a enquadra, a revela” (Sontag, 2021, p.47). A partir disso, penso nas *imagens que me atravessam*, naquilo que Random City faz surgir para mim quando me coloco diante da obra. Para o último tópico desta dissertação, decidi ensaiar, então, a construção do que seria uma cidade possível que estaria inserida nessa paisagem de Letícia Lampert.

4.3.1 Vestígios para reconstruir histórias

As cidades possíveis são compostas pela mirada particular e pelo tecido esponjoso da memória, que vai guardando reminiscências de muitas desimportâncias e costura nos espaços. Na minha cidade possível, existe um bar de cor amarela que ainda funciona todas as sextas, sábados e domingos. Nela, Osmar ainda existe de corpo presente, ainda conversa, ri, pede mais uma rodada de cerveja, e pergunta diversas vezes como minha irmã e eu vamos voltar para casa. “De uber, está tudo bem”, digo nessa cidade, e juntos esperamos conversando sobre os projetos a se realizar. Também há uma casa de muro baixo, pintada de um rosa-claro, em que crianças brincam em uma avenida de terra que no futuro será asfaltada e modificada a ponto de ficar quase irreconhecível. Há também o meu avô, Hélio Freire e Silva, esperando minha avó chegar do trabalho em uma parada de ônibus.

São as montagens complexas de tempo que estão em Random City. “Uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto” (Berger, 2017, p.39). Vamos, então, aprendendo a ler as pegadas e os resquícios deixados pela imagem em uma linguagem própria. Ela remete ao que é, ao que está presente na imagem, mas também aos tempos que ultrapassam ao momento da captura da imagem.

A montagem é uma exposição de anacronias na medida em que surge como uma explosão da cronologia. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Cria então um choque e um movimento (...) uma história melancólica sutil, enlutada como um vento de cinzas. Uma história alegre e ajustada, encantadora como um relógio que se desmonta. (Didi-Huberman, 2007b, p.23-5; 2009, p.113 *apud* Bruno, 2012, p.98)

O movimento ocorre nesse montar e desmontar. Nessa retirada do objeto, da imagem ou da lembrança de um determinado cenário para colocar em outro. São criadas novas conexões. Ao falar sobre os fotógrafos que escolhem os personagens na multidão – e aqui Lampert se encaixa – Entler aponta que o anonimato dos personagens normalmente é

preservado “justamente para não restringir o universo de questões que só a incerteza pode garantir” (Entler, 2012, p.135). Aquilo que está no lusco-fusco, na sombra, estando visível, mas nem tanto – no entremeio de Gonçalves (2014) – carrega mistérios, partes a serem descobertas, conjecturadas, que lhe deixa pensativo e que volta a assombrar depois. Que perturba. O que está claro e exposto demais perde a profundidade e o mistério. “Colar na imagem um discurso eloquente demais é algo sempre empobrecedor” (Entler, 2012, p.135). O não saber sobre os lugares, as histórias daqueles que são fotografados e as ruínas que estão sempre perdidas é o que torna *Random City* interessante, porque a partir disso, vamos costurando o que poderia ter sido e o que foi. Criamos a partir do que já foi criado, acrescentando nossa própria camada de sentido.

Quando nos deixamos fisgar por essas imagens, somos envolvidos por uma história latente que já não se pode recuperar (...) Há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar de que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a presentificação de uma ausência. (Entler, 2012, p. 136)

E, ao mesmo tempo:

Se nos deparamos com uma fotografia de um anônimo qualquer, somos tocados pelo fato de que essa pessoa teve uma existência real, independentemente de a imagem dizer quem ele foi. Nosso interesse se explica, talvez, por um tipo de identificação, já que o anonimato é também nosso destino mais provável (...) Resta-nos preencher com dados de nosso imaginário as brechas sempre existentes entre os fragmentos coletados, aprofundando ainda mais nossa identificação. (Entler, 2012, p.136)

Através dos fragmentos coletados e dos vestígios deixados nas imagens, vamos tentando reconstruir as histórias. As *idades possíveis* são essas costuras de brechas, em que imaginamos e conjecturamos o que há nos fragmentos de tempos e lugares. E podemos fazer essa criação tanto partindo das figuras já existentes em *Random City*, quanto a partir de nossas próprias vivências e imaginários. Ao olhar as paisagens de Lampert, vejo a rua da minha avó, o muro da casa que ela construiu com meu avô. Mas vejo também a mim mesma com a artista que inspirou essa dissertação e o Osmar, abraçados na esquina de um bar que hoje é uma ruína, como essas que vimos espalhadas pela obra. E o que me encanta de Lampert, e que aí reside o possível, é que ela deixa aberto para a gente evocar o que quiser sobre *Random City*. Uma obra aberta e sem margem, que é perpetuamente construída por quem vê. A obra se encaixa, assim, no que Entler diz: “o desconhecimento é uma consequência que, eventualmente, se aprende a explorar depois” (Entler, 2012, p.136).



Imagem 17: Random City (Xangai-porto-alegre-paris). **Reprodução:** Letícia Lampert.

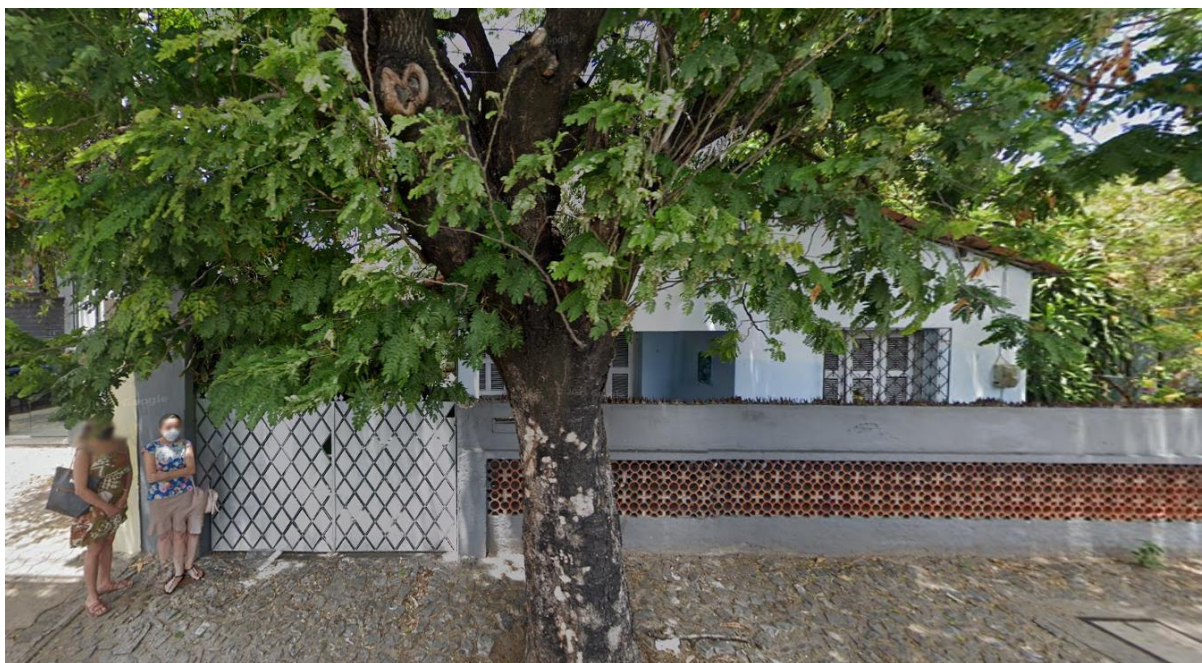


Imagem 18: Fachada da casa da minha avó. **Reprodução:** Google Maps.



Imagem 19: A fachada da minha avó inserida em Random City. **Reprodução:** Letícia Lampert/Google Maps.

Na **Imagem 17**, está uma das imagens de Random City, disponíveis no site de Lampert; na **Imagem 18** vemos a fachada da casa da minha avó na Avenida Oliveira Paiva, no bairro Cidade dos Funcionários, em Fortaleza, registrada a partir de uma imagem do Google Street View. Já na **Imagem 19**, existe um exemplo de cidade que pode existir com os recortes e remontagens: dentro de Random City, posso ver uma ramificação dessa malha urbana que se expande, como o muro da casa da minha avó. Esse também é o poder (e o possível) da montagem.

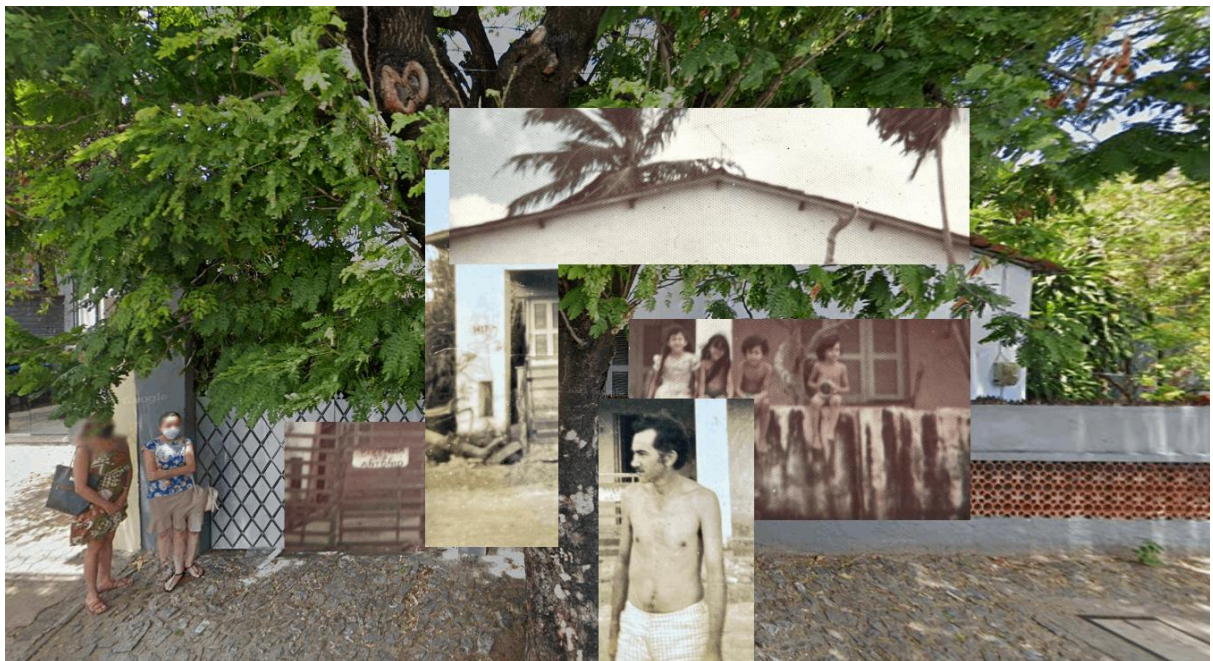
Nós somos complexas montagens de tempo e de espaço, um comprido filme (nossa existência) que tem, porém, “começo e fim”. Além disso, esta outra realidade: estamos apenas de passagem, em perpétuo processo de montagem, de desmontagem, de remontagem numa sociedade que, para se manter viva, precisa, também, sempre se reorganizar, se remodelar (Bruno, 2012, p.98).

As imagens que residem em Random City não escapam a isso, também se fazem como montagens de diferentes tempos e de espaço, que guardam resquícios de um período específico que já está prestes a sumir. A casa da minha avó, localizada na Avenida Oliveira Paiva, no bairro Cidade dos Funcionários, em Fortaleza (CE), foi construída por meu avô e minha avó – Hélio Freire e Silva e Maria Amélia Cavalcante Freire – na década de 1960. De lá para cá, muitas coisas aconteceram. Parte da varanda precisou ser cedida quando a avenida foi alargada; o portão, inicialmente de madeira, foi trocado para um de ferro escuro e depois para outro de ferro claro; foi preciso colocar uma grade na janela dos quartos; a fachada era branca

e chegou a ser rosa, cinza, verde, amarela e azul. Hoje, é uma casinha azul, que carrega a saga dos Cavalcante como a casa de Úrsula carregou a saga dos Buendía⁵¹.

4.3.2 Lampejos do passado no presente

Quando eu olho para as paisagens de Random City, vejo o que está ali, mas também o que poderia estar. A casa da minha avó, o bar em que fui com um amigo, a loja do meu avô, a livraria de um conhecido, o cinema de rua de Seu Vavá. E também percebo que, nas imagens que de fato estão na obra, existem essas camadas de tempos que posso apenas conjecturar. Nas ruínas que marcam um determinado espaço em Random City, percebo que ali pode ter sido um café que amigos se juntavam para compartilhar crônicas e textos jornalísticos; aquele outro ponto talvez tenha abrigado os “rebeldes” da época da ditadura militar brasileira, enquanto aquela casa pode ter sido construída há mais de 80 anos por um pescador. São inúmeras histórias, com infinitas possibilidades, mas que nos levam a divagar, a imaginar, a ponderar sobre as vidas que ocuparam e construíram aqueles espaços. Voltemos à casa da minha avó. Para além de poder ser inserida em Random City, ela mesma carrega inúmeras montagens possíveis de tempos distintos.



⁵¹ Úrsula é uma personagem do livro “Cem anos de Solidão” (1967), do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez (1927-2014). Sendo a matriarca da família Buendía, ela construiu uma casa, que foi se expandindo com o tempo, para abrigar os filhos, os netos e as futuras gerações. Enquanto esteve viva, buscou manter as paredes pintadas, os espaços cuidados, e as portas abertas para seus descendentes. A Casa dos Buendía, tem um peso significativo ao longo do romance.

Imagem 20: Camadas de fotografias da casa de minha avó, na Avenida Oliveira Paiva, em Fortaleza.

Reprodução: Google Maps/Arquivo pessoal.

Em meio às montagens, vão surgindo outros significados. Para Entler (2012):

A fotografia é uma linguagem em que os signos tendem a sobrar (...) imagens são lançadas ao mundo e confrontadas com outras imagens numa edição cambiante e não planejada. Basta olhar para uma paisagem urbana, um muro cheio de cartazes, uma banca de revistas, as vitrines de um shopping center, para ver que as imagens se conectam numa teia, talvez “num pensamento”, mas que não é propriedade de ninguém. (Entler, 2012, p.134-35)

Na **Imagem 20**, temos o vovô Hélio olhando o movimento da rua, parte da casa ainda sem muro e sem portão, as crianças – alguns anos depois – sentadas no muro da casa que já tem um portão de madeira e a cor rosa. Estão em cena: Olívia, Cristina, Hélder e meu pai, Paulo de Tarso. O muro foi pintado, mas as chuvas, e o tempo deixaram manchas. Em outro tempo, as árvores do quintal dão espaço para poucos coqueiros, enquanto em 2024, o portão já é de metal, o muro está sendo pintado de cinza e as árvores crescem em tanta abundância que tia Cristina, a Tina, precisa ligar para a Prefeitura de Fortaleza para solicitar o corte de alguns galhos. Essa montagem carregada de momentos pessoais da vida de minha família não existiriam sem o contato com Random City. A obra de me convocou a pensar, a ponderar sobre o que existia antes e como os tempos distintos estão conectados. Percebemos que as imagens estão constantemente se ligando em outras, e formando teias ainda maiores e infinitas, em uma semiose infinita⁵². Em que um signo gera outro signo que gera outro signo, e vai sempre ampliando de significados a cada novo olhar e nova leitura. Pegando um outro recorte de Random City, também é possível fazer essa sobreposição.

⁵² Conceito de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que é explicado de forma mais didática e reduzida no ensaio “Peirce, Eco e a Semiose Ilimitada”, publicado no Logos Group em 2008. Disponível em: http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_2_20?lang=bp. Acesso em: 03 jun. 2024.



Imagem 21: Random City. **Reprodução:** Letícia Lampert.



Imagem 22: Random City com fotografias pessoais. **Reprodução:** Letícia Lampert/Arquivo pessoal.

Novamente, a **Imagem 21** faz parte da obra da Lampert, enquanto na **Imagem 22** insiro partes do meu próprio passado familiar. Meu pai na frente de uma porta, e meus tios brincando com um triciclo da década de 1960. Uma casa pode ver o desenrolar da história de diversas famílias, acompanhar o crescimento de inúmeras crianças, sentir os primeiros passos em um piso de madeira ou porcelanato. As janelas acompanharam o ritmo mais lento daqueles

inquilinos que ficavam observando o movimento tranquilo das ruas, e agora podem vivenciar o cenário em que as cortinas estão para sempre fechadas, porque as pessoas não têm mais tempo para contemplar a paisagem que está logo afora. Sempre muito apressadas, parecem estar num eterno estado de urgência. As montagens de Lampert também pode nos levar a ver isso.

Somente a arte, como poema, e talvez a mística podem dizer essa experiência da paisagem ou, mais precisamente, dar a ver e ouvir essa paisagem como experiência fundamental, originária, da convivência com o mundo (...) porque faz aparecer o mundo enquanto mundo (Besse, 2014, p.53).

Ver e ouvir as paisagens, ainda que estejamos diante de ruínas ou de casas em outros tons, ou de espaços com arquiteturas anacrônicas. Quando estava no processo de escrita desta dissertação, me deparei com o seguinte poema:

As casas abandonam a si mesmas
fogem de si mesmas
um dia você retorna
e a casa não está lá
está apenas seu molde
casca ou carcaça
sai então à caça
da casa
em viagem
ou fica lá
onde já não está
(Marques, 2017, p.45).

A casa que costumávamos conhecer deixa de existir. Porque a casa antiga era a que havia os netos correndo, as paredes de tom vivos, os almoços aos domingos, as reuniões nos natais, os aniversários cheios de balões, a mãe esperando as cartas do filho, e todas essas pequenas sutilezas que tornam o espaço em Casa. Mas um dia, você retorna, e aquilo já não existe mais, resta apenas o molde do que havia. As janelas estão sempre fechadas, os quartos estão vazios, os netos já não visitam mais e não são realizados almoços aos domingos. Impactada pelo peso do tempo, as ruas e as paisagens vão mudando. Penso nas camadas que atravessam a fachada da casa da minha avó, de como o que existe agora talvez se aproxime mais de um molde ou de uma casca. Um dia, foi uma casa marcada de risadas, de crianças correndo, de galinhas no quintal, de um cômodo oficina em que vovô Hélio trabalhava e pintava os quadros dele. Aquela casinha singela da Oliveira Paiva um dia teve um cachorro negro chamado Barão, que ficava no fundo do quintal, e diversas tartaruguinhas que as crianças pequenas gostavam de brincar quando tinham permissão. As árvores na área de trás eram grandes e fortes, e cada irmão tinha uma árvore própria, que usavam para escalar e pular de

uma para outra. Havia um poço, uma estrutura para cortar cocos, uma área proibida que tinha abelhas, um chão de terra pintado de seriguelas que caíam em certas temporadas. Os almoços eram em uma grande mesa para caber vovô Hélio, vovô Lily e os cinco filhos.

Mas agora meu avô virou saudade, e minha avó tem 95 anos e as crianças já estão crescidas. Os netos visitam ocasionalmente, mas a casa guarda mais silêncios e quietudes, do que barulhos, correrias, risadas e histórias partilhadas em voz alta. Não há mais nenhuma mãe esperando para receber do carteiro a correspondência que o filho envia da Itália, ou um pai que se junta com o filho explorador para tentar um tipo de rádio que hoje se tornou obsoleto e desconhecido pela nova geração. “Um dia você retorna, e a casa não está lá” (Marques, 2017, p.45), não existe mais, como a dos Buendía⁵³. O agora é outra coisa, ainda que também seja o que foi no passado. Tudo converge. As casas, as ruas, os bairros e as cidades existem de modo temporal. O espaço que ocupa muitos tempos, mas que se entrelaçam no agora.

Com Random City, surgem os lampejos das memórias. Registra-se um tempo e um modo de configuração das grandes cidades, guardando resquícios de quem somos enquanto humanidade em uma perspectiva heterogênea, ao trazer recortes de diversas partes do mundo. O que me remete a uma conversa que tive com Osmar, em que ele comentou que o que mais o encantava na fotografia era a possibilidade do encontro, desse *inesperado que ocorre enquanto caminhamos*. Esse ponto de vista, evidentemente, tem influência na própria figura do *flâneur*, como já abordado acima. Para Peixoto (2003), essa figura:

Admira a beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, mantida no tumulto da liberdade humana. Ele contempla as paisagens de pedra acariciadas pela bruma e, ao mesmo tempo, observa as solenidades, as tropas militares e seus cavalos, as multidões, o andar das mulheres e os detalhes da moda. Buscando a beleza fugaz – e portanto eterna – da grande cidade. (Peixoto, 2003, p.274)

Sendo capaz de captar as poesias do cotidiano e dos inesperados, é a figura que está atenta às miudezas e ao infraordinário. Precisamos nos deixar ser afetados pelo que a cidade tem a oferecer durante essas caminhadas, porque talvez uma parte da memória e da epifania resida nessa cidade inventada. Cidade possível. A obra de Lampert tem dois movimentos: um externo que nos leva a pensar sobre como estamos inseridos dentro da cidade e como podemos vê-la de forma diferente; mas também outro, que ao final da dissertação me puxou muito mais, relacionado justamente com a imutabilidade da imagem. Aquilo que foi e que não retorna jamais. Nunca mais. Mas que está ali guardado na imagem.

⁵³ Referência à obra “Cem anos de Solidão” (1967), do escritor e jornalista colombiano Gabriel José García Márquez (1927-2014), comentada na nota de rodapé n. 51.



Imagem 23: Montagem da rua Frederico Borges, 584, no bairro Meireles, em Fortaleza. Restaurante Alemão nas datas 2012, 2014, 2016, 2022, e 2024. **Reprodução:** Google Maps/Arquivo pessoal.

Em uma das ruas fotografadas por Lampert, vejo ali o restaurante Alemão, e vejo o professor Osmar rindo de alguma história do colega Sillas de Paula, ou me pedindo para experimentar a “batata da casa”. Fisicamente, não consigo encontrar com o Osmar, mas ele pode residir nessa cidade possível, nesses recortes de locais que subitamente nos dão a ver alguma coisa. Na **Imagem 23**, o que crio e mostro são justamente essas sobreposições de tempos, que vão desde 2012 até 2024. Nessa busca pelos registros antigos do mesmo restaurante no Google Street View, descobri inclusive que o Alemão começou primeiro como apenas uma estrutura, depois se expandiu para um terreno vazio do lado, posteriormente pintou uma parede de tijolos com casinhas de estilo medieval e pessoas bebendo. Ele se tornou um espaço de encontro, com paredes amarelas e muitas risadas. Mas hoje, apesar do lugar ainda ter uma cor amarela desbotada, resta um estabelecimento fechado, com tapumes nas entradas. Não funciona mais. Gonçalves (2014) mesmo já havia se questionado sobre o que pode existir no *entre*:

Que possibilidades emergem quando nos instalamos na fronteira, quando escolhemos a dobra ou o limiar como morada? O que se abre em zonas de trânsito e atravessamento, nessa região incerta e inquietante que constitui o *entre*? (Gonçalves, 2014, p.9)

A questão, que ele levanta para pensar o universo do cinema e das artes contemporâneas, também se estende para a obra de Lampert. *Random City* se enquadra na série de obras desconcertantes e inclassificáveis, que sempre teria algo a dizer e a mostrar, que não se esgota e está sempre aberta a uma nova leitura, com novos detalhes.

Vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento (...) essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem (audiovisual e teórica) contemporânea. (Gonçalves, 2014, p.11).

Ora, isso é justamente o que se trata a epifania que a obra pode causar. A linha de fuga, o perceber algo que talvez estivesse diante de você, mas que agora você compreende de forma diferente. A impressão de estranhamento à la Ana Cristina Cesar, que descreve a sensação de “voltar e achar as crianças crescidas, e sentar na varanda para trocar pensamentos e memórias de um tempo que passou” (Cesar, 2013, p.80). Essa perspectiva do entre, que carrega a descontinuidade, o desencontro, a temporalidade anacrônica e múltipla, dialoga inclusive com a perspectiva de infraordinário que apresentamos no começo da dissertação. Ao resgatar a perspectiva de Baudelaire sobre aquilo que constitui a permanência da paisagem, ou seja, que constitui uma certa grandeza e que não se faz tão peregrina, Peixoto (2003) afirma:

Pra que esta (a cidade) possa um dia ser tomada como antiga, é preciso extrair a beleza misteriosa contida no que é fugidivo. O efêmero, o contingente, o fenômeno cotidiano, deve ser incluído na arte (Peixoto, 2003, p.272).

E, no fim, diante dessa imagem, não importa se esse bar na Varjota, em Fortaleza, fechou e agora o que resta são tapumes. Porque nessa imagem, no cruzamento com o ontem, que se faz possível ao estar no agora, caminhando e observando os espaços que antes costumavam nos pertencer, ainda existe esse grupo de pessoas, em uma mesa larga, pedindo batata alemã, e rindo muito com as histórias do diretor do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS Ceará), o fotógrafo e professor aposentado do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), Silas de Paula. Em algum lugar, guardado e congelado, ainda existe a Bia que existia diante do Osmar, que tinha os olhos brilhando para tudo que ele dizia. E ainda existe o professor Osmar, com as mãos nos bolsos e seu sorriso tranquilo. A fotografia vai sempre carregar um *algo* do que já foi. Barthes diz que “na Foto, alguma coisa se põe diante do pequeno orifício e aí permanece para sempre” (Barthes, 2018, p.68-69).

Na fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado), jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta (...). Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa. (Barthes, 2018, p.69)

Há, então, uma certa melancolia da fotografia, que Barthes (2018) diz também sentir ao escutar a voz de cantores já desaparecidos. Mas com a imagem, existe essa luz que atravessou distâncias para chegar até a mim, de um corpo real que esteve lá, como Osmar, que sorriu após cervejas e prontamente se aproximou para tirar uma foto comigo e com Lampert. “Pouco importa a duração da transmissão; a foto do desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (Barthes, 2018, p.70). Osmar, meu avô, meus tios sentados no muro da casa na Oliveira Paiva.

Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (Barthes, 2018, p. 70).

Estamos conectados de alguma forma e percebo:

O que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois (...) O que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição (...) mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real (Barthes, 2018, p. 71).

As imagens aparecem como um vínculo ao passado, um retorno a quem éramos e quem costumávamos ser. Random City nos convoca a pensar, a ver os locais em busca de infraordinários e a encontrar beleza no cotidiano. Fugindo de uma lógica em que tudo deve ter um propósito e “levar a algum lugar”, caminhamos pelas imagens e por nossas próprias cidades sem intenção de nada. Exercitamos a *flânerie* baudelairiana com nosso olhar e criação, e me permito ser fisgada pelas camadas de tempo que percorrem esses espaços. Encerro, assim, com uma citação das Cidades Invisíveis, livro que carreguei comigo durante toda a escrita, e viajou de Fortaleza à Barcelona, à Trento e à Veneza: “é para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe” (Calvino, 2017, p.121). De fato, foi para isso que caminhei, descobrindo ao fim que as coisas revestidas de morte carregam também o material do possível para o amanhã.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre tantas obras fotográficas para estudar e analisar, escolhi *Random City* porque havia algo nela que me *puxava*. Com a presente pesquisa, buscava entender e localizar precisamente o que era esse algo, mas chego ao fim desta dissertação percebendo que isso ainda não é possível. E *nisso* reside o encanto da obra de Lampert. Nos momentos finais, de certa despedida do percurso feito até aqui – que teve início em janeiro de 2022 e término em junho de 2024 – percebo que o mais importante de toda essa escrita não é a arguição sobre a importância que Letícia Lampert ocupa dentro do cenário da fotografia contemporânea, como eu acreditava inicialmente. Pondero que o mais importante tenha sido a abertura de espaço para contemplações, ainda que, ao mesmo tempo, eu consiga identificar como escassa a fortuna crítica sobre essa artista e reconheça a relevância de debater essa produção e pensar a cidade por meio da fotografia.

Ao considerar a obra *Random City*, a presente pesquisa propõe uma reflexão sobre como as cidades e o próprio cotidiano estão em constantes transformações e reconstruções, sendo uma mistura de memória e percepções temporais. A obra de Lampert oferece uma abordagem que revela o ordinário de forma discreta, mas ao mesmo tempo evocativa, permitindo que os vestígios e os fragmentos do espaço urbano sejam reimaginados a partir de novas conexões – ou seja, das conexões criadas por aqueles que observam atentamente a obra. A fotografia e a montagem das imagens se tornam ferramentas para explorar a complexidade dessas cidades possíveis, onde o passado e o presente se entrelaçam e oferecem múltiplas interpretações.

Penso que a reflexão central da pesquisa está na perspectiva de que as imagens, ao serem recombinadas, não apenas retratam o que foi, mas também sugerem o que poderia ter sido. Esse processo de reconstrução, em que as memórias e os elementos cotidianos se cruzam, nos permite explorar o potencial criativo de como os espaços urbanos podem ser imaginados, vividos e sentidos de maneira diferente. A obra de Lampert, com suas montagens de tempos e espaços, abre um campo para pensar as cidades como construções abertas, sempre em fluxos, que se formam a partir das percepções e das histórias de quem as observa.

No processo de escrita, tentei entender melhor como a montagem em *Random City* possibilita um deslocamento do olhar sobre a cidade, entendendo que a mirada individual pode variar e é afetada principalmente por experiências pessoais. No entanto, ainda que possa ser fruto de epifanias, evocando uma percepção mais atenta sobre a malha urbana, não possui uma fórmula mágica que seja rápida, direta e efetiva no sentido de transformação. A obra não

consegue causar uma súbita mudança no olhar das pessoas, tampouco modificar as crenças e as relações pré-estabelecidas dos sujeitos com o espaço. O que possibilita é: evocar o resgate das imagens que me atravessam e podem impactar o coletivo. Fui compreendendo gradualmente que a mirada é quase tão importante como a criação. O que Random City permite é disponibilizar um certo material ou caminho para que o observador pense, pondere, repense, construa novos registros, novos espaços. Através da montagem, Lampert propõe uma reflexão sobre como as imagens, ao serem recolocadas e recombinadas, revelam ausências e vestígios que convidam à imaginação e à criação de novas narrativas. Esse processo de "montagem" reflete o dinamismo das cidades e da memória, onde os vestígios do passado se entrelaçam com as percepções sobre o presente. Lampert levanta a discussão do urbano, das nossas cidades, mas de uma distância para lá, cabe aquele que vê também se movimentar.

A implicação com a obra requer esforço, o desejo também de praticar essa arte de escavar, de *treinar o olhar para ver além da perspectiva do consumo, do produtivo, do ágil, do útil*. A vida não é útil. E o modo de pensar capitalista nos afunda. Isso, mais uma vez, ficou evidente em meio à catástrofe ocorrida no Rio Grande do Sul. Em maio de 2024, nas semanas em que terminava esta dissertação, o estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, enfrentou fortes enchentes, que poderiam ter sido evitadas se houvesse um investimento maior para o setor ambiental na cidade. A capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, foi um dos municípios mais afetados pelas enchentes e alagamentos. Em um cenário que parecia irreal, o nível da água do Rio Guaíba superou o recorde histórico de 4,76 metros, em 1941, e atingiu 5,33 metros. Para os moradores se locomoverem, precisaram usar barcos, botes, pranchas e boias. Até o dia 18 de maio, foram registrados 155 mortos, enquanto havia 94 pessoas desaparecidas. O número de afetados pelas enchentes foi cerca de 2.304.422 em todo o estado, atingindo 461 municípios.

Durante a escrita desta dissertação, enquanto falava sobre construções e ruínas, também precisei acompanhar o conflito entre Israel e Palestina, com a população da Faixa de Gaza sendo alvo de uma nova ofensiva militar israelense contra o povo palestino. Entre 7 de outubro de 2023 e 2 de junho de 2024, o Ministério da Saúde palestino contabilizou pelo menos 36,3 mil mortos e 82,4 mil feridos devido à atuação das Forças de Defesa de Israel na Faixa de Gaza⁵⁴. Apesar do Brasil defender o cessar-fogo na região, em dezembro, no Conselho de Segurança da ONU (Organização das Nações Unidas), recebendo apoio de diversos países, menos dos Estados Unidos, a guerra segue acontecendo. Diversos espaços se tornam alvos dos mísseis israelenses, escolas, ruas, igrejas, hospitais, universidades. Os centros de refugiados

⁵⁴ Mais informações em: https://cultura.uol.com.br/noticias/66564_numero-de-mortos-pela-atuacao-das-fdi-em-gaza-sobe-para-36379.html. Acesso: 04/06/2024.

também são atingidos, com Israel posteriormente alegando ter sido um “erro” na operação. São inúmeros “erros” que acontecem no sentido humanitário, enquanto a história e as relíquias palestinas vão se tornando escombros.

Já em Fortaleza, minha cidade, ocorreu um acontecimento marcante, ainda que em proporção incomparavelmente menor: houve a demolição do edifício São Pedro. O prédio, inaugurado em 1951 como Iracema Plaza Hotel, era um dos símbolos da capital cearense, sendo o primeiro edifício a ter mais de três andares na Praia de Iracema. Após uma decisão da Prefeitura de Fortaleza, o prédio se transformou em ruínas em menos de dois meses. Esse processo, no entanto, não foi pontual, resultado de uma determinação feita em 2024. O abandono do edifício São Pedro ocorria a mais de dez anos, com a ausência da atuação do poder público, de deixou que a estrutura se degradar ao ponto de optar, por fim, pela demolição. Nesse entremeio, chegou a existir um projeto que pensava em converter a estrutura em um museu e um centro cultural com atividades gratuitas para a população fortalezense e cearense. No entanto, o tal projeto nunca se concretizou, o prédio ficou à mercê de desgastes, ao ponto de parte da estrutura começar a se desfazer. Há uma perda constante da história das nossas cidades nesse processo. A construção leva tempo, enquanto a destruição pode ser rápida, indiferente a todas as histórias que ocupam um espaço. O que percebo, cada vez mais, é a importância de pensarmos qual a cidade em que estamos vivendo? O que compõe essas malhas urbanas? E, acima de tudo: qual a cidade que queremos? Nessa *criação imagética e poética*, por meio da montagem de fotografias de cidades já existentes, talvez consigamos ter aí um caminho.

Durante a escrita, carreguei o desejo de fazer essa caminhada de forma *coletiva*. Estive acompanhada dos professores Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Gabriela Frota Reinaldo, a Gabi; de amigos; de colegas de trabalho e de mestrado; mas também de você, leitor, que esteve junto ao longo de aproximadamente 100 páginas. Barthes (2018) dizia que gostava de se *deixar demorar em uma fotografia* quando ela lhe perturbava. O que ele fazia quando se demorava diante dela? Ele responde: “Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” (Barthes, 2018, p.84). Em meio ao excesso, defendo talvez a importância de ter ouvidos atentos para ver melhor, e olhos atentos para escutar melhor. Me parece que toda essa caminhada, esse divagar sobre as imagens, fotografias, montagens e malhas urbanas, está mais relacionado à *busca e preservação do mistério da vida* em meio ao excesso de tudo que está sempre estampado às claras.

Em um contrafluxo às ações que precisam sempre de um propósito delimitante e aos pedidos de que tudo seja explicado e solucionado em uma primeira camada de leitura, busco me afastar das perguntas: Isso é útil? *Vai servir para o quê?* Acho que devemos deixar certas

coisas sem especificação e descrição. Cabe a elas um pouco de desconhecido, o que nos instiga assim a buscar, a ser atravessado pela surpresa. Com o olhar atento, percebemos o extraordinário e podemos encontrar alguma epifania. E isso, muda como sentimos as coisas.

E, em meio a tudo isso: a perda do Osmar. Declarar que o processo de escrita foi desafiador é de lugar-comum enorme para qualquer estudante que passou por uma dissertação ou está inserido no processo de escrita acadêmica. Mas precisar terminar esta pesquisa sem o Osmar, está no campo do imensurável. Nos últimos meses, de fevereiro a maio, a escrita se fez a passos mancos, a passos tortos, agarrada à lembrança de inúmeras conversas sobre fotografia, cidade, andanças, encantamentos, e deslumbramentos, tentando não perder a parte de mim que a amizade e a orientação desse professor querido conseguia trazer à tona.

A sensação de viver fevereiro pós-partida do Osmar era de estar em um tempo suspenso, em um mundo paralelo que subitamente surgiu e me fez perder a antiga vida. Por quatro semanas, este texto ficou parado, com as letras borradas na minha frente todas às vezes que tentava sentar para escrever e continuar. Essa caminhada pela obra de Lampert e pelos textos que se relacionam a ela, que eu fazia antes com tanta felicidade e empolgação, parecia ter desembocado em um cenário de praças e ruas silenciosas, de córregos soltando burburinhos de algo incompreensível. E no meio de tudo havia eu, tentando encontrar algo que havia perdido no caminho. Essa sensação de perda se inseriu no trabalho, principalmente no segundo capítulo, das ruínas, e na construção das montagens feitas por mim no último capítulo. Em meio a esse mundo silencioso, tive o desejo impossível de fazer com que nada se perca, e que fosse possível ver as muitas camadas que foi vivido. Essa tarefa, evidentemente, é impossível. Um movimento sisifiano, de constantemente carregar uma pedra para cima de um morro, para então vê-la rolar de novo para baixo, repetindo o movimento incontáveis vezes. Não há como guardar tudo e salvar todas as lembranças do esquecimento. Mas é possível manter uma ligação com antigas imagens, como hoje ainda nos conectamos com estrelas há anos já mortas, pela luz que cruza o tempo para chegar até nós.

Tenho dificuldade em lidar com as mudanças, com a percepção de que o tempo passa e está passando, e aquilo que vivemos no agora já não é mais o que era antigamente. Ainda não sei lidar com o luto e me dói imensamente a perspectiva do “nunca mais”. Durante a escrita, sofri duas grandes e duras perdas na minha vida: a da minha tia-avó Libânia Girão Rabelo, que me criou como neta e a mim dedicou muito do carinho, do aconchego, do cuidado e da proteção; e a do meu querido amigo e professor Osmar, que me ajudou a descobrir meu propósito no mundo ao evidenciar quão grande era meu amor pela fotografia. Continuar a escrita apesar dessas perdas foi o maior que vivi em meus 25 anos, mas continuei porque era

preciso. Tive uma ajuda imensurável da professora Gabi, que prontamente concordou em me ajudar, segurando a minha mão com força, apesar de também estar sofrendo com a ausência do Osmar. Continuei não por precisar produzir e entregar no sentido produtivo da academia, mas por acreditar no que escrevo, e no que estudo, e para talvez ajudar outras pessoas a encontrarem beleza nesse cotidiano. Acredito que grandes descobertas e epifanias podem ser frutos da casualidade.

Apesar da minha dificuldade de lidar com o luto, no final desta dissertação, peguei o livro de Barthes para folhear, enquanto descansava da escrita, e eu também tive meu momento epifânico quando me deparei com a citação que comparava a imagem com os raios de estrelas distantes que chegam até a gente. Me abraçou aquilo que já tinha lido nas duas vezes que li “A Câmera Clara”, mas que subitamente, me fez perceber algo que sempre soube, mas que só senti desta última vez. Diante da fotografia, e das camadas de imagens que colocamos sobre a cidade, estamos diante do que é passado, mas está *vivo*. Uma mensagem do passado para o presente. Ainda que não palpável, há uma ligação entre a gente, sendo necessário apenas que retomemos às imagens.

Estou atenta para o fato de que essa pesquisa poderia ter se aprofundado mais sobre como Lampert está inserida dentro do cenário da fotografia contemporânea e que ela desembocaria em discussões sobre como a montagem dessas obras como um todo estão sendo abordadas por outros jovens pesquisadoras. Talvez isso estivesse inserido no projeto inicial, antes de ingressar no mestrado. Mas me deixei seguir o ritmo que a pesquisa ditava, e recalculei a rota diante das perdas. Ao fim, me encaminhei mais para um debate sobre os infraordinários, as desimportâncias nos cotidianos, as pequenas coisas que podemos salvar e resgatar em meio às ruínas. Construí um tipo particular de manuscrito, de um período em que procurava por visualidades inesperadas e fabulações que parecessem impossíveis. Uma forma de lembrar também que estamos ligados às camadas do passado que estão espalhadas por toda a cidade e por nossas histórias. Essa pesquisa foi outro caminho, que carrega o que eu sabia neste período da minha vida, mas que ainda mantém aberta a possibilidade de aprofundamento nas brechas deixadas pelo caminho para projetos futuros.

Resgato, então, algo que surgiu durante uma conversa com a professora Gabriela Reinaldo e com minha querida amiga Thayná Facó. Angustiada pela ausência de um resultado determinante como “a resposta dessa pergunta é isto e isto apenas”, fui abraçada pela percepção de que escrevo e caminho para *apurar o meu olhar*. Da mesma forma como Calvino pondera, ao fim de *Cidades Invisíveis*, que Marco Polo viaja para reconhecer o que, no meio do inferno, não é inferno e “preservá-lo, e abrir espaço” (Calvino, 2017, p.200). Portanto, o que essa

pesquisa constrói é uma ponte entre aqueles que se interessam ou possuem curiosidade sobre a cidade e a fotografia, e a obra de Letícia Lampert, ajudando a levantar reflexões e trazer uma perspectiva que talvez não teriam sem o presente trabalho. A partir dessa caminhada conjunta, espero que seja possível aos leitores trilharem os próprios caminhos. E claro: reconhecer e abrir espaço. Que rompamos com os silêncios e despertemos nossos vizinhos!

REFERÊNCIAS

A metamorfose dos pássaros. Direção: Catarina Vasconcelos. Produção: Catarina Vasconcelos, Pedro Fernandes Duarte e Joana Gusmão. Portugal: Primeira Idade, 2020. 1 DVD.

ADUR, Associação dos Docentes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. **O incêndio na Cinemateca Brasileira: o projeto de destruição da cultura e da memória nacional.** 2021. Reportagem por Larissa Guedes. Disponível em: <http://www.adur-rj.org.br/portal/o-incendio-na-cinemateca-brasileira-o-projeto-de-destruicao-da-cultura-e-da-memoria-nacional/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** São Paulo: Papiros, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2018.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a infância.** São Paulo: Editora Planeta, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera.** São Paulo: Ubu, 2021.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: volume II.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver.** Tradução: Hugo Mader. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem.** Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. 234 p.

BROOKS-DALTON, Lily. De mãos dadas com a escuridão. [Entrevista concedida a] Fernanda Grabauska. **Prefácio: Tag Curadoria,** Porto Alegre, p. 11-14, mar. 2021. Disponível em: https://issuu.com/taglivros/docs/issu_ce_u. Acesso em: 15 maio 2024.

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 1-240.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** Tradução: Diogo Mainardi. Ilustrações: Matteo Pericoli. 1a edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Daniela Queiroz. O Atlas como método para o design: o uso do atlas e dos conceitos de montagem como ferramenta metodológica para a pesquisa visual. **Logo E-Revista,** [s. l.], v. 4, n. 1, p. 91-101, dez. 2015. Disponível em:

<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/eRevistaLOGO/article/view/3478>. Acesso em: 26 ago. 2021.

CARDOSO, Miguel. Epifania. **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Cela**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epifania>. Acesso em: 03 jun. 2024.

CARVALHO, M. E. M. de. **Bowarismo, Epifania, Bêtise**: exercício de metacrítica flaubertiana. 2014. 166f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CERQUEIRA, Eugênia Dória Viana. A evolução das formas de gentrificação: estratégias comerciais locais e o contexto parisiense. **Caderno Metrôpole**, São Paulo, v. 16, n. 32, pp. 417-436, nov 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3206>. Acesso: 03 jun. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 351 p. Tradução de: Ephraim Ferreira Alvez.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CICHOWICZ, Ana. Em Busca dos Lampejos. **Imagem Vertigem**: A fotografia do ordinário, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 70-77, set. 2023. Anual. Selo Vertigem.

CIDADE, Daniela Mendes. Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado. **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. v. 10, (27), p.86-93, 2019.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 41 - 50.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. editora Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou O gaio saber inquieto**. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aby Warburg, l'histoire de l'art à l'âge des fantômes**", Artpress, 277, mar, 2002b, pp.18-24.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 1-240.

FILHO, Ricardo Lessa. VIEIRA, Frederico. **Sobrevivências dos Rostos nas Imagens:** aproximações entre Lévinas e Didi-Huberman. Escritos sobre comunicação e experiência estética (p.122 - 149). Editora: UFMG. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009.

FORTIN, S. GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico.** ARJ. Un. Federal do Rio Grande do Norte, V 1/1, 2014, p. 1-17.

FONTANARI, Rodrigo. Do espanto literário ao espanto fotográfico: o punctum barthesiano. **Interin (UTP)**, v. 23, p. 22-36, 2018.

Fontcuberta, Joan. **La cámara de pandora: la fotografí@ después de la fotografía.** Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2019.

Fontcuberta, Joan. **Ça-a-été? Contra Barthes.** Barcelona, Espanha: Centre de la imatge de Barcelona, 2021.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**; gravuras de J.Borges; tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

GARCIA, Marília. **Câmera lenta.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. **Engano geográfico (dois poemas franceses).** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas.** São Paulo: Luna Parque, 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana; prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES, F. (2018). A invenção da paisagem na fotografia de Claudia Jaguaribe. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografia, nº6, pp.103-125.

GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia.** Tradução de: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 208 p.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como Paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença.** Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, jan./abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266055196>.

KANT, Emmanuel. **Critique de la faculté de juger.** Paris: Vrin, 1979.

LAMPERT, Letícia. Random City. **Letícia Lampert**, 2017. Disponível em: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

LIVESEY, G. (2022). From the infraordinary to the extraordinary: Georges Perec and domesticity. Arq: **Architectural Research Quarterly**, 26(3), 247-253. doi:10.1017/S1359135522000471

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007. 194 p. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/227>.

MARQUES, A. M.; JORGE, E. **Como se fosse a casa**: (uma correspondência). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução: Vera Ribeiro; prefácio: Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro, RJ. Editora Contraponto, 2013.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. 1ª edição, Rio de Janeiro, Cobogó, 2017.

MOTTER, T. B. Janelas: da passagem do tempo ao cotidiano compartilhado. **Arte & Ensaio** (UFRJ), v. n.27, p. 99-102, 2014.

NASCIMENTO, Érick Teodósio do. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos**. 2016. 94f. – Dissertação (Mestrado) – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel**: La arquitectura y los sentidos. Editorial GG, SL. Barcelona, Espanha, 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **America**: imagens. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989. 204 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987. 262 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **As imagens de TV têm tempo?**. Arte e Pensamento - Instituto Moreira Salles, 1991. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/as-imagens-de-tv-tem-tempo/>. Acesso em: 20 de jul. de 2023.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Le Seuil, 1989.

PESCUMA, Cristina. O pleno e o vazio: a fotografia de Fernando Pião. **Imagem Vertigem**: A fotografia do ordinário, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 70-77, set. 2023. Anual. Selo Vertigem.

PETERS, Laura. Paisagens efêmeras: um domingo na paulista. 09 Nov 2020. ArchDaily Brasil. Acessado 27 Jul 2023. <https://www.archdaily.com.br/br/951001/paisagens-efemeras-um-domingo-na-paulista>. ISSN 0719-8906

REINALDO, Gabriela. A PAIXÃO SEGUNDO A.W. – notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. In: **E-Compós**. 2015.

ROCHA, A. L. C. da; ECKERT, C. O infra-ordinário na paisagem urbana como condição da produção de etnografias sonoras e visuais. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 5, n. 10, 2004. DOI: 10.22456/1984-1191.9190.

SÁ, Olga de. No encontro com o “outro” acontece a revelação, epifania. **FronteiraZ**. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária, (21), 54–65, 2018. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2018i21p54-65>.

SAMAIN, E. (2011). As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **REVISTA POIÉISIS**, 12(17), 29-51.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mynemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2012.

SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>. Acesso em: 22 abr. 2024. Verbete da Enciclopédia.

SMITH, Patti. **Um livro dos dias**. Tradução: Camila von Holdefer. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERUNSCHK, Micheliny. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Aby Warburg: organização, introdução e tradução: Cássio Fernandes. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2018.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LETÍCIA LAMPERT

Entrevista remota realizada com a artista visual Letícia Lampert no dia 22 de maio de 2022

BEATRIZ RABELO (B.R): Como você realiza a produção do seu trabalho? Tem algum espaço para um ateliê para a construção das obras?

LETÍCIA LAMPERT (L.L): Estou há anos sem ter ateliê. Nunca tive um ateliê, sempre foi aquela coisa meio de trabalhar em casa até por questões de custo, de fazer ser viável. E aí eu estava querendo, em 2019-20, preciso dar esse passo, de ter um ateliê e expandir mais essa experiência, mas aí veio a pandemia e bagunçou geral. Agora, de novo, primeiro tenho que resolver onde é que eu moro. A minha mãe mora em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, que acaba sendo um ponto onde eu tenho para guardar as coisas. Mas não é ideal e não chega a ser uma coisa que posso chamar de ateliê. É difícil conservar. A fotografia quando a gente faz ela grande, a conservação tem que estar em um lugar ideal, e eu acabo produzindo só quando tem uma exposição. Muita coisa fica no computador ou fica em pequenas impressões e só vou produzir de fato quando tem uma situação de exposição, aí fica em uma galeria.

Eu tenho uma galeria em Salvador, uma em São Paulo, e uma em Floripa, onde eu trabalho. Nas galerias tem trabalhos, mas também tem um limite do que eles conseguem guardar. Um lugar onde teria trabalho para ver e está mais perto de ti, fica em Salvador. As instalações acabam que são efêmeras. Eu faço, e vai para o lixo. Até porque a impressão, quando a gente faz uma impressão para coleção de museu, tem cuidado de fazer *fine art*, mas quando é uma coisa que vai ser perecível, que é muito grande, que é uma instalação, acaba que é material mais simples e isso depois é descartado. Então, é uma coisa feita para ser efêmera mesmo. Não persiste depois, sabe?

B.R: Como foi o processo de construção de *Random City*? Era algo que você já vinha trabalhando?

L.L: Eu fiz o primeiro trabalho com colagem lá atrás, em 2007, 2008, ainda na faculdade de artes. (Des) Construções, o nome. Era minha primeira exposição individual, e tinha toda uma questão até de limites...Estava fazendo uma disciplina de laboratório e tinha que fazer o trabalho da disciplina, e a gente era laboratório PB (Preto e Branco), então a gente fez uma triagem, naquele processo bem analógico. Eu sempre tive uma coisa muito com cor. Eu não gostava, era aquelas coisas que você tem que fazer na faculdade porque tem que fazer.

Eu fiquei pensando o que eu poderia fazer para fazer uma coisa legal daquilo, e comecei a pensar em colagem. Tinha a referência de uns artistas, como David Hockney. Naquela época, era uma referência muito forte para mim. Bom, arquitetura é um tema que eu posso dar conta com preto e branco, que eu consigo abrir mão da cor que eu acho que seria interessante.

Ao mesmo tempo, a arquitetura resolve o problema da cor, mas não resolve o problema da escala. Porque como a gente tinha que fazer tudo analógico, tinha que ser no ampliador, no papel. Então pensei: se eu fizer colagem, se eu fizer só os pedaços, de repente posso fazer coisas maiores. Então, foi uma coisa muito, de uma limitação técnica que me fez pensar em soluções e referenciais artísticos que eu tive soluções para aquilo.

B.R: Quais foram os primeiros passos?

L.L: Comecei fazendo umas fotos de Porto Alegre, que eu fotografava os pedaços e ia juntando isso. Acho que a raiz desse trabalho está lá nesse outro. Comecei esse processo de montar as partes para criar um todo. Ainda tinha uma visão fechada, era mais da arquitetura mesmo.

B.R: E a colagem já entrou logo depois?

L.L: Eu comecei com esse processo de colagem, e uma coisa muito interessante que aconteceu foi que eu fui morar um tempo na Austrália, por razões pessoais da vida e queria refazer esse processo desconstruções e continuar com ele lá. E tentei fazer, e aí, comecei a ver como ele não fazia sentido lá, porque mesmo quando eu não estava pensando sobre isso, na época que eu estava fazendo...Porto Alegre, assim como qualquer outra cidade brasileira, tem aquela coisa de falta de planejamento urbano, uma coisa que é construída aqui outra ali, esses contrastes, então aquela colagem, ela fazia sentido.

De repente eu estava morando em uma cidade totalmente planejada, com as casinhas todas direitinho. Não fazia o menor sentido seguir o mesmo processo. Aí eu comecei a me interessar em pensar o quanto a forma de fotografar o lugar indiretamente vai falar de questões do urbanismo, porque isso de sentir que não faz sentido fazer colagem em um lugar está falando sobre aspectos desse lugar. E aí que a minha pesquisa começou a ser mais sobre cidade e tentar entender isso, como isso afeta o processo criativo.

B.R: E Random City foi surgindo a partir disso?

L.L: Enfim, aí a coisa da colagem foi ficando, até que voltei a fazer esse projeto, ele começou mesmo em uma residência que eu estava na China, em 2015. Ai, de novo, tudo que eu não tinha vista num lugar de colagem, na China eu via de novo. Achei a China muito...Uma coisa que me surpreendeu lá muito é que embora seja um lugar completamente diferente, a gente pensa em uma cultura tão diferente do Brasil, eu via muita proximidade. Eu achava muito similar, a coisa da espontaneidade, a coisa do puxadinho, de dar jeito, essa coisa bem criativa na falta, no jeito de resolver as coisas. Então eu pensei que poderia aproximar, e comecei a fazer essas colagens, retomei esse processo para aproximar isso que eu via de uma maneira mais macro da cidade.

O que na China me lembrava o Brasil, e vice-versa. Aí isso foi se desdobrando e comecei a querer conectar outros lugares, em uma relação tanto de memória, quanto de percurso.

B.R: Essas fotografias, você tirava?

L.L: Sim, tudo imagem que eu mesma faço. Isso para mim é super importante, porque todo esse pensamento, e essas relações, vão surgindo a partir das experiências que estão no lugar. É bem importante caminhar pela cidade, andar assim. Ando muito mesmo, e sentindo isso, e fazendo essas conexões. Então até já tentei...a pandemia acabou sendo um momento bem difícil para mim porque parei tudo, parei total de trabalhar. Tentei fazer pelo Google Maps, não é a mesma coisa. Poderia fazer com imagem apropriada, mas para mim também não é a mesma coisa. Então, para mim, precisa ser a partir de estar nos lugares. Então eu faço essas imagens.

B.R: **Não sabe a imagem que tem no outro local, e tem todo o processo de ir vendo. Parece uma mesma cidade, mas quando olha de novo, dá para ver a montagem. Fica perceptível essa questão da montagem. É impressionante como as imagens encaixam direitinho, o arco de uma que entra em outra. Achei isso muito legal.**

L.L: Então, ao mesmo tempo que isso às vezes é planejado, às vezes eu vejo um lugar que eu me lembro que eu tenho uma imagem e faço, e muitas vezes isso acontece ao acaso. Por isso, esse nome Random City, de randômico. Não tem como planejar 100%, então tem coisas que eu vou encontrando. Então, às vezes tem uma questão temática, às vezes costuma ser só uma associação formal para poder criar essas ligações e dar essa sensação, e acaba tendo umas junções que são totalmente não planejadas.

B.R: **Tem essa tensão entre a cidade planejada e a não planejada. Sinto como se essas cidades não planejadas que tem um crescimento muito rápido. Com muitos estilos caóticos. Por isso, também, acho que quando você olha essas paisagens de Random City, você pensa que são paisagens super possíveis de existirem, porque as cidades são meio caóticas.**

L.L: Exato, exatamente isso. Tem um negócio muito engraçado. Eu participei de uma exposição em 2019, com o Tatewaki Neo, ele é radicado aqui em São Paulo e ele documenta a cidade, fotografa com médio formato, então é aquela foto bem pensada, com outro tempo. Porque, assim, eu sou muito rapidinha e vou juntando o meu material para depois, para fazer essa minha imagem que não é no clique, é na construção posterior. E ele tem esse processo assim, aí a gente foi convidado para uma curadoria, nós dois juntos, e as pessoas às vezes viam a imagem dele e achava que a dele era colagem, justamente por isso que você está falando, porque não é possível que essa coisa maluca exista na cidade, e era. E às vezes a minha, que era descaradamente montagem, as pessoas não se ligavam e achavam que era verdade. Muito legal essa ligação.

B.R: **Acho que há um movimento de olhar, depois olhar de novo, e acho que isso é o mais legal, de parar e ficar olhando. Por que o uso da montagem no seu trabalho? Foi intencional fazer esse estranhamento?**

L.L: Acho que sim. Para mim, é importante de alguma forma articular as imagens. Eu não tenho o perfil tanto do fotógrafo tradicional, que resolve o trabalho na fotografia. Eu preciso articular

as coisas, preciso de imagens que eu recombino e tento criar relações entre elas. É minha maneira de lidar com a imagem. Eu acho que vem daí. Até tenho trabalhos que são só a imagem, mas geralmente sinto a necessidade de articular.

B.R: Isso de alguma forma faz com que rompa a inércia do olhar? A gente ocupa a cidade e aquele local que a gente vive nos parece comum, mas a partir do momento que você repara nas cidades. Você acha que quando utiliza a colagem dessa maneira, rompe com essa inércia?

L.L: Acho que é a minha estratégia para isso. Acho que todo o trabalho de arte tem meio que o objetivo de romper essa inércia, de nos trazer reflexão de alguma coisa. E a minha estratégia é da colagem, na maioria das vezes, mas poderia ser feita de outra forma, mas acho que é mais uma coisa pessoal. Mas sim, acho que tem justamente, cê estava falando antes de parar para olhar.

L.L: O que mais gosto é quando, conversando com alguém sobre o trabalho, é quando a pessoa me conta que 'ah, agora, estava andando na rua e lembrei de ti'. Para mim, o trabalho acontece muito mais nesse olhar da pessoa posterior, quando volta para a cidade e começa a ver as coisas de outra forma, do que no meu trabalho em si. É como se ele fosse um meio para gerar essa sensação no outro.

B.R: A obra volta...

L.L: Isso, para mim, isso é o mais importante.

B.R: Isso de ter a relação não só com a pessoa na galeria, vendo a obra, mas também quando ela retorna para a cidade, né?

L.L: Isso.

Começa a pensar as intervenções possíveis na cidade. A similaridade das grandes cidades, de como uma cidade não parece ter fim. Uma cidade que se liga a outra.

B.R: Você pensou no Italo Calvino ao fazer, ou você fez e depois lembrou do Italo Calvino?

L.L: Isso é muito difícil de dizer com certeza. Não foi uma coisa certinha: 'eu vi isso e vou fazer como resposta'. Mas sei lá, aquilo estava em mim, em algum momento essa relação foi feita. Acho que é posterior, mas não sei dizer com certeza. Tem outros, tem um artista que descobri há pouco tempo. Ele é um cara dos anos 1960, 1970, ligado aos situacionistas, e não sei se você tem essa referência da história da arte.

L.L: É um movimento bem interessante que trabalha essa relação da cidade, de criar situações na cidade para as pessoas perceberem melhor a cidade. E ele tinha esse projeto dessa cidade que ia se conectar e ia ser interminável. Ele fazia por projeto, uns desenhos, umas esculturas,

imaginava uma cidade do futuro. Essas relações são muito legais, que vão meio que alimentando. A gente vai achando elas no caminho.

B.R: E sobre o “Práticas para destrinchar as cidades”?

L.L: É um trabalho que eu fiz que questiona essa ideia das cidades se tornarem iguais com o crescimento, mas por um outro viés. E é um trabalho que fiz em São Paulo, que comecei em SP, e a primeira oportunidade que tive de expor foi em 2018, em BH. O ideal seria ir para BH antes, tirar fotos do local e montar com imagens de lá, só que era inviável pelo custo, tempo e agenda. Bom, vou fazer com o material que eu tenho de São Paulo, e lá as pessoas tinham certeza que eu tinha fotografado em BH. Prédios, as cidades começam a ter coisas tão iguais, que de fato não fazia tanta diferença. Eu não tinha nenhuma intenção de enganar, mas adorei isso, que de fato funcionou. Sem querer deu certo.

B.R: Os trabalho, de certa forma, são gerados em torno da tensão da cidade...

L.L: Ao mesmo tempo que a gente pensa que todas as cidades são iguais, todas as cidades são diferentes. Eu gosto de buscar ao mesmo tempo as coisas que aproximam, e também as coisas que afastam. É que nem gente. Tem várias coisas que somos todos iguais, mas somos todos únicos também.