

Random City: o “infraordinário” que desponta nas paisagens urbanas de Letícia Lampert

Random City: the “infraordinary” that stands out in Letícia Lampert’s urban landscapes

Random City: lo “infraordinario” que se destaca en los paisajes urbanos de Letícia Lampert

Osmar Gonçalves dos Reis FILHO^{1†}
Beatriz Rabelo CAVALCANTE²

Resumo

O presente artigo se debruça sobre a obra *Random City* (2017), da fotógrafa e artista visual brasileira Letícia Lampert, criada a partir de fotografias de diversas partes do mundo. Por meio do recorte e da montagem das imagens de cidades como Paris, Fortaleza, São Paulo, Nova York e Sanghai, são criadas paisagens urbanas inéditas. No processo criativo, a fotógrafa seleciona recortes do cotidiano, que muitas vezes passam despercebidos, e juntam para formar uma cidade que contém parte de diversas outras. Buscamos evidenciar a presença do “infraordinário” (PEREC, 1989) que desponta nessa obra, a partir de uma caminhada entre as imagens de Lampert, trazendo também referências de outros artistas, como a fotógrafa Claudia Jaguaribe. Percebemos, então, um paralelo entre a perspectiva do “infraordinário” de Perec (1989), o “*punctum*” de Barthes (2018) e o “sublime” de Lopes (2007). Como caminho metodológico, construímos pranchas inspiradas no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, que permitia que lampejos de outras percepções despontassem a partir da união das imagens.

Palavras-chave: Imagem; Fotografia; Montagem; Paisagens Urbanas; Cidades.

Abstract

This paper focuses on the work *Random City* (2017), by Brazilian photographer and visual artist Letícia Lampert, created from photographs from different parts of the

¹ Professor doutor da Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, CE, Brasil. ORCID: 0000-0002-3986-9008 - (*In memoriam*)

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará, na Linha 1 - Fotografia e Audiovisual. E- mail: beatrizrabelloc@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1815-736X



world. By cutting and assembling images of cities such as Paris, Fortaleza, São Paulo, New York and Sanghai, unprecedented urban landscapes are created. In the creative process, the photographer selects everyday clippings, which often go unnoticed, and puts them together to form a city that contains parts of several others. We seek to highlight the presence of the “infraordinary” (PEREC, 1989) that emerges in this work, based on a walk among Lampert’s images, also bringing references from other artists, such as the photographer Claudia Jaguaribe. We then perceive a parallel between the perspective of the “infraordinary” of Percec (1989), the “punctum” of Barthes (2018) and the “sublime” of Lopes (2007). As a methodological path, we built boards inspired by Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne, which allowed glimpses of other perceptions to emerge from the union of images.

Keywords: Image; Photography; Assembly; Urban Landscapes; Cities.

Resumen

Este artículo se centra en la obra *Random City* (2017), de la fotógrafa y artista visual brasileña Leticia Lampert, creada a partir de fotografías de diferentes partes del mundo. Al recortar y ensamblar imágenes de ciudades como París, Fortaleza, São Paulo, Nueva York y Sanghai, se crean paisajes urbanos sin precedentes. En el proceso creativo, el fotógrafo selecciona recortes cotidianos, que a menudo pasan desapercibidos, y los junta para formar una ciudad que contiene partes de varias otras. Buscamos resaltar la presencia de lo “infraordinario” (PEREC, 1989) que emerge en este trabajo, a partir de un paseo entre las imágenes de Lampert, trayendo también referencias de otros artistas, como la fotógrafa Claudia Jaguaribe. Percibimos entonces un paralelo entre la perspectiva de lo “infraordinario” de Percec (1989), el “punctum” de Barthes (2018) y lo “sublime” de Lopes (2007). Como camino metodológico, construimos tableros inspirados en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, que permitieron vislumbrar otras percepciones que surgían de la unión de imágenes.

Palabras llave: Imagen; Fotografía; Asamblea; Paisajes urbanos; Ciudades.

Introdução

Começamos esse caminhar pelas paisagens da obra *Random City*, de Leticia Lampert, colocando dois livros dentro da bolsa: “Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino, e “Parque das Ruínas”, de Marília Garcia. O primeiro trata da narração do viajante veneziano Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan acerca das cidades visitadas por ele. A conversa travada entre os dois personagens se aprofunda em detalhes que compõem a malha urbana, como memória, símbolos, desejos, trocas e, até mesmo, a morte. Ao invés de levar descrições técnicas sobre os locais, Marco Polo divaga acerca do estampido das rodas; do uivo dos lobos, e das histórias de sarna e de desimportâncias *à la* Manoel de Barros. Como dito por Khan, ele perde tempo com



“melancolias não essenciais” (Calvino, 2017, p. 70) nas narrações. Ao longo do livro, o imperador chega a pontuar:

Os outros embaixadores me advertem a respeito de carestias, concussões, conjuras; ou então me assinalam minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas. E você? — o Grande Khan perguntou a Polo. — Retornou de países igualmente distantes e tudo o que tem a dizer são pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa. Para que serve, então, viajar tanto? (Calvino, 2017, p. 33)

Ao que o viajante veneziano responde, em um outro momento da conversa:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (...) *De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.* (Calvino, 2017, p. 52-53, grifo nosso)

Marco Polo caminha com um olhar que vê não apenas o espaço presente, mas também o tempo ido e os lampejos do amanhã, um pouco como Benjamin (1987) ao se debruçar sobre a infância em Berlim por volta de 1900. Ele percebe o passado inscrito no ângulo das ruas e no franzir da testa das cariátides; o invólucro de símbolos nas grades e nas fachadas; os deuses das cidades vivendo na profundidade dos lagos; os ossos dos mortos rolando com o vento e as ruínas de vilas abandonadas. O veneziano compreende a cidade, portanto, como feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (Calvino, 2017, p. 15). E, nas viagens, começa a ver que o passado muda conforme vai prosseguindo, e que em dado momento da vida, quando os mortos que se conhece são mais numerosos que os vivos, “em todas as faces novas que encontra, imprime os velhos desenhos” (Calvino, 2017, p. 116). Nesse olhar atento às melancolias não essenciais, cada nova cidade carrega também impressões de velhos locais já visitados, como as ruas da infância, ou o bairro onde primeiro se apaixonou.

Esse primeiro livro, além de *apresentar uma forma de ver as cidades*, foi uma das referências utilizadas por Lampert para a construção das montagens fotográficas em *Random City*. Ao se perguntar se as cidades estariam se tornando as mesmas no mundo globalizado, a artista colocou em discussão a relação entre os lugares geográficos e a presença da identidade cultural. A montagem das fotografias é feita de modo a confundir o olhar daqueles que tentam identificar os espaços, evidenciando



que as cidades estão carregando cada vez mais traços de similaridade em meio ao crescimento acelerado e a reprodução de tendências arquitetônicas. Pouco a pouco, torna-se difícil dizer onde uma cidade começa e onde termina, como se todas fossem o mesmo espaço sem fim.

Já o segundo livro, “Parque das ruínas”, foi escolhido pela capacidade da autora de *estimular a visão poética dos leitores*. A narrativa tem início apresentando a série de fotos da artista estadunidense Rose-Lynn Fisher, que realizou uma “topografia das lágrimas”³. Ela usou o microscópio e ampliou lágrimas secas sobre as lâminas para ver os desenhos delas, percebendo que as imagens parecem cidades vistas de cima. Ao longo do poema, também compartilha trechos do “diário sentimental da pont marie”, um exercício proposto por ela em que, diariamente, tira foto de um mesmo lugar da Pont Marie, em Paris, na França, a fim de tentar entender o que estava vendo. Sem saber muito bem o que procurava e o que ia achar, ela queria descobrir como era possível *ver* um lugar. É ao longo desse poema, que somos apresentados ao conceito de “infraordinário”, de George Perec, o qual vamos trabalhar um pouco mais à frente no texto.

Com essas duas leituras em mente, começamos a achar nosso passo na caminhada que percorrerá as paisagens de Lampert. Partimos com esses livros para tentar ter uma mente aberta às melancolias não essenciais, buscando as sentimentalidades que atravessam as fachadas e as soleiras das portas. O nosso desejo é que, ao estar diante da imagem, aquele que nos acompanha nessa caminhada pudesse tentar ver além do que já está na primeira visão: uma casa, uma árvore, um muro, um prédio em construção, uma loja de departamento, duas mulheres fotografando. Diante da leitura de Calvino e Garcia, percebemos que, às vezes, para *ver*, é preciso se afastar alguns passos, talvez se perder no caminho, ou percorrer algumas curvas. Nem sempre a menor distância entre dois pontos será uma reta.

³ O trabalho “Topografia das lágrimas” pode ser visto através do link: <https://rose-lynnfisher.com/tears.html>. Data de acesso: 19 de junho de 2023.

**Imagem 1:** Random City, com imagens de Shanghai-Porto Alegre-Paris, 2019**Foto:** Reprodução/Letícia Lampert.

Agora, que já começamos a praticar um olhar um pouco mais atento, iremos nos debruçar sobre *Random City*, de Letícia Lampert. O presente artigo busca apresentar alguns detalhes sobre a artista visual e o processo de montagem dela, para então tratar sobre o conceito de “infraordinário” a partir da perspectiva de George Perec (1989) e Marília Garcia (2018). Nesse sentido, também consideramos que, para Certeau (2007), planejar a cidade é considerar a própria pluralidade do real e conferir efetividade a este pensamento do plural. Ao construir essa paisagem urbana — trazendo os recortes que cuidadosamente escolhidos por ela, Lampert se aproxima do que o autor francês discute em “A Invenção do Cotidiano”. Certeau (2007) postula que a idealização da cidade que se deseja construir, considera a diversidade dela e não se restringe a isso, sendo necessário realizar ações para transformá-la a partir do que se deseja. Bom, mas quais recortes foram escolhidos por Lampert? Após uma observação mais atenta, percebemos que a obra está carregada de cenas do dia-a-dia, do que se passa quando se caminha fora de casa, para um passeio ou uma ida ao trabalho. *Random City* está cheia daquilo que ocorre todos os dias, mas que às vezes passa despercebido. São os “infraordinários”, as miudezas que estão na obra.



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). Assim, na caminhada pelas paisagens de Lampert, buscamos “infraordinários” que despontam, para perceber quais as desimportâncias estão atravessadas nessas imagens.

Para isso, recorreremos ao trabalho do alemão Aby Warburg⁴, especialmente ao *Atlas Mnemosyne*, que realiza junções de imagens com relações intuitivas e expressivas (Coli, 2012). O Atlas foi o grande trabalho da vida de Warburg, no qual 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. O *Atlas Mnemosyne* constrói quadros associativos de imagens, como uma espécie de quebra-cabeça de gestos de emoções profundas (Coli, 2012).

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)

No Atlas, estavam inseridas reproduções fotográficas “de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos (...) mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies” (Samain, 2011, p. 36). Neste artigo, nos inspiramos na ideia da construção desse painel semântico e do conceito de montagem, que já tem sido utilizada como um caminho de *ver* (Campos, 2015). Fazemos, então, “a decisão de mostrar por montagem, isto é, por deslocamento e recomposição de toda coisa” (Didi-Huberman, 2017, p. 80), e organizamos pranchas

⁴ 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”.



de imagens que se inspiram no atlas warbuguiano para evidenciar esses “infraordinários” em *Random City*.

***Random City*: cidades randômicas de Letícia Lampert**

Random City. Cidade randômica, aleatória, contínua. 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. A fotógrafa e artista visual, natural do Rio Grande do Sul, começou a trabalhar com montagem durante a graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em algum período entre 2007 e 2008. Em uma das disciplinas, precisou elaborar um projeto com fotografias em preto e branco da cidade, que posteriormente se tornou *(Des)construções*⁵. 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 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

⁵É possível ver a obra através do link: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/desconstrucoes/>. Data de acesso: 27 de junho de 2023.



e Experimentação em Fotografia, Fundação Cultural da Bahia (2013); e o III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea, Ministério das Relações Exteriores (2013).

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 relevar essas paisagens que estão escondidas atrás da parede.

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)

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 das 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 essa 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 idiosincrasias 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, s.p.)

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.

Para Certeau (2007), os leitores — e aqui ampliamos também para os observadores de uma obra ou de uma imagem — não são sujeitos passivos, nem possuem interpretações que podem ser consideradas ilegítimas. Como viajantes, descobrem universos novos em cada leitura e tiram suas interpretações a partir da experiência vivida e das outras acumuladas. “Cavadores de poços e construtores de casas (...) circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (Certeau, 2007, p. 269).

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. 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. Em meio a tudo isso, está o cotidiano, que se forma pelo modo que as trocas comunicativas são realizadas (Andueza; Mello, 2019) — seja entre as imagens dentro da própria obra, seja entre as fotografias e o público. Depende de os sujeitos verem 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 com interesse em passear pela obra, é possível conferir mais no site da artista⁶ ou no perfil de Instagram @city.random.

As potências da montagem

Diante do processo de criação da obra de Lampert, percebemos que a montagem está presente em cada recorte inserido e escolhido para estar na imagem que se apresenta ao público. Nesse contexto, escolhemos fazer companhia para a artista e, na metodologia do trabalho, também mostrar por montagem e palavras. Através da relação de recortes selecionados da obra *Random City*, buscamos evidenciar o que está visível, mas também o que reside, nas entrelinhas. Para isso, consideramos que, com a montagem, tem-se um “conhecimento por estranheza” (Didi-Huberman, 2017, p. 65). Essa estranheza coloca uma pulga atrás da orelha sobre a realidade que se toma como familiar, sendo capaz de deslocar o olhar acostumado sobre uma coisa para que o sujeito comece a perceber outros detalhes que antes poderiam passar despercebidos. Com a junção de diversas imagens, que estão conectadas para além do óbvio, Didi-Huberman (2017) percebe que o uso da montagem permite:

- Criar *agrupamentos* entre ordens de diferentes realidades;
- *Desarticular a percepção habitual das relações já postas* entre as coisas;
- Reforçar que “as coisas talvez não sejam o que são e que depende de nós vê-las diferentemente” (Didi-Huberman, 2017, p. 71)
- Se mostrar com o desmembrar e com o “dis-por”/des-montar primeiro;
- Confrontar diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão;
- Renúncia antecipadamente o lugar-comum.

⁶ Trabalhos de Letícia Lampert estão disponíveis em: <https://www.leticialampert.com.br/>. Acesso: 27 de junho de 2023.



Nesse cenário, a montagem por vezes é capaz de fazer com que o sujeito desacelere e comece a pensar aquilo como se estivesse vendo pela primeira vez, saindo do lugar-comum. Ao causar esse deslocamento, abre margem para que surjam perguntas sobre o que mais pode ser modificado, mas também questionar sobre as relações secretas entre as imagens e as coisas. Essa busca pelas relações íntimas, pelo que não está exposto à primeira vista, requer uma prática de leitura: “a prática de uma incessante releitura de mundo” (Didi-Huberman, 2018, p. 69).

Imagem 2: Recortes da obra *Random City*.



Foto: Reprodução/Letícia Lampert.

A montagem, inclusive, traz traços de similaridade com a própria cidade, sendo labiríntica e plural. A representação das grandes cidades como labirinto tem sido usada com recorrência a partir do século XIX, considerando a complexidade e o entrelaçamento desses espaços urbanos (Gomes, 2008). O próprio Benjamin (1987)



investiga o labirinto urbano, vendo a malha das cidades como um tecido de rememoração. Ao escavar nesses espaços, ele recorda. “Como um arqueólogo, desce às camadas mais profundas da memória, dentro da paisagem arcaica da cidade. Decifra (...) sonhos e fantasias” (Gomes, 2008, p. 71). As cidades carregam a memória, o novo, o velho, e as marcas que vão gradualmente sendo substituídas, mas que permanecem como camadas de um papiro. Tal qual um livro de registro, as cidades são compostas por “pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras” (Gomes, 2008, p.24) e, em meio às sobreposições e fragmentos antagônicos, esse livro se mostra como um labirinto. “Um texto que remete a outro, que por sua vez conduz a um terceiro, e assim sucessivamente” (Gomes, 2008, p. 24). E, ao mesmo tempo, as cidades se abrem como o próprio paradigma de saturação, como apontou Peixoto (2003). Há muitas informações, imagens e estímulos. Os habitantes se perdem em meio a tanto. Nesse cenário, a montagem surge como uma forma de ver em meio ao excesso, sendo 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)

Com a montagem, a obra *Random City* dá vida a paisagens não existentes. Nesse cenário, “inventar a possível leitura é contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos em labirinto” (Gomes, 2008, p. 28). Nas “andanças” pela obra, é possível tentar descobrir resquícios do presente e do passado, misturando as vivências da própria cidade, com as memórias pessoais, produzindo “‘uma exploração dos desertos de minha memória’, a volta a um exotismo próximo pelas andanças ao longe, e a ‘invenção’ de relíquias e lendas” (Certeau, 2007, p. 187). *Random City*, formada por fragmentos de imagens de distintas cidades visitadas por Lampert, caminha para essa ordenação de visível, em uma operação de montagem que consegue, como a fotógrafa Claudia Jaguaribe, produzir “conhecimento a partir de jogos com o real” (Gonçalves, 2017, p. 09). 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.

Mas então, como podemos criar agrupamentos entre ordens de diferentes realidades? De que forma podemos desarticular um pouco a percepção habitual das



relações já postas entre as coisas? Como *ver* essas paisagens? As imagens, sabemos, nunca poderão ser totalmente apreendidas, há sempre algo que escapa e reside no campo do indizível, e não apreensível (Barthes, 2018). Porém, diante da busca pelas formas de ver *Random City*, recorreremos à perspectiva do “infraordinário” de George Perec (1989) para caminhar pela cidade inventada por Lampert através da montagem de fragmentos de imagens. Nessa metrópole, reino de abundância, em que os sentidos são inundados por imagens, acreditamos, como Gomes (2008), que um tipo de olhar poético dá a ver a coisa ausente, a cidade que miramos, e que nos mira de volta. Percebemos que procurar pelo “infraordinário”, pelas desimportâncias na paisagem, é também um modo de buscar o sublime no banal (Lopes, 2007).

O “infraordinário” como forma de *ver*

A ideia de refletir sobre o “infraordinário” como uma forma de olhar a paisagem não é nova, já tendo sido discutida por Eckert e Rocha (2004); Livesey (2004) e Peters (2020). Recorreremos a essa perspectiva para nos debruçar sobre a obra de Letícia Lampert, pois buscamos aquilo que, na paisagem, 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 compõe o nosso dia a dia. No livro *Parque das Ruínas* (2018), Marília Garcia aponta que o “infraordinário” se trata daquilo que acontece todos os dias, mas que poucas pessoas enxergam. Segundo o próprio Perec (1989), o “infraordinário” consiste em tudo aquilo que acontece no dia a dia, mas que é ignorado. 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.

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, o cotidiano, daquilo que normalmente passa despercebido. (PEREC, 2017, p. 10, *tradução nossa*)⁷

⁷ *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, 2017, p.10)



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. Péric (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. Essa perspectiva dialoga, inclusive, com Campbell (2011), quando a autora aponta que:

o cotidiano tem esse traço essencial: ele não se deixa apreender. Ele pertence à *insignificância*, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda significância possível – Maurice Blanchot, 1969. (Campbell, 2011, p. 105, grifo nosso)

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, de 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 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. 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.

O conceito, por sua vez, 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). Bom, 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. 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 que pedestres navegam por ela, 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 começar a fazer os questionamentos propostos por Perec (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, e 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 vemos as nossas próprias cidades.

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; um cachorro que observa a rua⁸; 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 poeta japonês Tanisaki Junichirô 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

⁸ Recorte presente na *Imagem 2*.



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 o deixa 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 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.

Durante a caminhada, vamos percebemos que a paisagem carrega também a ausência dos corpos, da mesma forma que as pinturas 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 3**, 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 zebra. 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 “idiosincrasias 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 Perce (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 outros do aos que



meramente se apresentam. E é a partir dessas distintas vivências que há a possibilidade de construir práticas que construam novos espaços e configuração na malha urbana de uma cidade. É da memória que Certeau (2007) diz sair “clarões nas lendas”.

A lembrança é somente um príncipe encantado de passagem, que desperta, um momento, a Bela-Adormecida-no-Bosque de nossas histórias sem palavras. ‘Aqui, aqui era uma padaria’; ‘ali morava a mere Dupuis’. O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: ‘aqui vocês vêm, aqui havia...’, mas isto não se vê mais. (Certeau, 2007, p. 189).

Apesar de Certeau (2007) fazer referência às lembranças que surgem em 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.

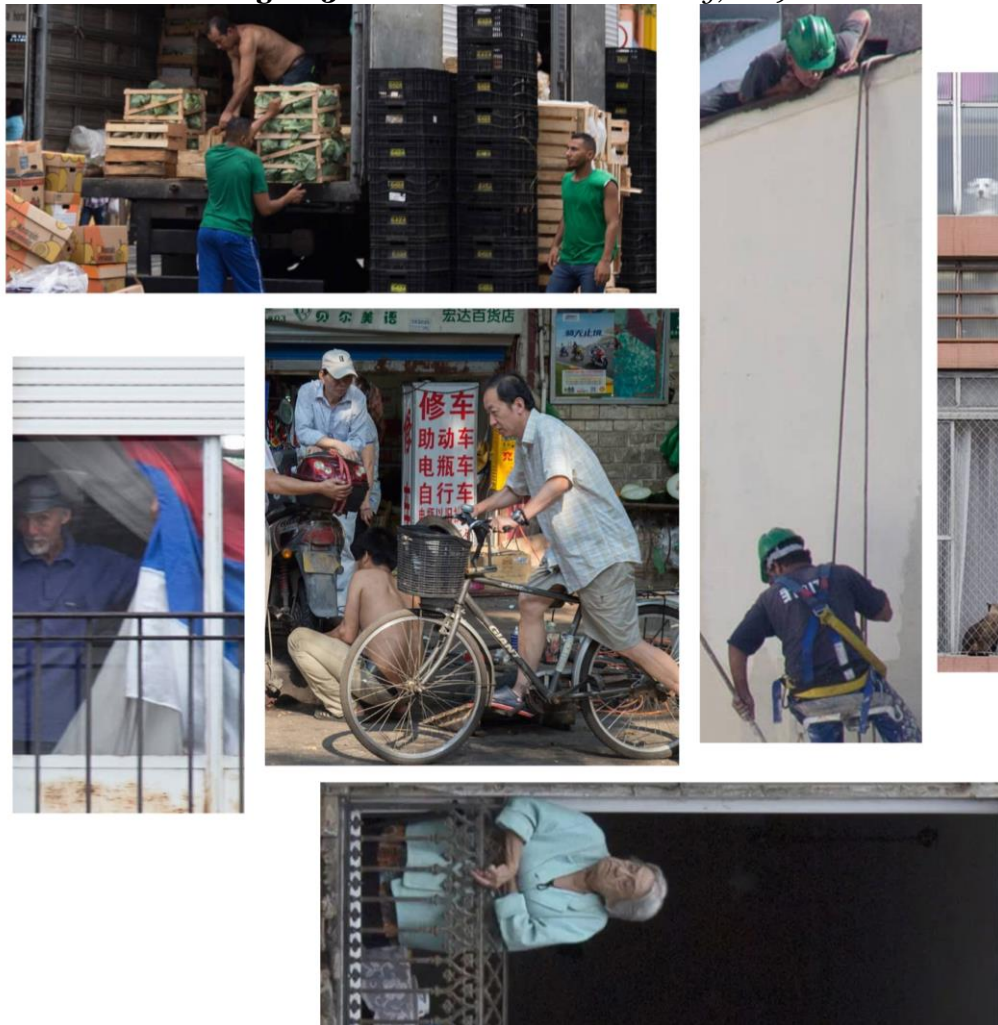
**Imagem 3:** Recortes da obra *Random City*, 2019.

Foto: 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 pensava 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 tentar recuperar as histórias guardadas entre as camadas sobrepostas. As paisagens urbanas são vestígios da matéria humano, enquanto *Random City* se constrói como um mosaico das lascas de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Nas cidades randômicas de Lampert estão presentes também as cidades invisíveis, com todos os detalhes insignificantes e miúdos que Marco Polo certamente descobriria durante uma caminhada pela obra e elencaria ao Grande Klan ao retornar de viagem. A perspectiva do “infraordinário” conduz nosso olhar ao banal, ao corriqueiro: vemos um homem com uma mão no queixo vendo a vida passar; outro abrindo a janela com braços largos, com um cigarro pendendo dos lábios; dois verdureiros tirando a alface do caminhão; um pintor de prédios flutuando no ar como se fosse pássaro; as pichações que ecoam as vozes dos dissidentes que caminharam por ali pela noite.

Às vezes as paisagens mostram grandes acontecimentos, mas é nas insignificâncias que se escondem as epifanias, os assombros, os caminhos de possíveis. Como o *punctum*. Nem toda insignificância ou “infraordinário” carrega epifanias e “punctuns”, mas certamente possuem mais capacidade para isso do que o “óbvio”. Esse olhar poético oferece novas 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, Polo 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 a esse esvaziamento. Em resumo, o que permite uma (re) criação de imaginários sobre a cidade. As fotografias recortadas, montadas e mostradas em *Random City* indicam, apontam para algo e, com isso, apresentam outras formas de ver e entender a realidade. A montagem não “substitui” a cidade, mas “evoca” as paisagens de diversas malhas urbanas.

Nessa caminhada conjunta que terminamos, ainda que temporário — mais um “até breve” — percebemos que o “infraordinário” é um convite para desacelerar, um movimento um tanto interiorano de puxar uma cadeira para a calçada no fim da tarde, sentar e só *estar*. Ficar, permanecer, sentir o vento, observar os conhecidos passando



e *ver*. É um olhar atento. “Se a gente prestar atenção e fizer silêncio, pode ser que ouça alguma mensagem perdida no ar” (Garcia, 2017, p.13). Estar atento ao “infraordinário” é ser um tipo de sismógrafo urbano, que capta os pequenos movimentos e insignificâncias que de fato compõe o dia a dia, pois, como já dito por Annie Dillard, a forma como a gente passa nossos dias é como passamos nossa vida.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papiros, 2004.
- ANDUEZA, N.; MELLO, C. A. Memória no cotidiano da hiperinformação: sobre toda a memória do mundo. **Mídia E Cotidiano**, v. 13, n. 1, p. 295-314, 2019. <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v13i1.26954>
- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: a infância**. São Paulo: Editora Planeta, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: volume II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. Ilustrações: Matteo Pericoli. 1a edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- CAMPBELL, Brigida; TERÇA-NADAL, Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos**: Ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- 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.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 351 p. Tradução de: Ephraim Ferreira Alvez.
- 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. **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.

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.

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

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*, nº16, pp.103-125.

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

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

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.

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

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

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



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.

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

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.