



LETÍCIA LAMPERT E OS LIVROS:
impressões de uma poética

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

IRIZ ANGÉLICA MEDEIROS

LETÍCIA LAMPERT E OS LIVROS: impressões de uma poética

PORTO ALEGRE

2023

IRIZ ANGÉLICA MEDEIROS

LETÍCIA LAMPERT E OS LIVROS: impressões de uma poética

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: prof. dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Medeiros, Iriz Angélica
Leticia Lampert e os livros: impressões de uma
poética / Iriz Angélica Medeiros. -- 2023.
138 f.
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2023.

1. Leticia Lampert. 2. Processo criativo. 3.
Fotografia. 4. Livro de artista. 5. Fotolivro. I.
Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

IRIZ ANGÉLICA MEDEIROS

LETÍCIA LAMPERT E OS LIVROS: impressões de uma poética

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca examinadora em: 10 de abril de 2023

BANCA EXAMINADORA:

prof. dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – Orientador
UFRGS

prof. dr. Alexandre Ricardo dos Santos
UFRGS

prof. dr. Eduardo Ferreira Veras
UFRGS

Para minha mãe, Noeli, que aos 66 anos desaprendeu e reaprendeu a caminhar.

AGRADECIMENTOS

Vinte e três anos separam a conclusão de minha primeira graduação, em jornalismo, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), desta, em História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Por isso, meu primeiro agradecimento é para minha família (Delmar, Noeli, Isley, Erisson, Cesar, Cristina, Rafael e Bianca), por sempre me apoiar em meus estudos, em toda e qualquer fase da minha vida, e apesar de todos os percalços e as dificuldades que tivemos nos últimos anos.

Agradeço às pessoas amigas que encontrei pelo caminho e que, cada uma à sua maneira, me moveram até aqui. Um agradecimento especial às minhas amigas parceiras da vida, Diane de Lima Oliveira, Fabiane Moreira Rovedder, Luciana Diniz Lima e Márcia Barroso Kümmel, com quem, na infância e na adolescência, aprendi a não temer a rua e o mundo. Seguimos assim até hoje, e até o fim. Outro agradecimento especial ao Fabiano Duarte Denardin, parceiro em tudo em vinte anos, e que, mesmo agora, em caminhos mais ou menos distintos, segue sendo uma referência e um suporte para mim.

Agradeço demais à Letícia Lampert por me inspirar a realizar esta pesquisa, e por toda ajuda, confiança e disponibilidade no decorrer do projeto. Ao Paulo Silveira por aceitar ser meu orientador, por acreditar em mim, mas, principalmente, por suas pesquisas e paixão pelos livros de artista. Aos professores Alexandre Ricardo dos Santos e Eduardo Ferreira Veras por aceitarem participar tanto da banca quanto da pré-banca, e por terem sido essenciais para que eu chegasse ao tema deste trabalho segura de minha escolha.

A todas as professoras e professores do Instituto de Artes, em especial do bacharelado em História da Arte, assim como a colegas de curso, pela resistência e pelas inúmeras trocas e contribuições nesses anos que partilhamos juntos, mesmo que de forma remota no difícil período de isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19. Também sou

grata a servidoras e servidores da UFRGS de modo geral, por manterem uma universidade pública de qualidade, mesmo quando a instância máxima que deveria zelar por ela opta por não o fazer.

À Camila Raposa, por me ajudar no *design* deste trabalho, fundamental para o resultado.

Por fim, e acima de tudo, obrigada a todas as pessoas que, numa rede que atravessa o tempo, acreditam no poder das histórias e dos livros para nossa (r)existência como seres dotados de inteligência e sensibilidade, e que acreditam no livro e na arte como gestos de partilha.

RESUMO

Esta pesquisa aborda o processo criativo de Letícia Lampert (Porto Alegre, 1978) e de que maneira ele reflete na produção de seus livros, uma vez que, desde 2009, a artista busca desenvolver uma publicação em paralelo a quase todos os seus projetos. Sendo um recorte de sua produção, este trabalho divide-se em três capítulos principais, sendo cada um deles dedicado a um livro em particular. O primeiro visa mostrar como a experiência de Lampert durante uma residência artística na cidade de Xangai, na China, resultou em 拆 [*chai*], lançado em 2016. O segundo capítulo traz o projeto *Conhecidos de vista*, de 2018, e a vivência da artista em ruas e edifícios do centro de Porto Alegre. O terceiro capítulo, por sua vez, lida com questões trazidas por *Silent City*, de 2022, publicação que é resultado do período em que Lampert passou no município de Kaohsiung, na ilha de Taiwan. A partir da análise formal e da interpretação crítica dessas três obras – todas de base fotográfica e editorial –, esta pesquisa tem a intenção de contribuir para situar e pensar o livro como forma de existência e atuação no campo das artes visuais contemporâneo, bem como entender de que modo as motivações e as reflexões em torno de uma publicação impressa afetam o fazer artístico na busca por soluções diferenciadas para cada projeto. O texto relaciona, ainda, questões que movem a artista com temas da fotografia, da história da arte e da fotografia, da arquitetura e do urbanismo, vitais em sua poética.

Palavras-chave: Letícia Lampert. Processo criativo. Fotografia. Livro de artista. Fotolivro.

ABSTRACT

This research addresses the creative process of Leticia Lampert (Porto Alegre, 1978) and how it reflects on the making of her books, considering that since 2009 the artist has tried to have a published work side by side with almost all her projects. Exploring a sample of her work, this study is divided in three main chapters, each of them focused on a specific book. The first one intends to show how Lampert's experience during an art residency in Shanghai, China, resulted in 拆 [*chai*], released in 2016. The second chapter brings project *Known by Sight*, published in 2018, and the experience of the artist in streets and buildings in downtown Porto Alegre. The third chapter, in turn, deals with issues brought by *Silent City*, published in 2022, which is a result of the time Lampert spent in Kaohsiung City, on the island of Taiwan. Based on the formal analysis and critical interpretation of these three works — all of which have publishing and photographic basis — this research has the intention of contributing to establish and think the book as a way of existing and acting in the field of contemporary visual arts as well as understanding how the motivations and reflections around a printed publication influence the artistic practice in the search of different solutions for each project. The text also links issues that move the artist to themes related to photography, art and photography history, architecture, and city planning, which are vital in her poetics.

Keywords: Leticia Lampert. Creative process. Photography. Artist's book. Photobook.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Letícia Lampert, capa de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 2.** Letícia Lampert, contracapa de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 3.** Letícia Lampert, fotografia de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 4.** Letícia Lampert, fotografia de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 5.** Letícia Lampert, fotografia de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 6.** Letícia Lampert, fotografia de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 7.** Letícia Lampert, fotografia de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 8.** Eugène Atget (1857–1927), *Montmartre, cabaret, rue St-Rustique*, Paris, 1922, albumina sobre prata, 18x21,8 cm
- Figura 9.** Marc Ferrez (1843–1923), *Largo de São Bento*, São Paulo, c. 1892
- Figura 10.** Militão Augusto de Azevedo (1837–1905), *Rua Antonina (atual Quinze de Novembro)*, São Paulo, 1865, albumina sobre prata, 32,5x21,6 cm
- Figura 11.** Capa do livro *Anonyme Skulpturen*, 1970, de Bernd e Hilla Becher. Crédito da foto: Graham Harrison
- Figura 12.** Páginas de *Atlas Fotográfico da Cidade de São Paulo e Arredores*, 2021, de Tuca Vieira. Crédito da foto: Giselle Beiguelman
- Figura 13.** Capa de *Manual Prático de Arquitetura: Exercícios de Estilo*, 2012, de Letícia Lampert. Crédito da foto: Letícia Lampert
- Figura 14.** Letícia Lampert, páginas soltas e expostas de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
- Figura 15.** Letícia Lampert, páginas soltas e expostas de 拆 [*chai*], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.

Figura 16. Antoni Muntadas (1942), *Atenção: percepção requer envolvimento*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.

Crédito da foto: Iriz Medeiros

Figura 17. Letícia Lampert, capa de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 18. Letícia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 19. Letícia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 20. Letícia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 21. Letícia Lampert, fotografia de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 22. Letícia Lampert, fotografia de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 23. Letícia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 24. Letícia Lampert, página de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta

Figura 25. Claudia Jaguaribe, capa de *Vizinhos*, 2020, 17x24 cm, 48 p., Ipsis Pub

Figura 26. Letícia Lampert, capa de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 27. Letícia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 28. Letícia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 29. Letícia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 30. Letícia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 31. Letícia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 32. Letícia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 33. Letícia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 34. Letícia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 35. Letícia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.

Figura 36. Lola Álvarez Bravo (1903–1993), *En su propia cárcel (11 a.m.)*, 1950, impressão de gelatina de prata, 18,4x21,2 cm

Figura 37. Alice Brill (1920–2013), *Vista do Centro através de estrutura de outdoor_ Edifício Altino Arantes ao fundo*, São Paulo, SP, Brasil c.1953

Figura 38. Hildegard Rosenthal (1913–1990), *Banca de jornal*, São Paulo, SP, Brasil, c.1942

Figura 39. Marie Orensanz (1936), detalhe de *Pensar es un hecho revolucionário* [Pensar é um ato revolucionário], 1974, desenho sobre papel, 50x70 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. Crédito da foto: Iriz Medeiros

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. 拆 [CHAI]: entre escombros e páginas.....	21
2.1 fotografar a cidade.....	31
2.2 perceber a poética.....	39
2.3 experimentar o livro.....	42
3. CONHECIDOS DE VISTA: entre janelas e páginas.....	50
3.1 buscar o invisível.....	63
3.2 ampliar os sentidos.....	67
3.3 furar a bolha.....	71
4. SILENT CITY: entre cartazes e páginas.....	75
4.1 libertar-se da escrita.....	89
4.2 fortalecer a resistência.....	92
4.3 existir no mundo.....	95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
APÊNDICE.....	105
REFERÊNCIAS.....	132

1. INTRODUÇÃO

“A biologia assegura que descendemos de seres de carne e osso, mas, no íntimo, sabemos que somos filhos do sonho, do papel e da tinta.”
(MANGUEL, 2020, p. 97)

Antes de tudo, de qualquer tentativa de argumentação, preciso dizer que esta pesquisa é uma declaração de amor ao livro. É resultado da crença no poder do livro impresso como objeto cultural e artístico através dos tempos. A certeza de dedicar este trabalho ao livro de artista se deu de forma natural, dada minha trajetória profissional e meu interesse particular pelo tema, mas se consolidou no período mais crítico de isolamento da pandemia de Covid-19, quando me vi isolada mas não sozinha, acompanhada de livros, pensando neles, em seu caráter material e interdisciplinar, em seu potencial de autonomia e deslocamento no tempo e no espaço, mesmo no contexto irreversível da digitalização da vida, da arte e do mundo. Ou talvez exatamente por isso. Por, no contexto dos fluxos constantes e ligeiros, o livro de artista de repente se transformar, no século XXI, num objeto de ainda maior rebeldia e contemplação.

Esta pesquisa também não existiria sem meu feliz encontro com Letícia Lampert (Porto Alegre, 1978), a quem venho acompanhando com curiosidade e admiração há anos. Pois Lampert é uma artista visual que possui aquilo que a pesquisadora e artista estadunidense Johanna Drucker (1952) chamou de “compromisso artístico com o livro como forma” (FIGUEIREDO; OLIVEIRA DINIZ, 2020, p. 156). Por esses motivos, por tanto eu quanto Lampert abraçarmos essa mesma fé pelo livro impresso, suspensas de incredulidade diante do objeto, numa alusão à ideia de leitor ideal descrita por Alberto Manguel (2020, p. 163), é que este trabalho existe, sendo um recorte da produção de livros da artista.

Letícia Lampert trabalha principalmente com fotografia – outro tema de meu interesse desde minha primeira formação acadêmica, em jornalismo –, mas também com a palavra, criando, na relação entre elas, micro-histórias, pequenas narrativas do mundo contemporâneo. “É a fotografia esta janela imaginária que se abre para o passado e também para a cena contemporânea”, escreveu o pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2007, p. 161), na comparação inevitável e já histórica do poder da fotografia como janela para o mundo.

Mas a artista é também *designer*, o que lhe permite maior liberdade e controle sobre o processo de produção do objeto livro, lidando com as especificidades do meio físico, sua materialidade e técnicas de impressão. Desde 2009, ano em que publicou a primeira edição de *Escala de cor das coisas*, Lampert produz livros de base fotográfica, utilizando-se de artifícios e soluções diferenciadas para cada projeto. Em sua dissertação de mestrado, na qual discorreu sobre seus trabalhos e seu processo artístico, embora não tenha abordado a produção dos livros em si, a artista comenta sobre a atração pelo livro: “a vontade de trabalhar na forma de publicação, quase uma regra no meu trabalho poético, onde para cada série criada desenvolvo também uma versão da proposta como livro de artista” (2013, p. 115). Intitulada *Conhecidos de vista: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias*, a dissertação foi defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em agosto de 2013.

“Fazer um livro é redefinir sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam estes linguísticos ou não”¹, escreveu o mexicano Ulises Carrión (1975, p. 34) no texto seminal “El arte nuevo de hacer libros” [“A nova arte de fazer livros”], originalmente publicado em fevereiro de 1975, no número 41 da revista *Plural*, editada pelo escritor, também mexicano, Octavio Paz (1914–1998). No texto, Carrión defende o livro como espaço singular de exploração de linguagens, com “uma sequência autônoma de espaço-tempo” (1975, p. 33). Para ele, “na velha arte todos os livros são lidos da mesma maneira. Na nova arte cada livro pede uma leitura diferente”² (1975, p. 38), enfatizando a liberdade do artista para explorar a materialidade da página e da sequência de páginas, com total e absoluto controle do processo criativo naquele espaço, naquela estrutura, naquele volume, com nenhuma outra obrigação que não com sua poética.

¹ Tradução minha de “Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de una creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no”.

² Tradução minha de “En el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera. En el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente”.

Comentei que este trabalho é um recorte da produção de livros de Lampert. Considero importante explicar que esse recorte abrange três publicações de tiragem editorial: 拆 [chai], de 2016; *Conhecidos de vista*, de 2018; e *Silent City*, de 2022, abordados por capítulos e que dizem muito do processo de criação da artista, movida pelo acaso de suas caminhadas em grandes centros urbanos, seja no Brasil ou em outros países, e pelo impacto que a experiência provoca em seu fazer criativo, num “entrosamento do corpo e da mente com o mundo, de conhecer o mundo por meio do corpo e o corpo por meio do mundo” (SOLNIT, 2016, p. 59).

Para discorrer sobre minhas impressões sobre as obras de Lampert e trazer nesta escrita alguns pensamentos e referências que as obras despertaram em mim, optei por dividir cada capítulo, por sua vez, em três subcapítulos. Neles, de forma breve, há questões relacionada à fotografia, ao tempo, à memória, à cidade, à vida urbana, à percepção, aos sentidos, ao livro como experimento e forma, à expansão da arte por meio do livro, à liberdade de escolha na construção de uma poética, à resistência política, à existência ativa das mulheres no mundo. De fato, os livros de Lampert dão muito que pensar, e “*Pensar es un hecho revolucionario*”³ [Pensar é um ato revolucionário], como diz a artista argentina Marie Orensanz (1936) na frase de 1974, que veio a se desdobrar de diferentes formas e em diversos de seus trabalhos com a palavra ao longo da carreira.

Concordo com a brasileira Edith Derdyk (1955), outra criadora devota dos livros, quando ela diz que “diante de um livro de artista nunca sabemos ao certo o que iremos encontrar” (2013, p. 12). Em cada publicação de Lampert, me sinto instigada a adentrar um espaço desconhecido que me leva a uma rede de assuntos, experiências e associações. E é isso que, certamente com tropeços e incompletude, objetividade e subjetividade, irei tentar fazer aqui: convidar a quem lê esta pesquisa a me acompanhar nesse percurso ramificado, no qual o livro de artista tem tanto a oferecer para a arte e a história da arte contemporâneas, levando em conta as palavras da estadunidense Lucy Lippard (1937) de que “o aspecto

³ Li essa frase pela primeira vez em uma obra de desenho sobre papel de Marie Orensanz exposta na mostra *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960–1985*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018. Desde então ela me acompanha.

mais importante dos livros de artista é sua capacidade de servir como instrumento de extensão da arte a um público muito mais amplo”⁴ (LIPPARD, 1987, p. 48).

Quando meus olhos bateram pela primeira vez na capa de 拆 [*chai*], livro que inspirou o primeiro capítulo deste texto, uma combinação de dúvida e de mistério despertaram minha curiosidade. Lampert é uma artista brasileira. E, apesar do misterioso ideograma chinês 拆 estampado na capa, o livro também tem nacionalidade brasileira. Eu, leitora brasileira, a princípio não familiarizada com a linguagem escrita oriental, não sei o que aquele símbolo em vermelho vivo significa. À primeira vista, é como se ele fosse um convite para entrar em território estrangeiro e desconhecido. E, ao folhear das páginas, é o acontece. Aos poucos, entro em território estrangeiro e desconhecido, mas em estado de destruição, em vias de desaparecimento.

Por entre as entranhas de tijolo e concreto, detalhes de casas em processo de demolição vão sendo revelados em uma série de fotografias que compõem o livro. A urgência da modernização retirou daquelas antigas casas as pessoas que ali moravam. É a Xangai do século XXI, e o que agora não passa de resíduos do que um dia foi uma zona residencial precisa dar lugar a algo novo, a prédios eficientes e funcionais, conforme as necessidades da vida contemporânea e a lógica da obsolescência programada, conforme comenta o professor e pesquisador brasileiro Guilherme Wisnik (2018, p. 241).

Dos escombros de Xangai, na China, para edifícios em ruas estreitas de Porto Alegre, no Brasil: é do livro *Conhecidos de vista*, publicado em 2018, que trata o segundo capítulo. Em suas 152 páginas dobradas que se abrem em uma tira única, imagens fotográficas revelam-se dos dois lados da folha de papel fosco. Quando em contato com a publicação, num primeiro momento talvez minha impressão tenha sido a de que o tema principal fossem janelas. Universo temático que, aliás, num comentário anacrônico de minha parte, foi amplamente explorado pela arte e pelo jornalismo por conta da realidade pandêmica que colocou o mundo em isolamento domiciliar a partir de março de 2020.

⁴ Tradução minha de “[...] the most important aspect of artists' books is their adaptability as instruments for extension to a far broader public than that currently enjoyed by contemporary art”.

A vida vista de dentro. E universo temático igualmente explorado por mulheres pioneiras da fotografia que, impedidas moral e socialmente de frequentarem as ruas no início do século XX com a mesma liberdade dos homens, posicionavam suas câmeras nas janelas de casa. As ruas vistas de dentro.

Foi a partir do interesse pela arquitetura da cidade que Lampert percorreu diferentes bairros centrais de Porto Alegre e visitou o interior de mais de cinquenta apartamentos. Durante suas caminhadas exploratórias, as visitas foram acontecendo meio que por acaso e sem aviso prévio, com a ajuda de moradores, síndicos e porteiros, que permitiram sua entrada e o desenvolvimento do trabalho. O ponto de partida para a escolha foram edifícios que, por estarem localizados em ruas estreitas da capital gaúcha, têm suas fachadas muito próximas às fachadas dos prédios vizinhos. E foi assim, com a combinação de textos e imagens ao longo do livro, que a paisagem urbana se transformou em paisagem afetiva, numa mistura de realidade e ficção.

De volta ao Oriente: o terceiro capítulo desta pesquisa aborda *Silent City*, lançado em outubro de 2022. Desta vez, ao ter contato com a recente publicação, me senti sendo instigada a dar uma volta pelas ruas de Kaohsiung, em Taiwan, ilha a menos de 200 quilômetros da costa leste da China. Ao longo de 76 páginas e 39 fotografias, o que de início parece um inofensivo passeio turístico se transforma em um trajeto inquietante em meio à realidade ficcional dos anúncios publicitários e políticos localizados no espaço público.

Semelhante a um encarte publicitário, o livro traz uma série de *outdoors* com retratos repletos de sorrisos, sinais de positivo e de coraçãozinho com as mãos, punhos masculinos em riste, seios fartos, corpos magros, bocas e olhares insinuantes. Do alto das placas, esses retratos vigiam as ruas e jogam seu poder de sedução aos passantes. Não estão apenas estáticos nas alturas, mas também em circulação, estampados nas laterais dos ônibus que vão e vêm pela cidade. Diferentemente de 拆 [*chai*] e de *Conhecidos de vista*, a publicação de 2022 é destituída de textos, exceto pelo título: *Silent City*.

Depois de algumas breves informações e tentativas de argumentação que costuram livros e cidades, gostaria de reafirmar que estas páginas pretendem contribuir para as crescentes, porém ainda restritas, pesquisas sobre livros de artista⁵ no campo da história da arte no Brasil. Instigar o pensamento sobre o espaço das publicações de artista na efervescente cena contemporânea, em seu caráter não apenas artístico mas de comunicação com um público para além do espaço institucionalizado de museus e galerias. E lembrar que, afinal, o motivo de estarmos aqui é que “...as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2001, p. 21).

⁵ Não tenho a intenção aqui de entrar na discussão conceitual do termo “livro de artista” em contraposição ao termo “fotolivro”, largamente utilizado no meio fotográfico e editorial e hoje também já difundido no próprio circuito acadêmico. Considero a lógica de que todo livro pensado e desenvolvido por um artista em alinhamento com sua poética é um livro de artista, seja ele fotográfico ou não. No entanto, nem todo livro de base fotográfica é concebido por um artista seguindo seus preceitos criativos, podendo ser um catálogo ou uma compilação de fotografias, por exemplo.

2. 拆 **[CHAI]**: entre escombros e páginas

Começo este capítulo explicando o que já é perceptível: Alberto Manguel (Argentina, 1948) me acompanhou o tempo todo nesta pesquisa. À medida que eu lia, foi se tornando tarefa impossível para mim escrever sobre livros, mesmo no contexto específico de livros de artistas, sem a companhia de um dos maiores amantes e pensadores dos livros de nosso tempo. É dele a frase:

Todos os nossos atos (mesmo os amorosos) são violentos, e todas as nossas artes (até as que descrevem esses atos) contradizem essa violência. Nossas bibliotecas existem na tensão entre esses dois estados (MANGUEL, 2020, p. 119).

Contradizer a violência da experiência humana na interação com o mundo parece de fato ser um dos impulsos por trás do ato criativo. E, em especial desde o século XX, com as crescentes facilidades dos meios gráficos, muitos artistas escolheram o objeto livro como espaço poético de questionamento ou prolongamento de determinada existência, de determinada paisagem, dos resquícios humanos.

O livro 拆 [*chai*]⁶ existe como resultado da experiência de Leticia Lampert com a violência da destruição urbana e o desaparecimento da memória material. No folhear sequencial de suas 80 páginas, em meio a entranhas de tijolo e concreto, detalhes de casas em processo de demolição vão sendo revelados em uma série de fotografias que compõem o livro impresso em *offset* e lançado em 2016 com tiragem de duzentos exemplares numerados e assinados pela artista.

Detalhes de paredes sujas, papéis de parede dobrados e rasgados, tinta descascada, fios soltos, pedaços de canos aparentes, partes de reboco. Não há mais teto, só escombros. No meio dos escombros, vestígios de uma vida domiciliar que não existe mais ali, naquele lugar. É isso que vai sendo revelado, um vazio onde restam objetos esquecidos ou abandonados, quase que numa cena de guerra: um pequeno espelho de banheiro vermelho, uma saboneteira amarela, um adesivo da personagem da Disney Minnie, a fotografia desprezada de uma jovem sorridente, prateleiras vazias. O colchão de estampa floral ficou para trás, assim como as cadeiras em mau estado e o sofá preto rasgado. Em determinada página,

⁶ Ver vídeo em: https://vimeo.com/184591979?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=11433038.

a foto mostra um anúncio publicitário de uma marca de relógios de pulso colado na parede, lembrando de que não há mais tempo a perder. A espera acabou. A urgência da modernização retirou daquelas antigas casas as pessoas que ali moravam. É a Xangai do século XXI, e o que agora não passa de escombros do que um dia foi uma zona residencial precisa dar lugar a algo novo, a prédios eficientes e funcionais, conforme as necessidades da vida contemporânea.

É preciso dizer que, na sequência de imagens fotográficas, desde a capa até a contracapa, não há nenhum texto explicativo. As palavras que aparecem nas imagens são também resquícios da vida que um dia existiu naquele lugar, ou em chinês ou em inglês. No entanto, a artista escolhe não deixar o leitor sem informação, e envolve a publicação em uma cinta removível de papel marrom. Na parte frontal da cinta, apenas a palavra 拆 [*chai*], numa tradução alfabética do ideograma 拆 que ocupa a capa. Na parte de trás da cinta, portanto junto à contracapa, um texto em fonte vermelha revela o contexto do trabalho:

拆 [*chai*, lê-se *tcháí*] Demolir, dismantelar, destruir. Ação marcada para acontecer em grandes áreas residenciais de cidades chinesas como Xangai. O ideograma, pichado nas paredes, anuncia que em breve nada restará. A recorrência e a escala com que a cena se repete assombra quem caminha pela cidade. É o tal progresso que se estabelece com a pressa de quem não tem tempo a perder. E no meio destes escombros, quase como último suspiro, sinais da vida privada, agora expostos, convidam a preencher o cenário com memórias inventadas do que ainda resta ao olhar.

Da capa, o ideograma em vermelho se repete em fotografias no interior do livro. E reaparece na contracapa, indicando que tudo que está contido ali, naquelas páginas, tem o destino marcado, está fadado a cair, ao sumiço.

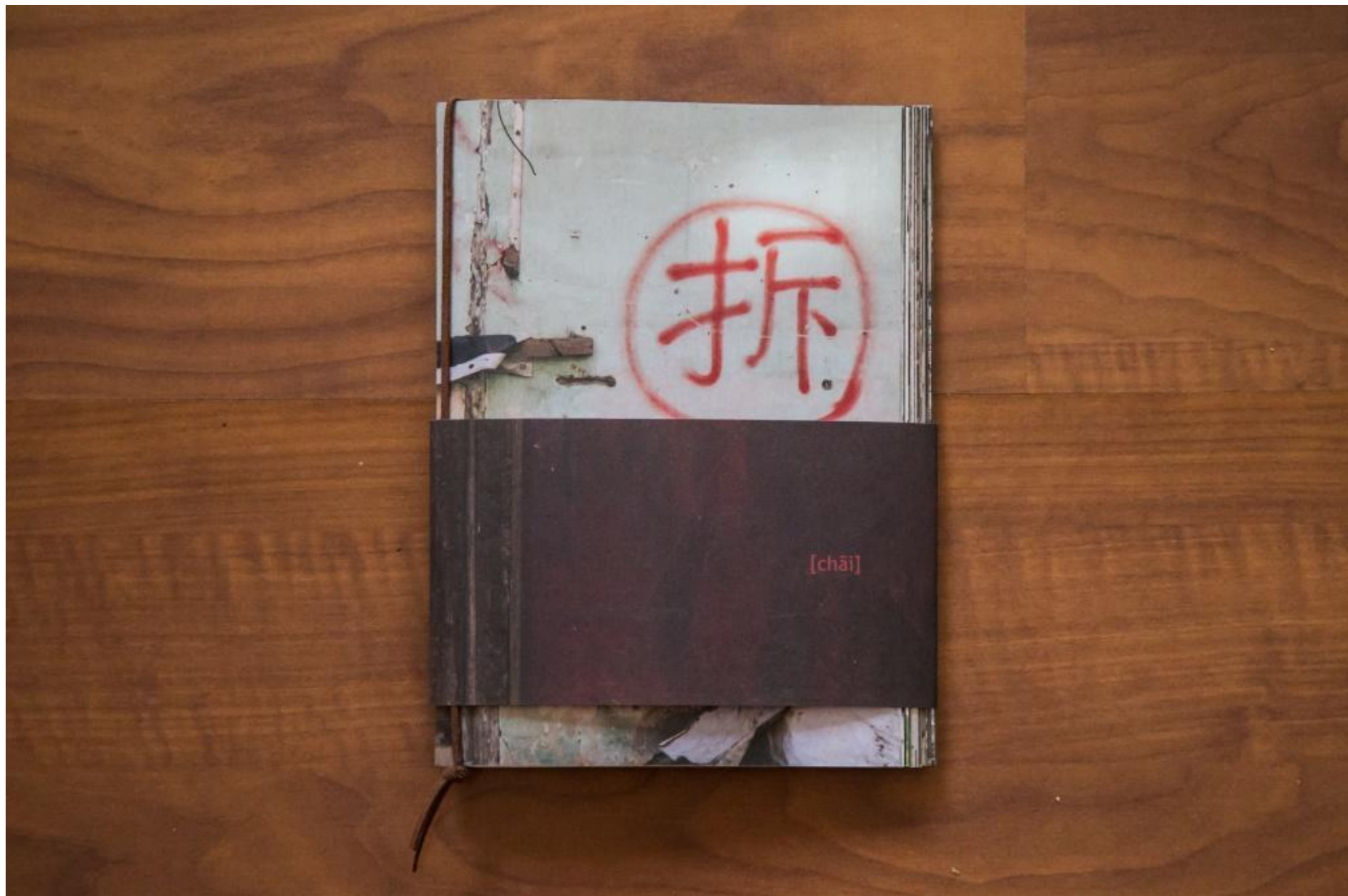


Figura 1. Leticia Lampert, capa de 拆 [chai], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.

Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*

Vídeo em: https://vimeo.com/184591979?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=11433038

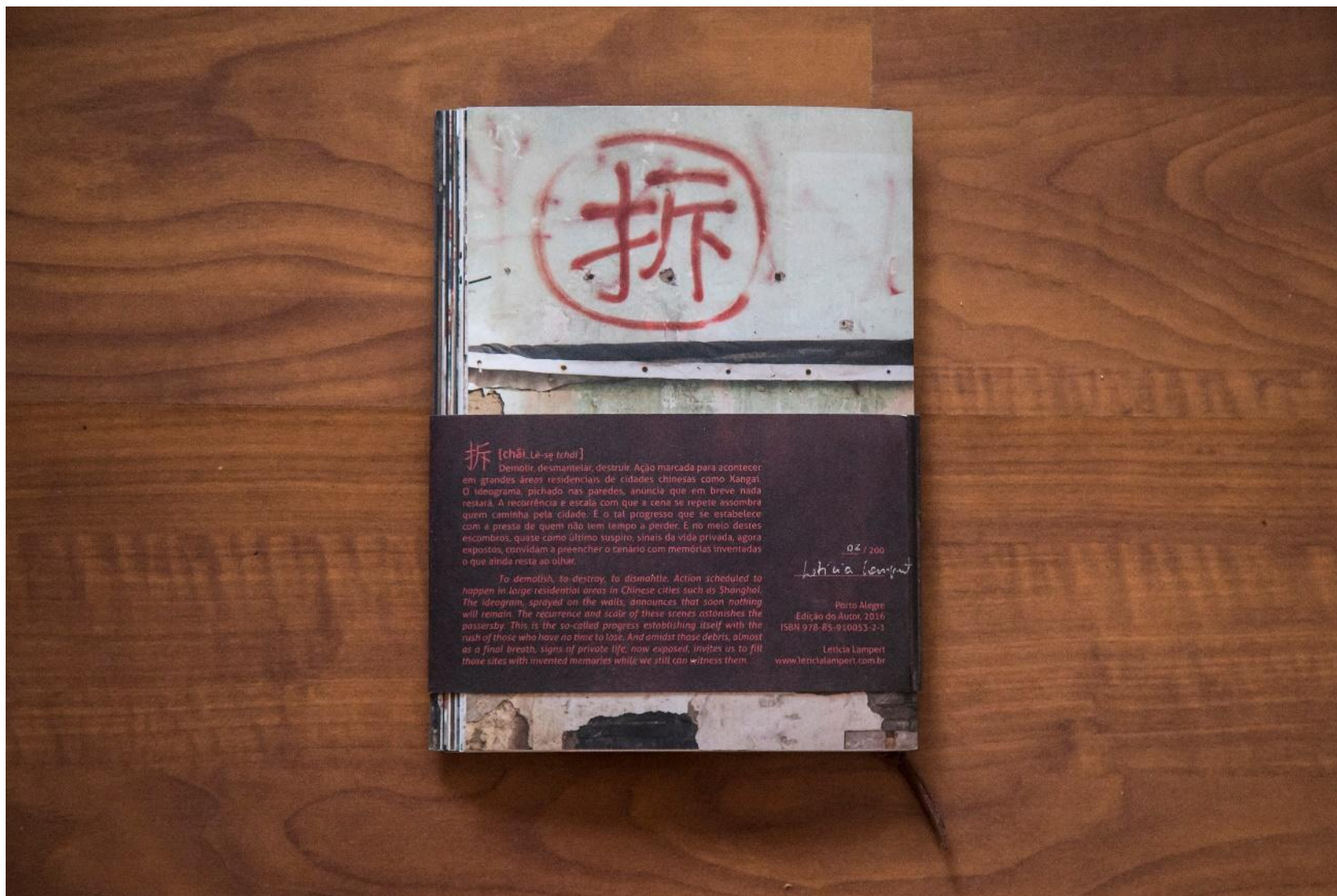


Figura 2. Leticia Lampert, contracapa de 拆 [chāi], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p
Fonte: arquivo pessoal da artista



Figura 3. Leticia Lampert, fotografia de 拆 [chai], 2016, impressão offset, 15x21 cm, 80 p
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br



Figura 4. Leticia Lampert, fotografia de 拆 [chai], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 5. Leticia Lampert, fotografia de 拆 [chai], 2016, impressão offset, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br



Figura 6. Leticia Lampert, fotografia de 拆 [chai], 2016, impressão offset, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br



Figura 7. Leticia Lampert, fotografia de 拆 [chai], 2016, impressão offset, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br

2.1 fotografar a cidade

Comentei na introdução deste trabalho que, durante o período mais crítico de isolamento causado pela pandemia de Covid-19, sobrevivi na companhia de muitos livros. Um que chegou até mim em 2020 foi *Dentro do nevoeiro*, de Guilherme Wisnik, que trata de experiências contemporâneas relacionadas à arquitetura, à arte e à tecnologia. Foi com surpresa – dessas que a prática da pesquisa nos proporciona – que encontrei uma passagem do autor sobre a frase *chai-na*, os grafites premonitórios e a especulação imobiliária:

Uma das frases mais presentes no cotidiano das cidades chinesas é a palavra compósita *chai-na*, que em mandarim significa “demolir aí”. Sinal inapelável de condenação gravado nos muros das velhas casas e edifícios das grandes cidades do país, significa que eles deverão ser evacuados e destruídos, transformando-se em entulho. Palavra que, ironicamente, coincide com o modo como o nome do país é pronunciado em inglês, atestando uma espécie de identidade profunda, manifestada como um acaso objetivo, entre a cultura local e a ideia de demolição.³² O que gerou também, em reação, um costume transgressivo de se grafitar essa mesma palavra sobre edifícios públicos, gerando um embaralhamento semântico, cujo sentido paródico espelha o clima de insegurança geral que envolve a perda de perenidade dos imóveis. Algo particularmente dramático desde que, no final dos anos 1990, as propriedades urbanas, anteriormente públicas, passaram a ser privatizadas e, portanto, tratadas como mercadorias sujeitas à especulação. (WISNIK, 2018, p. 251)

Há décadas o país mais populoso do mundo, a China ultrapassou 1,4 bilhão de habitantes, sendo que 24 milhões deles vivem em Xangai,⁷ cidade com o maior índice populacional do país asiático. O intenso ciclo de construção e demolição urbana da China, e de Xangai em particular, já vem de longa data, com a criação das Zonas Econômicas Especiais em 1991 e do desenvolvimento do distrito financeiro de Pudong (WISNIK, 2018, p. 227). No entanto, o cenário de destruição e reconstrução urbana não é uma exclusividade da numerosa sociedade chinesa, nem da cidade do século

⁷ Segundo dados oficiais das Nações Unidas. Disponível em: <https://data.un.org/>. Acesso em 02 fev. 2023.

XXI, e, desde que surgiu, na segunda metade do século XIX, a fotografia foi uma das maneiras de registrar e guardar esses processos.

De artistas do século XIX a artistas do século XXI, a fotografia serviu de ferramenta e linguagem para registrar e expressar visualmente as violentas modificações urbanas e a paisagem construída que estava prestes a desaparecer em nome do novo. Eugène Atget (1857–1927) na França, Militão Augusto de Azevedo (1837–1905) e Marc Ferrez (1843–1923) no Brasil, apenas para citar nomes concretizados na história da fotografia internacional e brasileira, foram alguns dos pioneiros, hoje referências nessa tradição fotográfica, tradição esta comentada pelo professor e pesquisador Boris Kossoy (1941) no livro *O encanto de narciso: reflexões sobre a fotografia*:

A fotografia sempre foi, e não deixará de ser no futuro o instrumento de preservação visual da memória cultural e material das cidades. Desde o advento da fotografia, as vistas da cidade se constituíram num dos temas preferidos pelos fotógrafos, editores e consumidores. Através dessas vistas, tanto as panorâmicas como as restritas aos recantos das cidades, elas contribuíram para a formação do imaginário coletivo. Fotografia e cidade formam um dueto clássico na história da fotografia; sempre andaram muito próximas, principalmente a partir do momento em que as imagens começaram a ser multiplicadas em quantidades industriais e difundidas pelos cartões-postais, revistas ilustradas, entre outros impressos. (KOSSOY, 2020, p. 157)

No artigo “O futuro das ruínas na era do esquecimento programado”, publicado no *site* da revista *Zum* em 20 de maio de 2019, a colunista, pesquisadora e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP Giselle Beiguelman comenta a histórica relação entre a fotografia e o processo de modernização das cidades, destacando no Brasil o trabalho de Marc Ferrez, que recebeu uma grande exposição em 2019 chamada *Marc Ferrez: Território e Imagem* na sede do Instituto Moreira Salles em São Paulo:

Tema caro ao imaginário fotográfico, as ruínas se impõem como protagonistas e chaves de interpretação do contexto urbano desde o século 19. Não apenas porque foram recorrentemente retratadas, mas também porque nenhuma arte foi tão decisiva para sacralizar a crença no futuro como a fotografia. Basta lembrar das imagens de Marc Ferrez sobre as obras de infraestrutura do Rio de Janeiro, como fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil (1875–1878) e da construção das grandes ferrovias brasileiras. (BEIGUELMAN, 2019)

Imagens das transformações urbanas sofridas com base na ideia de progresso e imagens de um passado em ruína ou prestes a desaparecer são, portanto, indissociáveis da história da fotografia, atravessando o tempo, guardando memórias. Artistas do século XX, afetados também por essas questões que dizem respeito ao coletivo, à vida compartilhada numa paisagem construída, às relações de espaço público e privado, trataram do tema de diferentes formas em sua poética.



Figura 8. Eugène Atget (1857–1927)
Montmartre, cabaret, rue St-Rustique, Paris, 1922
 albumina sobre prata
 18x21,8 cm
 Fonte: Museum of Modern Art (MoMA),
 Nova York, EUA



Figura 9. Marc Ferrez (1843–1923)
Largo de São Bento, São Paulo, c. 1892
 Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles,
 São Paulo, Brasil



Figura 10. Militão Augusto de Azevedo (1837–1905)
Rua Antonina (atual Quinze de Novembro), São Paulo, 1865
 albumina sobre prata
 32,5x21,6 cm
 Fonte: Braziliana Fotográfica/Acervo
 Instituto Moreira Salles, São Paulo, Brasil

Um dos exemplos mais reconhecidos na história da arte contemporânea é o do casal de alemães Bernd Becher (1931–2007) e Hilla Becher (1934–2015), que a partir dos anos 1950 e por décadas fotografou caixas d'água, silos de armazenamento de grãos, fornos de fundição, tanques de gasolina, entre outras estruturas arquitetônicas que se destacavam na paisagem mas aos poucos tornavam-se obsoletas, em função da modernização dos processos e espaços industriais em diferentes cidades e países. As fotografias da série *Anonyme Skulpturen* (Esculturas Anônimas), feitas em especial na década de 1960 e reunidas em uma publicação lançada em 1970 pela Art Press em Düsseldorf, eram realizadas rigorosamente a partir de uma posição direta e frontal e reproduzidas em preto e branco, no geral numa combinação de imagens em formato de *grid*. Tais imagens tornaram-se obras icônicas da arte conceitual nos anos de 1960 e 1970, causando impacto no cenário artístico mundo afora.

Na dissertação de mestrado, Lampert aponta Bernd e Hilla Becher como referências em sua poética, em especial quando realizou fotografias de fachadas de casas no período em que viveu em Adelaide, sul da Austrália, em 2010:

Eles fotografavam sistematicamente estas construções, sempre a partir de um mesmo ângulo, com a mesma proporção, criando uma tipologia destas formas que eram, posteriormente, dispostas lado a lado, permitindo assim a comparação. Para os Becher, apenas quando postas lado a lado é que identificamos as peculiaridades de coisas que, vistas ao longe, parecem todas iguais. De fato, o que movia a minha vontade de fotografar aquelas casas era a grande similaridade que havia entre elas, a repetição dos elementos de umas nas outras, quase como se tivessem saído de uma linha de montagem, embora nunca fossem exatamente iguais. (LAMPERT, 2013, p. 37)

Também estão entre suas referências naquele momento obras da artista visual Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938). Desde a fase de seus primeiros trabalhos, portanto, a temática urbana e arquitetônica foram se tornando centrais na obra fotográfica de Lampert e, por consequência, nos livros que produziu paralelamente a outros formatos expositivos.

Bernd e Hilla Becher também estão entre as referências de outro fotógrafo brasileiro que, com seu modo de fazer e seu olhar para questões da urbe, tem pontos em comum com a poética de Lampert: Tuca Vieira (1974), autor de *Altas*

*fotográfico da cidade de São Paulo e arredores*⁸, lançado em 2020. A partir do guia impresso de ruas da capital paulista, o artista selecionou endereços a cada página dupla do guia para realizar uma fotografia *in loco* e, na posterior reunião dessas imagens, construir uma identidade possível da metrópole. Além da relação temática, identifiquei em Lampert o mesmo ímpeto que Guilherme Wisnik apontou sobre Tuca Vieira em texto crítico disponível no *site* do artista⁹:

[...] entra aqui um elemento crucial do projeto: a experiência real do espaço. Para que visitar lugares que estão plenamente mapeados pelo Google e pelos sistemas de georreferenciamento da cidade? Note-se, a propósito, que uma série de fotógrafos contemporâneos tem feito trabalhos urbanos apenas coletando imagens do Google Street View como uma forma de *ready-made* fotográfico, sem nunca terem posto os pés naqueles locais e, portanto, sem jamais terem disparado pessoalmente nenhum daqueles cliques.

Tanto o processo de Lampert quanto o de Tuca Vieira exigem o estar lá física e mentalmente, sentir e fazer parte do ambiente, observar, fazer escolhas, enquadrar, apertar ou não o botão da câmera. Registros técnicos e sensíveis que, posteriormente, depois de selecionados, editados e combinados dentro de uma lógica autoral, são reunidos em uma publicação.

Francesco Careri (1966), arquiteto, professor e pesquisador italiano, é um defensor e admirador dos artistas que lidam com a temática urbana, uma vez que ela atravessa a experiência da maioria da população mundial. No livro *Caminhar e parar*, ele defende:

[...] a transformação da cidade não pode ser deixada apenas por conta dos urbanistas ou dos arquitetos, mas deve ser estendida a todas as ciências que se interessam pela cidade, logo também a antropólogos, geógrafos, sociólogos, biólogos. E junto com as ciências devem caminhar também as artes, sempre no plural: explorar a pé a cidade e penetrar em seus significados é uma arte tal como a escultura, a pintura, a arquitetura, mas também como a fotografia, o cinema, a poesia que nos contam muitas vezes com maior eficácia do que os urbanistas, os fenômenos mais dificilmente legíveis da cidade atual. (CARERI, 2017, p. 100-101)

⁸ Ver material em: <https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>.

⁹ Disponível no *site* de Tuca Vieira: <https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>. Acesso em 02 fev. 2023.

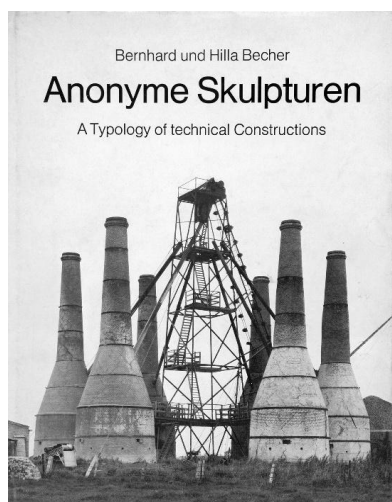


Figura 11. Capa do livro *Anonyme Skulpturen*, 1970, de Bernd e Hilla Becher
 Fonte: Photo Stories / <https://photohistories.org/reviews/anonymous-sculptures-1970>
 Crédito da foto: Graham Harrison



Figura 12. Páginas de *Atlas Fotográfico da Cidade de São Paulo e Arredores*, 2021, de Tuca Vieira
 Fonte: Revista Select/Celeste / <https://select.art.br/tuca-vieira-entre-o-visivel-e-o-dizivel/>
 Crédito da foto: Giselle Beiguelman

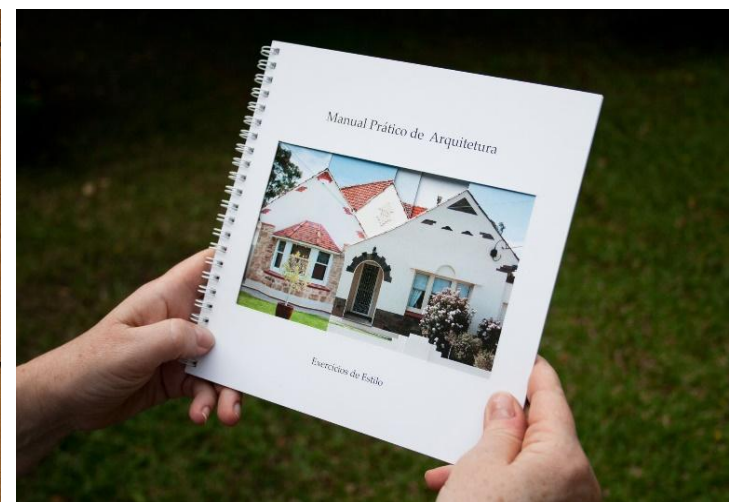


Figura 13. Capa de *Manual Prático de Arquitetura: Exercícios de Estilo*, 2012, de Leticia Lampert
 Fonte: Site de Leticia Lampert / <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/manual-pratico-de-arquitetura/>
 Crédito da foto: Leticia Lampert

Percorrer com os olhos e com os gestos das mãos o livro 拆 [*chai*] é percorrer recantos esfacelados de Xangai, mas também observar ali indícios da vida privada de pessoas que, mesmo com suas peculiaridades culturais, têm muito em comum com milhões de outros indivíduos mundo afora. O livro diz respeito a questões caras à artista, mas também a experiências compartilhadas. Sugere situações, incita a imaginação. Por meio dele, vários leitores, em diferentes momentos e lugares, encontram-se. Também contemplam. Graças à mágica da temporalidade fotográfica e da página impressa, os leitores de 拆 [*chai*] se deslocam e vão parar no mesmo lugar, nos escombros da Xangai de 2015, uma Xangai que, em parte, não existe mais, uma Xangai que só não se tornou invisível porque sobrevive nas narrativas históricas, nas criações poéticas e na ficção.

Mas a Xangai de Lampert se liga, dentro das práticas artísticas, a outras cidades, e poderia ser inúmeros outros centros urbanos ao redor do mundo, em temporalidades distintas. No texto curatorial da exposição *Práticas para destrinchar a cidade* (2018), a pesquisadora e curadora Luísa Kiefer (1986) observou uma característica que acredito se estender à produção de Lampert de modo geral: “Propositalmente uma cidade sem nome, que pode ser qualquer uma e todas ao mesmo tempo”¹⁰.

Por isso, mesmo tendo relacionado o trabalho de Lampert com nomes da tradição histórica fotográfica (Eugène Atget, Militão Augusto de Azevedo, Marc Ferrez, Bernd e Hilla Becher), não é a questão identitária de uma cidade em particular que movimenta o processo criativo de Lampert, diferentemente também de Tuca Vieira em relação a São Paulo. Pelo contrário, é de que forma a experiência em determinada cidade remete à realidade de infinitas outras. A cidade – e o livro – como experiências comuns e partilhadas.

¹⁰ Disponível no site de Leticia Lampert: <https://www.leticialampert.com.br/textos/praticas-para-destrinchar-a-cidade/>. Acesso em 02 fev. 2023.

2.2 perceber a poética

Foi por conta de um convite para participar de uma residência artística que Letícia Lampert viajou à China, residindo em Xangai durante seis meses em 2015, período em que deveria desenvolver um trabalho autoral. Em suas caminhadas de reconhecimento da cidade, as cenas de bairros residenciais sendo demolidos impactaram seu corpo, seu olhar, numa experiência comum aos andantes, descrita por Rebecca Solnit em *A história do caminhar*:

O caminhar divide com o criar e o trabalhar esse elemento crucial de entrosamento do corpo e da mente com o mundo, de conhecer o mundo por meio do corpo e o corpo por meio do mundo. (SOLNIT, 2016, p. 59)

Como reação a esse impacto visual, estético, sensorial, Letícia Lampert decidiu que, como artista, trabalharia com aquilo. Decidiu gravar aquele momento da história contemporânea chinesa não apenas na própria memória mas no cartão de memória da câmera fotográfica digital. A série de fotos ganhou o nome de *Arqueologia da vida privada*, que posteriormente deu origem ao livro de artista 拆 [*chai*]. Em entrevista concedida por Lambert a mim em abril de 2021¹¹ sobre seu processo de trabalho e produção dos livros, a artista comentou sobre a experiência naquele país e como a realidade local impactou sua poética:

Eu tinha que escrever um projeto, porque era um programa de residência, então fui com a intenção de fazer um *Conhecidos de vista* versão chinesa, porque eu achava que lá seria um ambiente muito propício para isso, pela imagem que eu tinha de densidade e tal. Mas, chegando lá... sempre é um pouco assim... a arquitetura do lugar... isso é uma das coisas que foi me fazendo ter interesse pela arquitetura, porque acho a arquitetura determinante para o processo criativo. Eu comecei a perceber o quanto o ambiente influenciava a minha forma de fazer as coisas. [...] E lá era muito impressionante a questão da renovação, estavam demolindo, isso aconteceu aqui também em diversos momentos, mas com as olimpíadas aconteceu muito de demolir, remover uma comunidade, e lá isso foi numa dimensão muito grande. Então tu estás no meio de um centro urbano como Xangai e tem um quarteirão inteiro que é escombros, e foi aí que eu vi o trabalho.

¹¹ Entrevista reproduzida na íntegra no Apêndice.

Aos poucos, entre a violência dos escombros, Lampert foi percebendo pequenas sutilezas culturais que restavam nas casas abandonadas. Por não dominar o idioma local, também foi com o tempo que entendeu o significado da pixação em vermelho repetida nas paredes, o aviso derradeiro:

Como eu tinha visitado muita gente, eu tinha ficado impactada com o jeito de eles decorarem a casa, tem um jeito muito espontâneo de colar coisinhas na parede para trazer sorte, algo muito da cultura local. E de repente eu vi isso nos escombros, porque eles eram muito recentes, ainda tinha essa coisa da vida privada, e tem uma relação com o *Conhecidos de vista*, se tu for pensar, com o interior das casas, mas acabou indo para outro lado em função do contexto. E tem a coisa da leitura. Eu fui aprender que 拆 [*chai*] era 拆 [*chai*] e fui olhar de novo para as minhas imagens e comecei a achar aquele caractere em várias fotos. Eu achava que aquilo era um grafismo qualquer até entender esse processo, porque o 拆 [*chai*] é como um sinal de “aqui vai ser demolido”, é um marcado para morrer, é forte isso, daí que comecei a entender o que eu via.

Foi a partir da experiência pessoal numa cidade estrangeira literalmente atropelada por fortes mudanças estruturais em seu urbanismo que a artista, com sua bagagem “técnica, cultural, estética e ideológica” e “predileções temáticas, estéticas ou poéticas” (KOSSOY, 2020, p. 63) deu início a um trabalho em que tempo e memória entrelaçam-se ao gesto fotográfico tanto no momento do ato criativo em si – quando determinado tempo e espaço são fragmentados e congelados ao disparo da câmera – quanto na temática abordada.

A palavra “arqueologia” utilizada no título da série de fotos que originou o livro tem relação com o modo de fazer da artista. Ao se aproximar das construções já abandonadas, ela aos poucos vai encontrando objetos que restam na paisagem caótica, indícios de uma vida anterior. Historiadores da arte e da imagem como o francês Georges Didi-Huberman (1953) fazem essa relação entre o exercício do olhar e a prática arqueológica:

[...] nunca poderemos dizer: não há nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 61)

Na coleção de livros *Temas da Arte Contemporânea*, a artista visual, professora e curadora brasileira Catia Kanton (1962) dedica um dos volumes ao tema *Tempo e memória*. Nele, aborda a questão da memória, “condição básica de nossa humanidade”, como sendo “uma das grandes molduras da produção artística contemporânea” (KANTON, 2009, p. 21), em especial a partir dos anos de 1990. A autora escreve:

Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. (KANTON, 2009, p. 21)

Nesse contexto de resistência à fugacidade, além de trabalhar fotográfica e poeticamente com a questão do tempo e da memória a partir das ruínas das casas em demolição prestes a sumir da paisagem urbana de Xangai, Letícia Lampert ainda explora essas questões ao produzir um livro com as imagens fotográficas. Pois, como bem disse outra artista brasileira, desta vez Sandra Cinto (Santo André, 1968), no volume *Espaço e lugar*; os livros são “emblemas da memória, da cultura e do acesso ao imaginário” (apud KANTON, 2009, p. 29). É como se, ao criar o livro 拆 [*chai*], Lampert tivesse encontrado uma maneira de lidar com a violência do desaparecimento, entregando aos seus leitores uma espécie de percurso visual aberto a interpretações e exercícios de imaginação a respeito daquelas antigas moradias e seus habitantes.

2.3 experimentar o livro

Desde as vanguardas do início do século XX o livro impresso como objeto de trabalho e experimentação foi uma escolha por parte de alguns artistas devido à liberdade de circulação do meio e capacidade de rompimento com as formas tradicionais das artes plásticas. Não à toa, embora de maneira tímida, aos poucos o livro como espaço expositivo e de liberdade criativa foi ganhando atenção também no campo teórico, em especial nas últimas décadas do século XX.

A artista e pesquisadora estadunidense Johanna Drucker defende a ideia de que o livro é a forma de arte por excelência do século XX, e aborda a relevância desse recorte dentro da história da arte no livro *The century of artist's books*, uma das referências na área do ponto de vista internacional, originalmente publicada nos Estados Unidos em 1995. Já sobre as relações indissociáveis entre livro de artista e arte contemporânea, outra pensadora fundamental é a francesa Anne Moeglin-Delcroix (1948), autora da primeira tese de doutorado sobre a estética do livro de artista e que foi lançada no mercado editorial em 1997 sob o título *Esthétique du livre d'artiste, 1960/1980: une introduction à l'art contemporain*. O estudo aborda a produção de publicações de artistas dos Estados Unidos e da Europa ligados às vanguardas dos anos de 1960 e 1970, relacionando o livro de artista em suas mais diversas manifestações ao surgimento da arte contemporânea.

Portanto, se o livro é fruto da sociedade industrial e já desde o modernismo desafiou a imaginação no fazer artístico que mirava o reprodutível, foi a partir da arte contemporânea que o livro de artista de fato estabeleceu-se na história da arte, com seu poder informativo e comunicacional mas também sensível. “Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade” (1982a), escreveu Julio Plaza (1938–2003), artista espanhol que se mudou para São Paulo nos anos de 1970, com forte atuação e influência no cenário brasileiro e que direcionou ao tema do livro parte de seus pensamentos e escritos em arte. Julio Plaza não estava sozinho nesse percurso, tendo se inspirado e dialogado com as

ideias de outro artista e pensador do livro no meio artístico, Ulises Carrión, autor mexicano do já citado “El arte nuevo de hacer libros”.

Em *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*, uma compilação ainda rara de artigos de pesquisadores brasileiros sobre livro de artista, a organizadora da publicação, Edith Derdyk, também autora e criadora, comenta sobre as particularidades desse suporte criativo em comparação ao objeto livro tradicional:

No livro “funcional”, o suporte é um contêiner isento, ausente de si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários, diferentemente do *livro de artista* cujo suporte é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim o tal “suporte” deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas “quase cinema”, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética. (DERDYK, 2013, p. 12)

Voltando ao cenário brasileiro da década de 1970, o contexto de experimentalismo proporcionado pela arte conceitual e ao mesmo tempo de censura política, em especial nos países da América Latina, impulsionaram as publicações entre os artistas, seduzidos também pela independência em relação ao sistema institucionalizado da arte e pelo baixo custo de produção dos meios gráficos, como explica a pesquisadora Cristina Freire (1961):

No Brasil, especialmente nos anos de 1970, a orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiram outros métodos de realização dos projetos. São realizados os mais variados meios e técnicas: fotografias, xerox, *off-sets*, vídeos e filmes. Algumas características são comuns às proposições conceituais: a transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte postal), a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra. (FREIRE, 1999, p. 30)

Importante ressaltar também que foi nesse contexto artístico nacional e internacional de desmaterialização da arte e novas possibilidades técnicas que a presença da fotografia se fez mais presente, tanto como trabalho artístico final como parte processual de determinada obra, conforme explica o pesquisador francês André Rouillé (1948):

A aliança arte-fotografia possibilita, pela primeira vez, a entrada no campo da arte de um material de captura mimética e tecnológica. Os numerosos artistas que, a partir daí, empregam a fotografia como material, dominam perfeitamente as técnicas, por não mais a relegarem à periferia de suas obras. Essa passagem de função de vetor para a de material de arte contemporânea é capital. Enquanto o vetor, ou a ferramenta, fica externo à obra, o material participa dela totalmente. Utiliza-se uma ferramenta, mas trabalha-se, experimenta-se, combinam-se materiais, transformando-os infinitamente em meio a um processo perpétuo, técnica e esteticamente inseparáveis. Mesmo que o material seja sempre uma simples matéria inerte, mesmo se sempre encobrir um sentido, mesmo se opuser resistência, mesmo se induzir posturas, mesmo assim será, antes de tudo, aberto, disponível a um grande número de potenciais, sem finalidades fixas, nem formas impostas. (ROUILLÉ, 2009, p. 338-339)

É justamente dentro desse universo em potencial possibilitado pelos meios gráficos e de reprodução que se dá a expansão da fotografia também entre os livros pensados e produzidos por artistas na efervescente cena contemporânea. Em *Fotolivros latino-americanos* (2011), o pesquisador espanhol Horacio Fernández (1954) traz um panorama dos livros de base fotográfica produzidos em países da América Latina, publicação que contribui para os estudos das relações entre fotografia e a produção de livros no campo das artes visuais nessa região. Até porque, como bem explica o professor e pesquisador brasileiro Paulo Silveira (1958), “ele [o livro] é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais” (2001, p. 21).

Esse movimento dos artistas em direção ao livro, embora tenha arrefecido por alguns momentos desde os anos 1970 e nunca tenha recebido a devida atenção por parte das instituições e da crítica especializada, permanecendo de certa forma marginal dentro do sistema, vive um novo ressurgimento nos anos 2000, com as facilidades de produção, diagramação e impressão possibilitadas pelos recursos de informática. Além disso, inegável a importância da internet na formação de redes de contato e distribuição, assim como na organização de eventos como feiras gráficas, recuperando certo espírito coletivo vivido no período da arte postal dos anos 1970 e 1980.

Em alinhamento com Paulo Silveira e com a ideia de que o livro de artista é resultado da produção nas artes visuais, o também artista e pesquisador brasileiro Amir Brito Cadôr traz outra importante questão ao afirmar que:

Cada vez é mais comum encontrar artistas que se tornam pesquisadores, mesmo que não estejam na universidade. Portanto, era de se esperar que os livros, veículos privilegiados de transmissão de conhecimento, fossem utilizados. (CADÔR, 2016, p. 113)

Na conversa que tive com Letícia Lampert em abril de 2021 para tentar entender seu percurso até o objeto livro dentro do campo das artes visuais, ela comentou:

A minha chegada ao livro foi meio que do nada... não do nada, mas foi aquela coisa de... eu não tenho certeza, mas tenho impressão de que foi por ver cartaz do livro do Paulo [Silveira], *A página violada*, e ficar pensando “Nossa, mas o que que é isso”... e pensando que podia ser um campo de atuação para mim, até profissional, como *designer*, de poder fazer projetos muitos mais interessantes em parceria com artistas e aos poucos também pensando que isso poderia ser um campo para mim como artista. Mas primeiro eu acho que... a gente já não tem mais certeza das coisas, mas acho que o meu interesse primeiro foi pensar como um campo possível como *designer*.

拆 [*chai*] é resultado da curiosidade experimental de Lampert nesse encontro das artes visuais com as artes gráficas. Apesar do tradicional formato 15x21 cm¹², a publicação é composta por uma sequência de páginas dobradas ao meio, ou seja, elas não estão coladas nem grampeadas na lombada, a lombada é a própria dobra. As folhas prendem-se umas às outras pela simplicidade dessa dobra, e uma fina fita de couro marrom envolve o conjunto no centro, o que mantém as páginas no formato livro, à espera do gesto manual do leitor. No entanto, as páginas soltas permitem que sejam retiradas individualmente do conjunto, e, uma vez abertas, viram pequenos cartazes do tamanho A4 (21x29,7 cm). É um livro de páginas manipuláveis, em que a ordem das folhas pode ser alterada, mudando a narrativa visual, ou, então,

¹² Nos campos gráfico e editorial, a primeira dimensão de uma obra é a largura, seguida pela altura, enquanto nas artes visuais a primeira dimensão de uma obra é a altura.

um livro que pode ser completamente desmontado, caso alguém deseje fazê-lo. Artifícios das escolhas de *design* que tornam o livro de artista ainda mais interessante e interativo.

No texto “Uma taxonomia particular e afetiva sobre os livros feitos ao sul”¹³, publicado na Base de Dados de Livros de Fotografia, o artista e pesquisador brasileiro Leo Caobelli (1980) observa o experimentalismo da publicação:

Em 拆 [*chai*], tão importante quanto o recorte dos registros feitos *in loco* é a edição posterior para o livro, momento em que uma curadoria de imagens-páginas-dupla se monta, sem nenhum tipo de grampo ou presilha, sem refile pós-dobra, tudo para que as imagens possam ser realocadas, removidas, reposicionadas, assim como são as memórias desse recorte. (CAOBELLI, 2021)

Em entrevista a Caobelli, Lampert fala das escolhas formais do livro:

Já no 拆 [*chai*], o *design* foi menos algo pensado de antemão, nesse sentido de ter um conceito a traduzir, ou citar, e acabou sendo mais uma experimentação gráfica mesmo. Por isso as páginas soltas, para que essa cidade em transformação fosse se revelando no processo de demolição de uma parede depois da outra, mostrando o que fica por trás, na próxima camada. Assim essa paisagem vai se mesclando, criando os jogos de imagens, mas sem que isso fosse estanque em uma encadernação fixa. Por isso, ao menos para mim, a *Escala de cor das coisas* e *Conhecidos de vista* têm mais uma “razão de ser” formal, enquanto no 拆 [*chai*] essa forma é um tanto de experimentação. (CAOBELLI, 2021)

¹³ Disponível em <https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/25033>. Acesso em: 05 jan 2023.



Figura 14. Leticia Lampert, páginas soltas e expostas de 拆 [chai], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 15. Leticia Lampert, páginas soltas e expostas de 拆 [chai], 2016, impressão *offset*, 15x21 cm, 80 p.
Fonte: *site* da artista / leticialampert.com.br

拆 [*chai*] é um exemplo de solução formal para um processo criativo em particular: se as paredes de concreto fotografadas estão em vias de demolição, as páginas impressas do livro estão em vias de desconstrução. A ousadia da criação incita a ousadia de quem a percebe. O livro serve como objeto de ativação, e não visa a leitura passiva. Busca, sim, exprimir a experiência da artista no vazio daquele lugar, mas perder-se mais ou menos entre os escombros e as páginas é algo que depende do leitor ideal. E não seria esse um dos desafios da arte?



Figura 16. Obra de Antoni Muntadas (Espanha, 1942)
na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão (RS)
Crédito da foto: Iriz Medeiros

3. *CONHECIDOS DE VISTA*: entre janelas e páginas

Iniciar um novo capítulo é sempre penoso, quase como abrir uma janela emperrada. Recorro à memória falha dos fatos para explicar os rumos desta pesquisa. Foi à medida que eu me aproximava das últimas disciplinas do bacharelado em História da Arte e, por consequência, das disciplinas de arte contemporânea, que encontrei suporte teórico para entender e ancorar minhas escolhas quanto a meu objeto de estudo. Foi assim que Lucy Lippard (Estados Unidos, 1937) se tornou uma das minhas bases. Ela escreveu que “o aspecto mais importante dos livros de artista é sua capacidade de servir como instrumento de extensão da arte a um público muito mais amplo do que aquele que costuma usufruir da arte contemporânea”¹⁴ (LIPPARD, 1987, p. 48).

Embora o livro como suporte reproduzível nas artes em geral, e na fotografia em particular, tenha raízes não só nas vanguardas do início do século XX, mas nas primeiras publicações que fizeram uso de processos fotográficos ainda no século XIX – como *Cyanotypes of British Algae*, de Anna Atkins, e *The Pencil of Nature*, de Fox Talbot –, ele é consequência da arte conceitual dos anos 1960. Lippard estava inserida nesse movimento, rodeada por artistas e obras, experienciando e usufruindo do contexto de desmaterialização da arte, pensando e escrevendo sobre ele. E foi num cenário de confrontos e contestações artísticas – alinhados aos confrontos e contestações sociais e políticas dos anos 1960 em várias partes do mundo – que, mesmo sendo um objeto físico, palpável, material, o livro se transformou em alternativa aos circuitos estabelecidos de arte, como museus e galerias. O livro circula, viaja, passa de mão em mão. É objeto de arte vagabundo no melhor sentido do termo: ele respira e vaga.

“O livro de artista é um produto dos anos 1960 em vias de tomar o segundo, e potencialmente permanente, fôlego.”¹⁵ (LIPPARD, 1977, p. 48) Permanente talvez seja uma palavra assertiva demais. Mas o fato é que, quase cinco décadas depois de as palavras de Lippard terem sido publicadas na revista *Art in America*, nos Estados Unidos, elas

¹⁴ Tradução minha de “[...] the most important aspect of artist’s books is their adaptability as instruments of extension to a far broader public than that currently enjoyed by contemporary art”.

¹⁵ Tradução minha de “The ‘artist’s book’ is a product of the 1960 which is already getting its second, and potentially permanent, wind”.

continuam reverberando e ancorando pessoas da escrita da arte como eu, e criadoras da arte como Leticia Lampert, em vários cantos do mundo.

*Conhecidos de vista*¹⁶, publicação de 2018, é um dos resultados da pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais defendida por Lampert em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), sob orientação da então professora e artista visual Elida Tessler (Porto Alegre, 1961). Ainda em 2013, ao finalizar a dissertação, Lampert realizou uma exposição com uma versão do trabalho em formato audiovisual. Na época, o processo de montagem da mostra lhe trouxe questionamentos sobre a melhor maneira de apresentar determinado trabalho. Em um artigo publicado na revista *Estado da Arte* em 2020, ela comenta:

Quando terminei de montar a exposição do projeto “Conhecidos de Vista”, em 2013, depois de muita dor de cabeça pelas tortuosas negociações com o espaço expositivo e as incertezas sobre a disponibilidade dos equipamentos prometidos, lembro de olhar o resultado final e me perguntar: Por que exposição? Por que não tinha escolhido o livro como formato para aquele projeto? Aquele processo todo tinha sido tão desgastante, tinha dado tanto trabalho e, em pouco mais de um mês, tudo que restaria seria apenas o registro do que passou. (LAMPERT, 2020, p. 85)

Por outro lado, na longa conversa que tivemos em 2021, a artista também comentou sobre nem sempre o livro ser a melhor opção, ou dar conta de todo o escopo de um projeto, e que mesmo *Conhecidos de vista* “é um trabalho que ganha e perde nesse formato”. Isso porque no livro não havia como reproduzir as falas gravadas dos moradores em arquivos de áudio, nem proporcionar ao público a mesma imersão nos ambientes internos provocada pela projeção das fotografias em escala quase real. “Eu tenho que arrumar subterfúgios e transformar o trabalho em algumas outras coisas. Mas acho que é um desafio”, afirmou. E foi o que aconteceu. Os áudios se transformaram em depoimentos escritos. Foi a maneira de transpor para o livro a voz dos moradores. “Se tirar os depoimentos do *Conhecidos de vista*, ele perde o sentido. É preciso ouvir o que o projete pede.”

¹⁶ Ver vídeo em <https://vimeo.com/290163787>.

Os processos da criação artística costumam ser tortuosos e demorados. Penso que há perdas e ganhos nas escolhas. E que acreditar na temporalidade do livro é uma das motivações por trás de certos artistas ao lidar com a angústia do efêmero. Publicada por uma editora de pequeno porte, a Editora Incompleta, de São Paulo, a edição foi realizada em capa dura, em formato 18x24cm e com tiragem de mil exemplares, o que só foi possível porque o projeto foi contemplado pelo FUMPROARTE, financiamento concedido pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, em 2015. Importante ressaltar que uma edição de mil exemplares é algo incomum no universo editorial da arte no Brasil, o que deu fôlego – para usar uma expressão de Lippard – à publicação e capacidade de chegar a mais pessoas.

Em suas 152 páginas dobradas que se abrem em uma tira impressa única no estilo sanfona, vê-se imagens fotográficas dos dois lados da folha de papel fosco. Num dos lados, fotografias de fachadas de prédios muito próximos, com suas janelas voltadas para a rua. Janelas quadradas, horizontais ou verticais. Janelas de vidro, de madeira ou de PVC. Janelas com grades ou acompanhadas por sacadas. Janelas com anúncio de “aluga-se” ou com redes protetoras para crianças e animais de estimação. Com ou sem ar-condicionado em sua beirada. Com adesivos, plantas ou roupas penduradas à sua frente. Janelas mais ou menos coloridas, mais ou menos vivas, de moradores que compartilham um espaço reduzido em um efervescente centro urbano não identificado. “É a fotografia esta janela imaginária que se abre para o passado e também para a cena contemporânea”, escreveu Boris Kossoy (2007, p. 161), na comparação inevitável e já histórica do poder da fotografia como janela para o mundo.

Do outro lado da tira de imagens que forma o livro, estão fotos feitas a partir de dentro dos apartamentos, mostrando ambientes internos da casa, com móveis e objetos de decoração. No entanto, mesmo quando revela esses ambientes – abajures, mesas, cadeiras, tapetes, sofás –, o leitor, também um observador, não deixa de ver as janelas e as portas voltadas para a rua, para os prédios vizinhos, pois são essas mesmas janelas e portas as responsáveis pelo convívio involuntário dos moradores com quem vive logo ali adiante. De repente, a intimidade alheia faz parte da rotina dos dias, numa relação de olhares e interações que atravessam cortinas, vidros e paredes.

Se em 拆 [*chai*] o interior das casas foi forçosamente revelado para a rua por conta das demolições, em *Conhecidos de vista* o espaço íntimo se mantém, em diálogo com a rua, com a vizinhança, entre paredes de edifícios muito próximos.



Figura 17. Leticia Lampert, capa de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br Vídeo em: <https://vimeo.com/290163787>

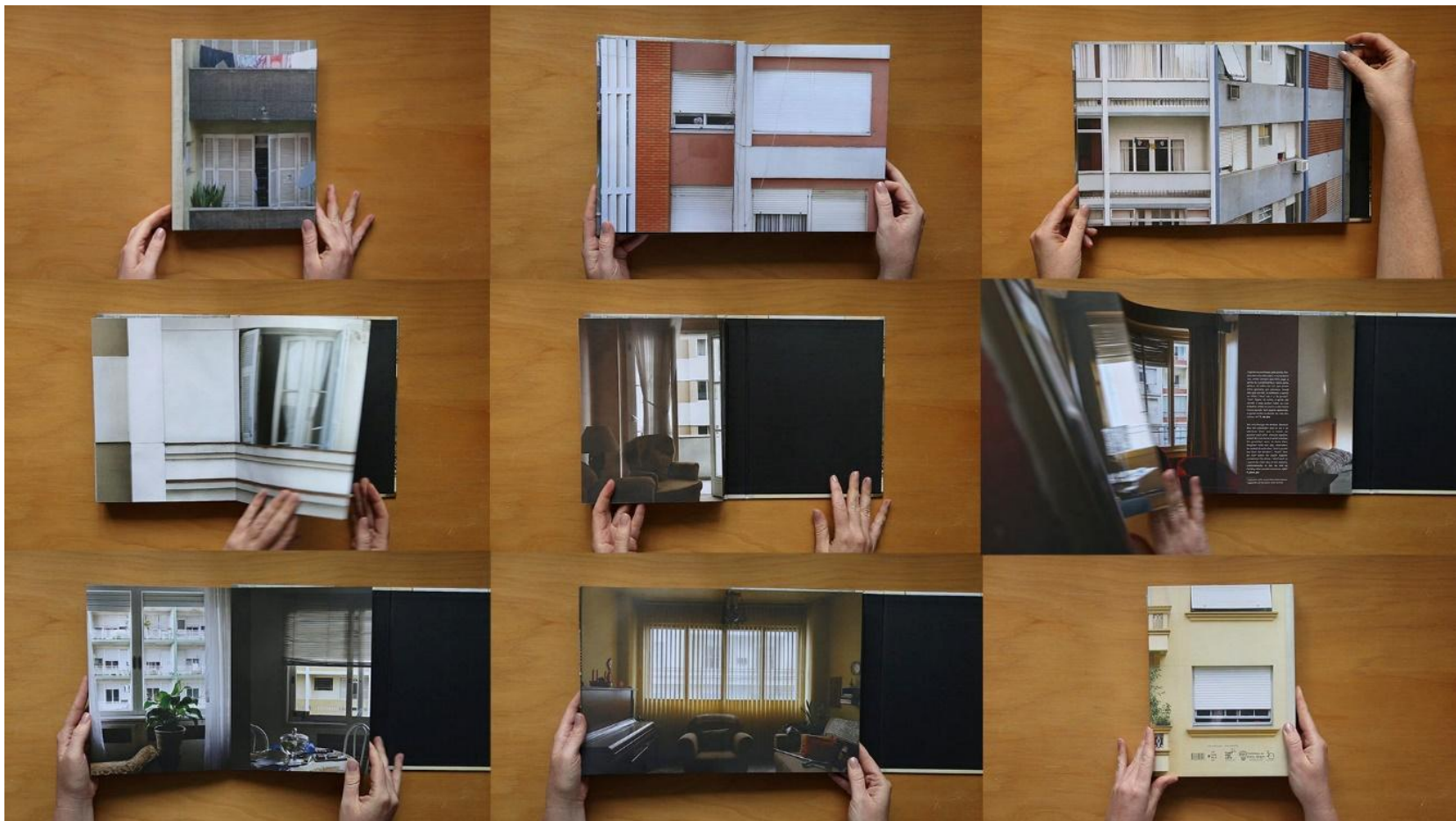


Figura 18. Leticia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 19. Leticia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 20. Leticia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 21. Leticia Lampert, fotografia de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 22. Leticia Lampert, fotografia de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 23. Leticia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
 Fonte: site da artista / leticialampert.com.br

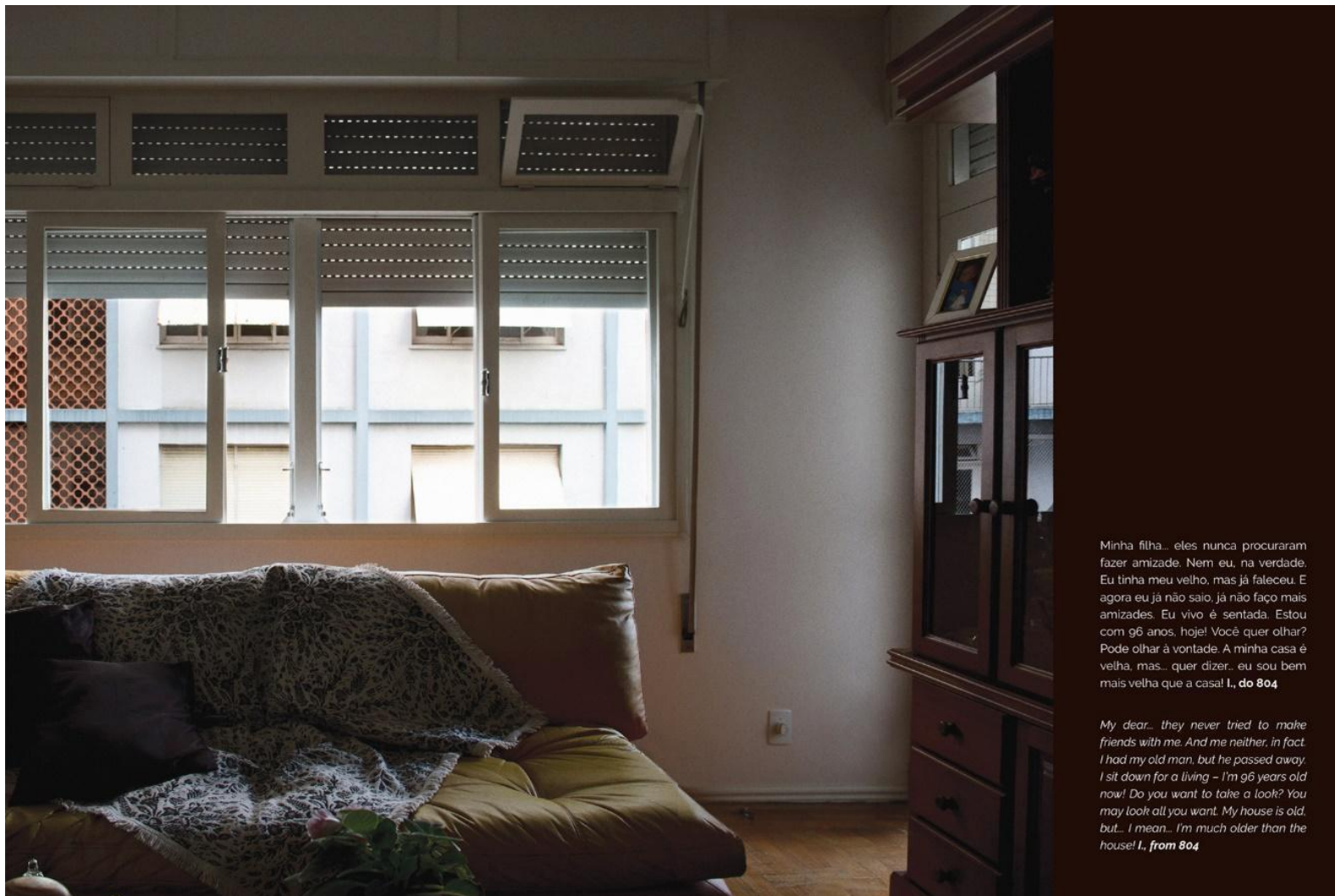


Figura 24. Leticia Lampert, páginas de *Conhecidos de vista*, 2018, impressão *offset*, 18x24 cm, 152 p., Editora Incompleta
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*

3.1 buscar o invisível

“Ler não é decifrar, ler é puxar um fio”, escreveu a poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1952–1983). Pois uma frase que li, escrita pelo teórico francês André Rouillé, desencadeou em mim uma linha de associações: “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível” (2009, p. 287). Ao reler essa frase durante a escritura deste capítulo, foi inevitável relacioná-la a uma fala de Lampert publicada em seu *site*¹⁷ em relação não à fotografia, mas à sua escolha por adicionar depoimentos escritos às imagens de *Conhecidos de vista*:

Os depoimentos dos moradores, captados em conversas informais, completam as imagens revelando o que a fotografia sozinha não dá conta de mostrar: as tão peculiares relações que se estabelecem entre as janelas da cidade.

Como tornar visível o não visível em um trabalho artístico? Como suscitar a imaginação de quem o percebe? No processo criativo de Lampert, por vezes a fotografia pode ser suficiente para tanto, por vezes não. *Conhecidos de vista* é um livro que resultou da combinação da linguagem fotográfica com a linguagem oral e a escrita depois de a artista, em caminhadas exploratórias pelas ruas do centro de Porto Alegre, visitar o interior de mais de 50 apartamentos e conversar com seus respectivos moradores.

Essas visitas e trocas foram acontecendo meio que por acaso e sem aviso prévio, com a ajuda de moradores, síndicos e porteiros, que permitiram sua entrada nos prédios residenciais e o desenvolvimento do trabalho. O ponto de partida para a escolha foram edifícios que, por estarem localizados em ruas estreitas, têm suas fachadas muito próximas às fachadas dos prédios vizinhos. Do espaço compartilhado da urbe, o processo de trabalho seguiu para o interior das

¹⁷ Disponível em <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista-livro/>. Acesso em 10 fev 2023.

moradias. E é aí que a paisagem urbana se transforma, pela sensibilidade da artista, em paisagem afetiva, como ela comenta no texto ao fim do livro:

Queria rebater, literalmente, vistas e pontos de vista. Mas se a paisagem urbana era o mote inicial, não demorou para que as histórias de vizinhança me fizessem mudar de rota, trazendo a paisagem afetiva que se estabelece entre janelas para o centro das atenções. (LAMPERT, 2018, p. 150)

Nesse jogo visual de diferentes pontos de vista existente na publicação, o fora e o dentro constroem uma paisagem urbana complexa, que não diz respeito apenas à estrutura física da vida no centro de uma grande cidade, mas também emocional. Ao longo do livro, certas imagens captadas no interior dos apartamentos são acompanhadas de pequenos textos (em português e em inglês), trechos extraídos de entrevistas e depoimentos informais gravados por Lampert ao conversar com os moradores. Há também falas ouvidas e reconstruídas pela memória da artista, assim como há relatos inventados, mas baseados em fatos reais. O primeiro depoimento, da personagem L., do 22, é:

Tem uma senhorinha que mora ali no prédio da frente, uma senhora de idade, e eu me preocupo com ela. Todo dia, de manhã, eu olho se ela abriu a janela. Até já comentei com ela. Ela achou graça, mas eu fico mais tranquila, assim eu vejo que está tudo bem. Se um dia ela não abrir a janela, eu vou me preocupar. Aí é porque alguma coisa aconteceu.

Identificada apenas pelas iniciais A.M., do 202, uma das personagens fala da convivência via janelas com os vizinhos:

Eles ficam reparando em tudo o que a gente faz dentro de casa, sabe? Tem que fechar! Se você está na cozinha, eles te enxergam. Se está no banheiro, te enxergam. No quarto, te enxergam. Na sala, te enxergam. Enxergam em tudo que é lugar! Tem uma moradora lá do sexto andar, uma senhora bem velhinha, que vive bisbilhotando aqui. Acredita que ela chegou a me chamar uma vez? “Ei, vizinha! Por onde você andava? Estava viajando? Eu não te vejo mais!” É muito ruim isso!

Muitos dos textos carregam preocupações e incômodos dessa realidade contemporânea de viver assim tão próximo, mas há outros muito divertidos, como o de A.C., do 402:

Aconteceu um negócio muito doido aqui. Eu fui passar as férias na Bolívia no último verão e comprei aqueles tecidos coloridos, sabe? Aqueles bem típicos. Aí, um belo dia, logo depois que eu voltei, olhei pra frente e dei de cara com o mesmo tecido pendurado na janela do vizinho! E eu sempre reparo nessa janela, pois é bem aqui na frente, e nunca tinha visto antes. Acho que a gente passou as férias juntos sem saber!

Além de provocar a reflexão sobre a interessante relação que se dá entre estranhos que, por motivos de endereço, acabam fazendo parte da vida de outros, *Conhecidos de vista* também faz pensar sobre o conceito de beleza e de vista para quem vive praticamente colado a outros prédios. A personagem C., do 804, dá sua opinião enquanto tenta entender o interesse de Lampert por aquele ponto de vista aparentemente desinteressante:

Mas você tem certeza que quer fotografar daqui? Eu nem tenho vista! Aqui só tem esse prédio feio na frente. Antigamente é que era bonito. Deixa eu te mostrar a janela dos fundos. De lá dá pra ver até um pedacinho do Guaíba!

Por um lado, o ensaio fotográfico, permeado pelos pequenos relatos dos moradores identificados apenas por iniciais, têm um caráter documental sobre a experiência contemporânea do morar, sem, no entanto, deixar de suscitar a imaginação do leitor. Ao folhear as páginas do livro, é possível visualizar a realidade física de objetos e construções, avistar evidências e ler relatos sobre rotinas domésticas no centro urbano de uma grande cidade do sul do Brasil que poderia ser outra grande cidade qualquer.

Mas nem tudo é revelado por Lampert. O conjunto de imagens e textos é, também, um convite para a prática da empatia por alguém desconhecido, ou, quem sabe, por alguém conhecido apenas de vista. A experiência de folhear e abrir aos poucos as páginas do livro é uma janela que se abre para a imaginação, pois a criação poética de Lampert deixa

espaço para que cada um crie suas próprias versões dessas histórias, dessas moradias, dessas janelas. A cidade fotografada é Porto Alegre, mas poderia ser inúmeras outras cidades mundo afora. Os relatos são de moradores da capital gaúcha, mas poderiam ser de milhões de outros moradores de metrópoles cada vez maiores e com áreas de forte concentração populacional, em centenas de outros países.

Por questões geográficas e temporais, o sociólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915–1980) obviamente não foi um dos moradores com quem Letícia Lampert teve contato ao entrar em dezenas de apartamentos residenciais. Mas, tendo sido ele um pensador das imagens e do ato de olhar, o relato que encontrei em um de seus livros bem que poderia estar entre os depoimentos de *Conhecidos de vista*:

Diante de minha casa, do outro lado da rua, à altura das minhas janelas, há um apartamento aparentemente desocupado. No entanto, de tempos em tempos, tal como nos melhores folhetins policiais, ou mesmo fantásticos, há uma presença, uma luz-acesa já alta noite, um braço que abre e fecha uma porta de janela. Do facto de eu não ver ninguém apesar de eu olhar (perscrutar) induzido que não sou olhado – deixando as cortinas abertas. Mas passa-se talvez o contrário; sou talvez, incessante e intensamente olhado por quem está *escondido*. A lição deste apólogo servia: à força de olhar, a pessoa esquece-se de que ela própria pode ser olhada. Ou ainda: no verbo “olhar”, as fronteiras do activo e do passivo são incertas. (BARTHES, 2009, p. 302)

Imagem, informação, observação, conhecimento, curiosidade, imaginação, empatia. Folhear as páginas de *Conhecidos de vista* é uma experiência que reúne todas essas palavras. Alinhada ao pensamento contemporâneo de que a prática artística ultrapassa fronteiras conceituais estabelecidas, assim como disciplinares, Lampert faz uso de diferentes linguagens, referências e práticas para potencializar seu pensamento, seu trabalho. Sim, a experiência de abrir o livro aproxima-se à experiência de abrir uma janela. E, como bem escreveu o poeta Manoel de Barros (1916–2014), “faz bem uma janela aberta” (2010, p. 174).

3.2 ampliar os sentidos

Dos três livros de Leticia Lampert abordados nesta pesquisa, é *Conhecidos de vista* que mais explora a realidade ora documental ora ficcional criada na relação da fotografia com a palavra. Não que a palavra não exista em 拆 [chai]. Ela existe, sua presença é forte nas imagens, mesmo que ilegível de início aos não chineses ou não familiarizados com o idioma oriental. A palavra em 拆 [chai] é alerta. É marca. É destino. É fim. Em *Silent City*, abordado no terceiro e último capítulo deste trabalho, a escrita quase desaparece, não fosse pelo título grafado na capa. Mas em *Conhecidos de vista* a palavra confere poder mágico à fotografia para criar diferentes histórias possíveis. Sobre essa relação entre texto e imagem, o filósofo de origem checa radicado por décadas no Brasil Vilém Flusser (1920–1991) escreveu:

Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de *remagicizá-los*. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais imaginativas. (FLUSSER, 2011, p. 19)

Em *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*, o pesquisador, poeta e crítico de arte Adolfo Montejo Navas (Espanha, 1954) traça um interessante paralelo entre o universo da fotografia e o da poesia, explorando como a multiplicidade de linguagens simultâneas na arte é capaz de ampliar também a multiplicidade de sentidos:

No fundo, estamos sempre no território dos significados múltiplos, perante a evidência, detectada pela fotografia e pela arte, de que o texto fora da imagem rebaixava a obra à categoria de ilustração, e dentro dela a ampliava. Não há dúvida de que esta vertente supõe um vínculo com as experiências vanguardistas e a poesia visual (que rompeu com a linearidade do discurso poético), e, ao mesmo tempo, ostenta sua própria natureza, pois se reconhece que o texto que muitas obras incluem não é de leitura mecânica, mas uma forma de linguagem verbal contaminada que altera sua percepção. (NAVAS, 2017, p. 57)

Percepção é uma palavra que sempre apareceu nas conversas que tive com Letícia Lampert. Está no cerne de seu processo criativo. O dicionário *Houaiss*¹⁸ define a palavra percepção como a “faculdade de apreender por meio dos sentidos ou da mente”. Faço esse comentário porque, nos diálogos com Lampert, ela sempre colocou seu interesse em transmitir suas percepções do mundo acima da sua necessidade de contar histórias. Pelo menos de contar histórias se utilizando de subterfúgios de uma narrativa linear. Seus livros são construções a partir de fragmentos fotográficos, são composições de páginas e por vezes de frases, como versos de uma poesia. Não há uma ordem estabelecida para a leitura, a observação e a experimentação de seus livros, e “compreender algo é compreender a estrutura da qual faz parte e/ou os elementos que formam a estrutura que esse algo é”¹⁹ (CARRION, 1975, p. 36).

Tocar, olhar, ler um livro de artista é movimento. O movimento dos olhos é acentuado pelo movimento das páginas, pelo gesto do folhear. Esse percurso ao longo da estrutura do livro, esse escaneamento com os olhos e com as mãos, com o movimento do corpo em direção ao objeto livro – esse “objeto complexo e manipulável que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso, volume e textura” (DERDYK, 2013, p. 95) – afetará os demais sentidos físicos, construindo pensamentos, simbologias, narrativas, pequenas histórias.

De fato, a linearidade narrativa não é a preocupação maior de Lampert. No entanto, concordo com Boris Kossoy quando ele afirma que toda fotografia é uma micro-história, referindo-se ao conceito desenvolvido pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1939):

¹⁸ Acessado na versão eletrônica 3.0.

¹⁹ Tradução minha de “Comprender algo es comprender la estructura de que forma parte y/o los elementos que forman la estructura que esse algo es”.

[...] toda fotografia tem atrás de si uma história, isto é, uma história própria, que se conecta, de alguma forma, com outras histórias, peças de um mosaico social e cultural que nos oferece pistas sobre os eventos que ocorrem num povoado, numa cidade, num determinado momento histórico. Penso na micro-história, como a conceituou Carlo Ginzburg, e na analogia entre este método e investigação e o que a fotografia permite, considerando o amplo leque temático englobado pela infinidade de registros dos mais diferentes setores da vida social. A micro-história e a imagem fotográfica andam de mãos dadas. O que vemos no fragmento fotográfico é apenas a fagulha de uma história oculta a ser desvendada. Uma foto e um fato que nos desafiam a decifrar tramas, pesquisar biografias, identificar lugares e sujeitos, recuperar contextos, descobrir segredos íntimos. As micro-histórias fotográficas referem-se a fragmentos esparsos de aspectos da vida particular dos homens, de suas famílias e dos meios em que viveram, trabalharam e amaram, dos seus posicionamentos políticos e de seus conflitos existenciais, assim como dos anseios das sociedades a que pertenceram. (KOSSOY, 2020, p. 133)

Ou seja, não é preciso linearidade textual, imagética ou temporal para que pequenas histórias sejam contadas. Da forma como é construído, cada livro de Lampert carrega micro-histórias, independentemente da solução e do experimentalismo gráfico empregado na sequência de páginas. Em *Conhecidos de vista*, os personagens de nomes abreviados têm suas próprias histórias, eles existem tanto na realidade quanto na ficção, uma vez que o trabalho artístico está livre de obrigações com a veracidade dos fatos, mesmo que, neste caso, tenha uma relação direta com ela, tanto por meio da fotografia quanto por meio do texto. Como bem escreveu a filósofa e ensaísta estadunidense Susan Sontag (1933–2004), “mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência” (2004, p. 16-17).

Em *Sobre fotografia e ficção: história em imagens*, tese em que aborda fotolivros brasileiros, a pesquisadora Luísa Kiefer (1986) diz:

Mesmo que a ficção seja o campo livre da imaginação, as histórias guardam uma proximidade com aquilo que vivemos no nosso dia a dia. Sem a realidade não haveria ficção, e sem a ficção não veríamos e compreenderíamos tão bem a realidade. Uma coisa está ligada à outra. Uma é matéria da outra. (KIEFER, 2018, p. 29)

A arte contemporânea é rica nessas relações: realidade e ficção, arte e vida. É preciso estar atento para perceber a realidade da obra de arte, porque “a realidade está nas imagens, não no mundo concreto, pois este é efêmero e aquela, perpétua” (KOSSOY, 2007, p. 142).

3.3 furar a bolha

Reencontrei Lucy Lippard – importante lembrar que ela também é uma das fundadoras da Printed Matter, histórica loja especializada em livros de artista e inaugurada em 1976 em Nova York – no artigo de Lampert publicado na revista *Estado da Arte*:

Acho interessante quando ela [Lippard] menciona a questão da total eliminação de qualquer texto crítico ou de apresentação, para não quebrar este caráter de obra que este tipo de livro quer assumir. De fato, via de regra, quando se trata de desenho, escultura, ou seja lá o que for, a obra não vem com uma bula ou manual de instruções. O próprio estranhamento pode ser parte importante do processo de aproximação. Mas, normalmente, este tipo de obra também não é distribuído em lojas ou livraria comuns, se entrelaçando com um outro campo de conhecimento, a literatura, e carregando consigo o intuito de furar a bolha de um circuito especializado para alcançar o espectador mais desavisado. (LAMPERT, 2020, p. 77)

A expressão “furar a bolha” também sempre foi recorrente nas conversas com Lampert, espelhando a posição de intelectuais do meio artístico como Lippard, por exemplo, e ao mesmo tempo pensando o livro de artista como objeto de comunicação. No Brasil, a pesquisadora Cristina Freire escreveu a respeito dessa inquietação dos artistas, em especial a partir dos anos 1970, com a variedade de técnicas de impressão e reprodução mais baratas, como fotografias, xerox, impressão *offset*, vídeos e filmes, e suas proposições conceituais:

[...] a transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte postal), a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra. (FREIRE, 1999, p. 30)

Sem dúvida, o fôlego que pegou nos anos 1960 e 1970 ajuda a manter o livro de artista vivo no circuito criativo até hoje, embora ainda marginalizado em relação ao circuito institucionalizado das artes visuais em geral. Mas também é

importante ter em mente que as facilidades dos meios digitais deram novo impulso à produção a partir dos anos 2000. Se por um lado Lampert tem as bases conceituais e históricas, por outro faz parte desse cenário contemporâneo de acesso às ferramentas de produção digitais e barateamento das técnicas de impressão.

A partir dessa realidade dos últimos anos, uma efervescência de feiras gráficas e eventos em torno de publicações ao redor do mundo aproximou artistas do público em geral, assim como artistas de outros artistas e também de pequenas editoras, formando uma nova rede – agora facilitada pelas conexões de internet – de contatos, de afetos, de produção e consumo de arte impressa. Paulo Silveira faz um resumo desse cenário no Brasil no artigo “Artist’s Books: a Brazilian Perspective” (Livros de artista: uma perspectiva brasileira)²⁰:

Entre as maiores feiras, pode-se destacar a Feira Tijuana (oficialmente a primeira e mais influente, atuante desde 2009, com 16 edições realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e em cidades do exterior, como Lima, Buenos Aires e Cidade do Porto), Feira Plana (talvez a maior, com 5 edições realizadas em São Paulo desde 2013), Parada Gráfica (5 edições desde 2013 em Porto Alegre), Miolo(s) (4 edições desde 2014, em São Paulo), Pão de Forma (3 edições no Rio de Janeiro desde 2013), Feira da Baronesa (4 edições em Curitiba desde 2014), Flamboiã (2 edições em Florianópolis desde 2015), SUB (Campinas, 2 edições, desde 2016), entre outras. As feiras são geralmente anuais, mas algumas chegam a apostar na realização mensal, como a Faísca (com 21 edições desde 2015 em Belo Horizonte) ou irregulares, como a Papelera (pequenina e ágil, com mais de 20 edições itinerantes desde abril de 2015, principalmente em Porto Alegre). Outras não possuem periodicidade fixa, apostando em oportunidades circunstanciais. As realizações podem buscar locais mais ou menos regulares e identificados com o espírito alternativo (como a Tijuana, na Casa do Povo, em São Paulo, ou a Parada Gráfica, no Museu do Trabalho, em Porto Alegre), ou espaços alternativos os mais diversos, de bares a universidades, de praças a centros culturais. Vende-se de tudo: revistas alternativas, revistas em quadrinhos, cartazes, livretos de poesia, fotografias, camisetas estampadas e todo tipo de impressos em geral. Mas os produtos mais marcantes são as publicações de artistas, frequentemente divulgadas como “arte impressa”. (SILVEIRA, 2018)

²⁰ A versão original do texto foi apresentada em 01/12/2017, em evento paralelo à exposição *Livres et revues: une perspective brésilienne*, no Cabinet du Livre d’Artiste, na Universidade Rennes 2, em Rennes, na França. A mostra ocorreu de 30/11/2017 a 08/02/2018.

Sobre a experiência recente de participar de feiras gráficas e eventos relacionados a esse universo, Lampert comentou na entrevista de 2021:

Foi incrível a efervescência que a gente viu nesse setor. Mas eu sempre fico com aquela sensação de que são as mesmas pessoas circulando nos mesmos lugares. É aquela dúvida, como ampliar isso? Mas, pensando como artista, é muito legal estar nesses lugares, é trabalhoso também, mas essa coisa do livro como potência de comunicação, de tu estar ali numa banca, conversar com as pessoas, é algo que dificilmente acontece numa exposição. Às vezes até se abrem espaços de conversa, mas não é tão efetivo. Então acho muito legal essa cena, mas eu sempre quero ampliar, sempre acho que precisa ser maior.

Impactado pela nova realidade trazida pela pandemia de Covid-19, em 2020 o circuito das artes gráficas foi obrigado a dar uma pausa nos eventos presenciais, pausa que se estendeu ao longo de 2021. Em 2022, com o abrandamento da epidemia e os reforços de vacinação, as feiras e os eventos foram aos poucos sendo retomados, voltando a agitar esse cenário, ainda que em ritmo mais lento.

Em termos de produção de livro de base fotográfica no período pandêmico, faço um breve comentário sobre *Vizinhos*²¹, de Claudia Jaguaribe (1955). Além da temática dessa publicação em especial, sugerida já no título, relaciono Jaguaribe com Lampert por três motivos: pela escolha da fotografia como expressão artística, pelo interesse pelo espaço urbano como motivo e pelo compromisso com a publicação de livros. Em 2020, a fotógrafa brasileira expandiu a bolha do distanciamento social lançando o livro pela editora Ipsis Pub, com imagens produzidas nos primeiros meses de pandemia durante suas caminhadas pelo bairro onde vive, Jardins, na capital paulista. O resultado poético veio em forma de calçadas vazias, carros parados encobertos por capas, casas com portas e janelas fechadas, portões cerrados, cercas rígidas e intransponíveis. Diferentemente de *Conhecidos de vista*, os únicos sinais de vida estão nas plantas resistentes em meio

²¹ Mais informações e imagens no site da artista: <https://www.claudiajagaribe.com.br/trabalho/vizinhos>.

ao concreto e nas aranhas que escalam o vidro de uma janela. Por motivos sanitários, a vizinhança de Jaguaribe assumiu um ar silencioso fora do comum. A pausa inevitável e dolorosa do mundo também afetou a produção de Lampert.

Silent City, lançada no final de 2022, é a primeira publicação da artista depois do anúncio oficial da pandemia de Covid-19 por parte da Organização Mundial da Saúde (OMS). O fôlego artístico voltou, mas trazendo marcas de um silêncio maior.

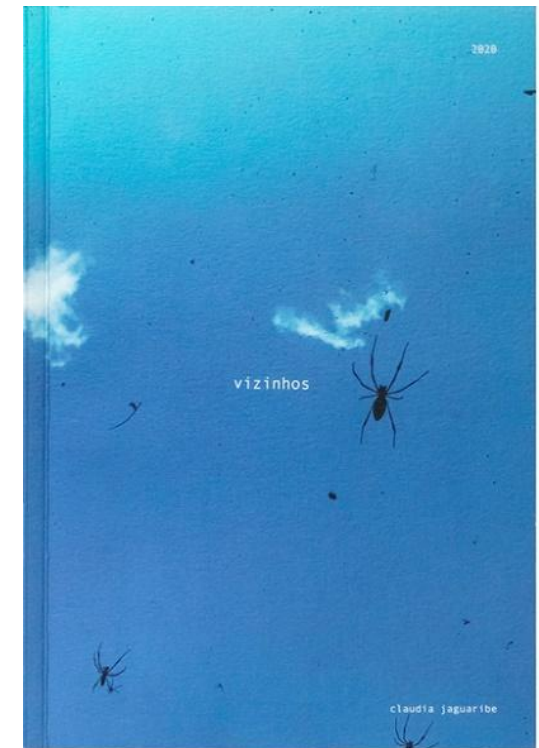


Figura 25. Claudia Jaguaribe
capa de *Vizinhos*, 2020, 17x24 cm, Ipsis Pub
Fonte: *site da artista / claudiajaguaribe.com.br*

4. *SILENT CITY*: entre cartazes e páginas

Existem maneiras silenciosas de gritar. “Nossos gritos podem tomar mil formas possíveis. Uma delas é o livro”, escreveu o francês Georges Didi-Huberman (2017b, p. 345) no catálogo da exposição *Levantes*, realizada no mesmo ano da publicação no Sesc Pinheiros, em São Paulo.

Pode soar contraditório, ou estranho, mas é como um grito que percebo a publicação de *Silent City*²² no final de 2022. Um grito de aparência silenciosa que, na minha interpretação – que é o máximo que alguém em exercício crítico pode oferecer –, ganhou força no contexto da pandemia de Covid-19 e do descaso deliberado e violento do governo de Jair Bolsonaro no Brasil. O livro permaneceu em suspenso por quatro anos principalmente por conta do novo coronavírus, e tomou forma no contexto das eleições brasileiras também como resposta de Lampert à profusão de peças de *marketing* político e *fake news* que circulam pela internet a fim de seduzir e persuadir eleitores.

Ao bater os olhos na capa transparente sobreposta à primeira fotografia de *Silent City*, o leitor pode sentir como se estivesse recebendo um convite para uma volta pelas ruas de uma cidade asiática. No caso, Kaohsiung, em Taiwan, ilha a menos de 200 quilômetros da costa leste da China. Mas o que de início pode parecer um inofensivo passeio turístico se transforma, ao longo de 76 páginas e 39 fotografias, em um trajeto inquietante em meio à realidade ficcional dos anúncios publicitários e políticos que acrescentam camadas de (des)informação às ruas.

Sendo uma metrópole, com população de 2,7 milhões de habitantes, o que corresponde a mais de 10% da população total do país insular, Kaohsiung não deve ser exatamente quieta. O silêncio da cidade está apenas na capa. No título do livro. Da primeira à última página, as únicas palavras são “Silent City” (Cidade silenciosa). Estão serigrafadas sobre o envelope plástico que envolve a publicação e a transparência do invólucro faz com que o texto preencha o ponto vazio do *outdoor* que traz uma mulher sorridente. A propaganda publicitária que estampa a página está fixada sobre um

²² Ver vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ErRfWdhVTA>.

prédio comercial em uma rua qualquer de Kaohsiung. O espaço, de portas fechadas, tem motocicletas estacionadas em frente às folhas de ferro baixadas.

Impresso em papel *couché* no formato 21x28 cm, o livro de páginas fotográficas coloridas convida a um exercício de imaginação no qual o leitor pode se movimentar pela cidade a pé ou fazendo uso de uma das motocicletas da primeira imagem. À medida em que avança pela publicação, que se assemelha a um encarte publicitário, percebe recortes da arquitetura de um grande centro urbano, como tantos outros: edifícios de maior e menor porte disputando o espaço ocupado por carros, bicicletas e muitas motos do tipo *scooter* – essas, sim, um símbolo contemporâneo das populosas cidades asiáticas.

No trajeto há sorrisos e mais sorrisos. Sinais de positivo e de coraçãozinho com as mãos. Punhos masculinos em riste. Seios fartos. Corpos magros. Bocas e olhares insinuantes. Do alto das placas, esses retratos vigiam as ruas e jogam seu poder de sedução aos passantes. Não estão apenas estáticos nas alturas, mas também em circulação, estampados nas laterais dos ônibus que vão e vêm.

Mas as pessoas das páginas de *Silent City* são, na verdade, modelos retratados para campanhas publicitárias ou figuras públicas envolvidas na campanha eleitoral para a prefeitura em 2018. A informação sobre a presença de homens e mulheres da política local nos cartazes demorou para chegar ao conhecimento de Lampert. Diante da incompreensão dos textos nos *outdoors* de Kaohsiung, a artista decidiu reproduzir esse estranhamento na sequência de páginas impressas. Para isso, utilizou ferramentas digitais de edição e apagou toda e qualquer palavra escrita de anúncios publicitários e placas informativas. Em destaque na paisagem, restaram retratos embaralhados de modelos e figuras políticas em poses e gestos corriqueiros. Dessa forma, a artista faz com que os retratos deslizem de um canal a outro, ou seja, dos *outdoors* publicitários para as páginas de um livro no campo artístico, numa “operação de transcodificação” – prática comum na arte contemporânea –, conforme explica Vilém Flusser:

Os aparelhos distribuidores de fotografias transformam-nas em práxis. Há canais para fotografias *indicativas*, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias *imperativas*, por exemplo, cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias *artísticas*, por exemplo, revistas, exposições e museus. No entanto, tais canais dispõem de dispositivos que permitem a determinadas fotografias deslizarem de um canal a outro. As fotografias do homem na lua podem transitar entre revista de astronomia e parede de consulado americano, daí para exposição artística, e daí para álbum de ginasiano. A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. Algo a ser levado em consideração por toda crítica de fotografia. (FLUSSER, 2011, p. 66-67)

O passeio pela cidade taiwanesa, revelada sem identificação, se encerra na última página, em uma esquina de ruas igualmente sem nome. Depois da experiência com o livro, de visualizar e tentar entender a tal transcodificação, resta certa perturbação, o sentimento de que o silêncio das imagens é repleto de ruídos à espera de interpretações.

Nesse trabalho, Lampert lança um olhar de desconfiança sobre a aparente tranquilidade de trejeitos e sorrisos, suscitando perguntas a respeito do que está de fato exposto no espaço público. No jogo da sedução das imagens, quem diz o quê? Afinal, seja nas ruas de Taiwan ou nas redes sociais do Brasil, a oferta de um produto ou a promessa de futuro em uma propaganda eleitoral têm a mesma aparência e só um olhar crítico e indagador pode ser capaz de lidar com as artimanhas da imagem.



Figura 26. Leticia Lampert, capa de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p

Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*

Vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ErRfWdhVTA>



Figura 27. Leticia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 28. Leticia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 29. Leticia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*

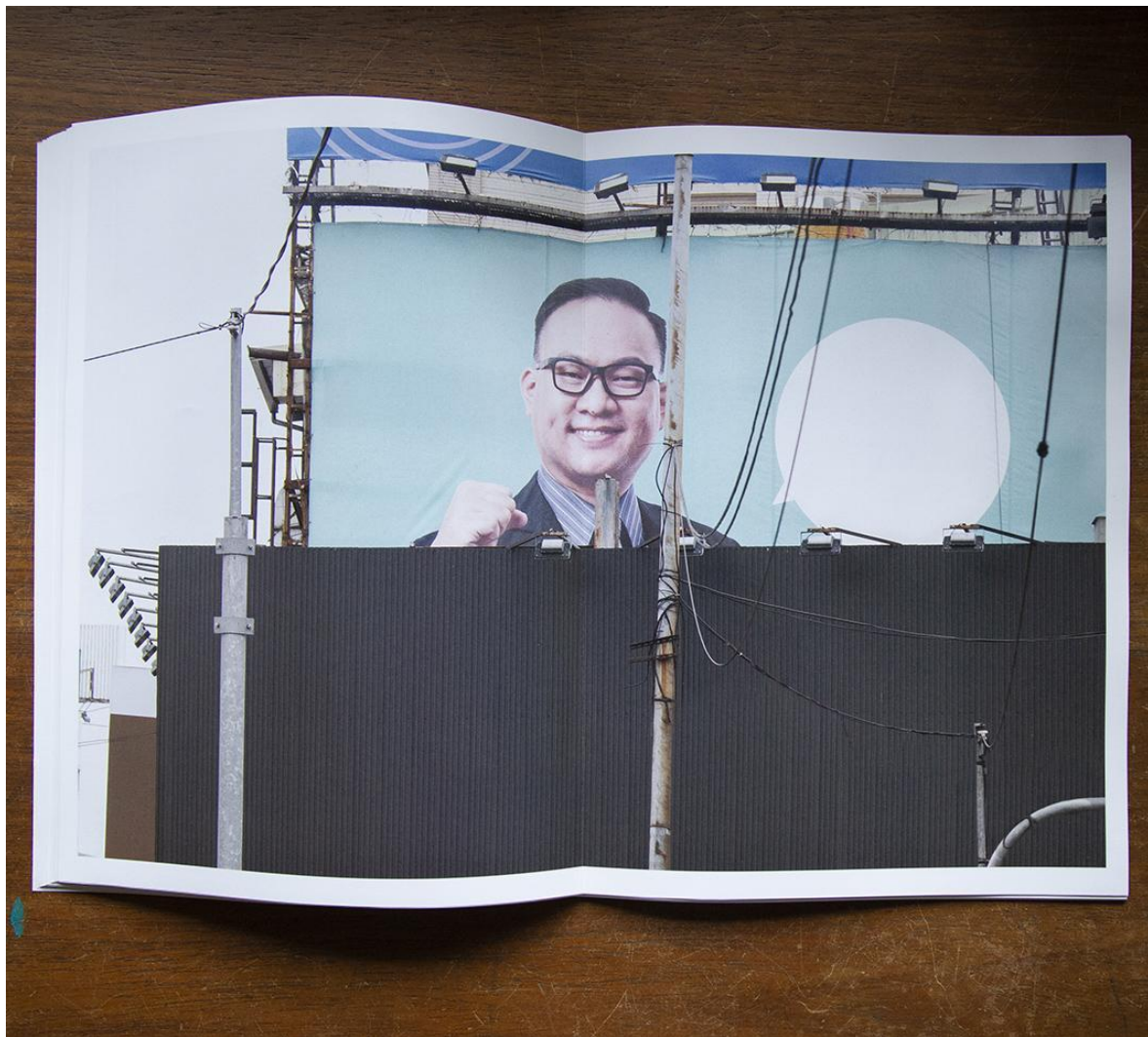


Figura 30. Leticia Lampert, páginas de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 31. Leticia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*

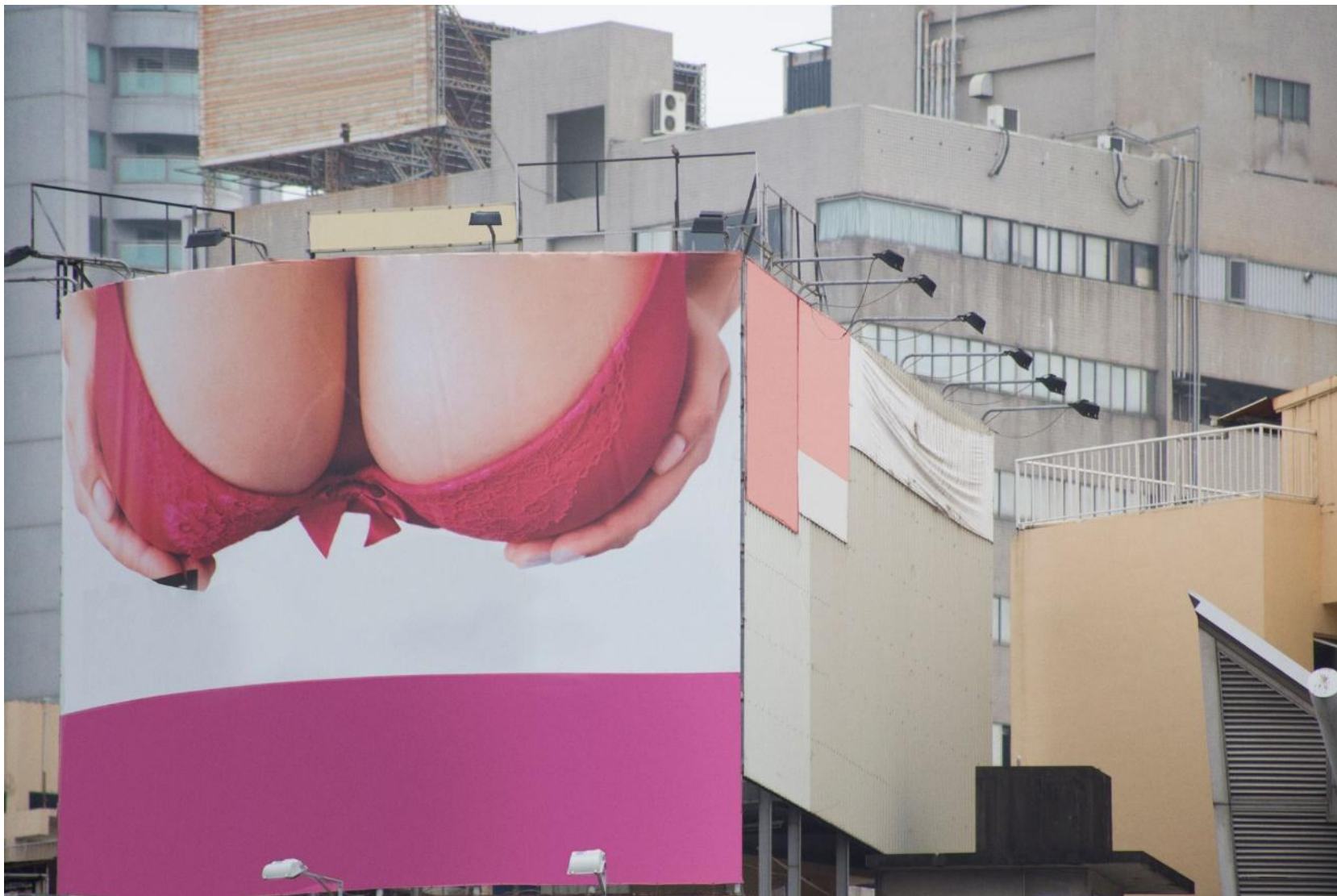


Figura 32. Leticia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 33. Leticia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 34. Leticia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: *site da artista / leticialampert.com.br*



Figura 35. Leticia Lampert, fotografia de *Silent City*, 2022, impressão *offset*, 21x28 cm, 76 p.
Fonte: site da artista / leticialampert.com.br

4.1 libertar-se da escrita

A produção das fotografias para o trabalho que viria a se tornar *Silent City* começou muito antes de 2022. Em 2018, Lampert foi convidada a participar de uma residência em Kaohsiung, no espaço Pier-2 Art Center, onde conviveu por alguns meses com outros artistas locais e estrangeiros. Como é característico de seu processo criativo, saiu em longas caminhadas para fazer o reconhecimento da cidade, sem nenhum domínio do idioma daquele país. Mesmo com os sentidos em alerta, o entendimento da fala da população local e da escrita oriental era nulo.

Por mais que os trânsitos internacionais sejam progressivamente mais fáceis e ligeiros, andar por um país sem compreender o idioma oficial pode ser uma experiência perturbadora. Ou libertadora. Tudo depende de como cada pessoa lida com as próprias vulnerabilidades em um ambiente de caracteres ilegíveis.

Ao pensar sobre a experiência de Lampert tanto em Taiwan quanto na China, o fio da memória e da leitura me levou de volta a Roland Barthes e suas reflexões sobre a experiência no Japão. Em uma de suas entrevistas à imprensa, posteriormente compiladas em livro, ele disse: “O Japão libertou-me muito no plano da escrita fornecendo-me oportunidades para assuntos muito quotidianos que são, contrariamente, aos das *Mitologias*, assuntos felizes”. (BARTHES, 1982, p. 225). O autor francês segue:

Sempre vivi muito bem durante as estadias que fiz no Japão; tive sempre, se me é permitido dizê-lo, uma vida de etnólogo, mas sem a má fé do etnólogo ocidental que vai vigiar as atitudes estrangeiras. Tive mesmo, aí, comportamentos contrários ao meu carácter, energias que não teria aqui: vagabundagens, à noite, numa cidade imensa, a maior do mundo, completamente desconhecida, cuja língua eu ignorava por completo. E sempre me senti inteiramente à vontade. Às quatro horas da manhã, em bairros absolutamente perdidos, eu era sempre feliz. [...] No que diz respeito às coisas que me interessavam no Japão – é por isso que falo de etnólogo –, estava sempre à espera de todas as informações que podia receber, e dava importância a todas. Se me falavam de um lugar que me podia interessar, mesmo que fosse vagamente, não descansava antes de o ter encontrado. É a atitude do etnólogo: a exploração impulsionada pelo desejo. (BARTHES, 1982, p. 226)

Quando andou pelas ruas de Kaohsiung, Lampert também estava em uma exploração impulsionada pelo desejo, o de encontrar seu objeto de trabalho, o que ela confidenciou ter levado algum tempo. Liberta do discurso da linguagem escrita e falada, concentrou-se na pura visualidade urbana. “[...] O olhar *procura* sempre: alguma coisa, alguém. É um signo *inquieta*” (BARTHES, 2009, p. 302). Foi quando cartazes publicitários espalhados pelas ruas chamaram sua atenção, numa mistura de familiaridade e estranheza. Por um lado, o reconhecimento da linguagem imagética publicitária que hoje tem características e alcance globais. Por outro, a incapacidade de decifrar os textos ao redor daqueles retratos posados. Estava ali o objeto de desejo da artista, a latência das indagações que desencadeiam um processo criativo.

A falta de significado do idioma oriental, o silêncio das palavras enquanto informação assimilável, fez com que Lampert tivesse de buscar soluções para traduzir o ilegível. E isso provocou uma virada em seu processo de fazer um livro. Recorro mais uma vez às palavras da própria artista em nossa conversa em 2021 para explicar:

Eu não tenho uma busca pelo estranhamento, acho até que da minha parte é bem pelo contrário, eu tento criar uma ponte para quem não é do meio poder acessar [...] tem muita gente que fala que não deve ter texto explicativo, e eu sempre acho que não custa deixar uma chavezinha de leitura para uma pessoa totalmente desavisada poder acessar. E minha preocupação também é a de furar a bolha, e isso também gera um estranhamento. Essa é uma preocupação genuína que eu tenho, de estar em lugares onde as pessoas não estão acostumadas a ler esse tipo de trabalho.

Antes de visitar Taiwan como artista convidada, Lampert já havia passado pela experiência de estar em um país oriental no qual não compreendia o idioma e onde também deveria desenvolver um trabalho de arte. A vivência de seis meses em Xangai, na China, resultou em 拆 [*chai*]. Mas, como abordado no primeiro capítulo, as páginas impressas de 拆 [*chai*] estão envoltas por uma cinta removível marrom com um texto em português que explica o ideograma chinês e oferece ao leitor um contexto para as fotografias.

Houve um passo de ousadia em *Silent City*. Ao fornecer ao leitor apenas duas palavras no título e uma sequência de fotografias – das quais todo e qualquer texto foi removido digitalmente, enfático –, Lampert abandonou a chave de leitura. Na verdade, não a abandonou, mas fez da ausência das palavras a própria chave.

4.2 fortalecer a resistência

Comentei antes que o hiato temporal entre a residência em Taiwan e a publicação de *Silent City* no Brasil foi de quatro anos, em especial por conta da pandemia de Covid-19, que botou o mundo em isolamento para tentar evitar o avanço descontrolado da contaminação. Lampert tinha a intenção de lançar o livro em 2020, mas, como a vida de forma geral, o projeto ficou em estado de suspensão. Quando em 2021 perguntei a ela de que forma os planos haviam sido afetados, ela respondeu: “Pensei ‘faz sentido lançar livro?’. ‘Será que é legal?’. ‘Será que é sensato eu investir também numa coisa que eu não sei se vou ter retorno?’, enfim, eu não me senti no clima”.

Giselle Beiguelman descreveu o clima que pairava enquanto assistíamos na tevê ou no celular a milhares de mortes diárias causadas pelo vírus e pelo descaso:

O fato é que, em um momento como o da pandemia do coronavírus, a compreensão de um ecossistema planetário, no qual meio ambiente, saúde pública e as dinâmicas socioeconômicas e culturais estejam contempladas, tornou-se urgente. A discussão estética, nesse contexto, é igualmente central. Pandemia global, a Covid-19 é também uma pandemia de imagens. Nela se consolidou um novo vocabulário visual, fundado em estéticas da vigilância e da extroversão da intimidade, cruzando a aceleração do cotidiano, pela digitalização da vida, com a perda de horizontes plasmada pela resiliência da Covid-19. (BEIGUELMAN, 2021, p. 167)

A palavra resiliência nunca fez tanto sentido para tantas pessoas no mundo ao mesmo tempo, isso é certo, e histórico. Um ano depois daquela conversa com Lampert, estávamos então em clima de eleições presidenciais no Brasil, que definiriam se o governo genocida continuaria ou não a definir os rumos do país. Infelizmente a palavra resiliência não estava relacionada apenas às restrições impostas pelo novo coronavírus. Nos últimos anos, com tristeza e medo, tivemos de contar os dias, um por vez, até o momento em que as eleições poderiam nos tirar da insanidade política. Sigo na companhia de Beiguelman:

Não menos significativas da pandemia das imagens são as do presidente Jair Bolsonaro, cujas fotos, sem máscara e provocando aglomerações, expressam sua abordagem política do coronavírus, e a visão, via drones, das escavadeiras abrindo valas para as vítimas que sucumbiram à doença em cemitérios populares. Essas são algumas das imagens que constituem os enunciados políticos das retóricas visuais da Covid-19 no Brasil. (BEIGUELMAN, 2021, p. 169)

Em paralelo às imagens descritas pela pesquisadora brasileira, e atrelado a novos meios de controle a partir de dados digitais dos cidadãos, há ainda todo um sistema de notícias falsas. *Fake news* que vêm sendo distribuídas pelas redes mundo afora com a intenção de interferir em assuntos políticos, econômicos, de consumo e da sociedade em geral, moldando comportamentos, ações e subjetividades, e abalando ideais democráticos:

[...] como ficou patente no escândalo envolvendo as manipulações de dados do Facebook pela empresa de marketing Cambridge Analytica nas campanhas do Brexit, no Reino Unido, e de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos, em 2016 e 2017, respectivamente. (WISNIK, 2018, p. 77)

Os exemplos do pesquisador Guilherme Wisnik são da Europa e dos Estados Unidos, mas o Brasil sofre influências desse mesmo sistema invisível e onipresente. De 2020 a 2022, com pandemia e eleições, o país chegou ao extremo desse processo, com notícias falsas sendo desmentidas por veículos de imprensa e outros órgãos públicos e privados, numa luta perdida e sem fim, dadas as facilidades de criação e circulação dessas mensagens, e graças a pesados financiamentos ocultos por trás das redes.

Foi então nesse clima, e em tom de desabafo, que, em 1º de outubro de 2022, Lampert anunciou o lançamento do livro em seu perfil no Instagram:

Silent City finalmente saindo do forno! E é bastante simbólico perceber agora que este projeto ficou 4 anos na gaveta (!)... Será o prenúncio de um ciclo melhor? Oxalá!

E não é à toa, este trabalho fala de eleições e do uso de imagem na política. Foi feito em Taiwan, durante uma residência, onde a falta de referência em relação aos personagens locais e a impossibilidade de ler me fez demorar a perceber que muitos dos anúncios que achava que eram de produtos e serviços eram, na verdade, campanha política. O quanto de imagens vazias de ideais e propostas não se acaba consumindo no olhar destatento pela cidade? E pior, nas urnas? De volta ao Brasil, pensei em seguir com a pesquisa aqui, mas o embrulho no estômago da eleição de 2018 era tão grande que não teve como.

No fim, acabei entendendo que era melhor manter apenas estes personagens lá do outro lado do mundo pra poder compartilhar esta experiência de total desconexão com o contexto, que parece clarear o olho, e que aqui seria impossível diante de toda a carga que cada personagem traz.

Depois teve pandemia e todas as dificuldades de seguir trabalhando com arte em tempos tão estranhos e difíceis. Mais tempo de gaveta.

Enfim, cá estamos, 4 anos depois, acertando os últimos detalhes e torcendo pra que junto com este projeto que se destrava, um país inteiro se destrave também.

Vinte e nove dias depois, com menos de 2%²³ de diferença nos votos válidos para presidente, Lula (PT) venceu Bolsonaro (PL) nas urnas. Diante do retrocesso dos últimos anos, com ataques brutais à saúde, ao meio ambiente, à cultura e à educação, há muito a ser destravado.

²³ Resultado oficial da Justiça Eleitoral disponível em: <https://resultados.tse.jus.br/oficial/app/index.html#/eleicao/resultados> . Acesso em 15 mar. 2023.

4.3 existir no mundo

Em 2021, em meio à pandemia, escrevi um artigo para uma disciplina do bacharelado em História da Arte sobre Lola Álvarez Bravo (1903–1993), nascida com o nome de Dolores Martínez de Anda, uma das pioneiras da fotografia no México. Lola é considerada uma das fundadoras da fotografia moderna em seu país, ao lado de Manuel Álvarez Bravo (1902–1992), com quem foi casada por nove anos. Na ocasião do artigo, escolhi abordar uma fotografia feita pela artista mexicana chamada *En su propia cárcel (11 a.m.)*, de 1950.

Escolhida por vários motivos que não vêm ao caso neste trabalho, a foto da moça desanimada no parapeito da janela sob o sol da manhã me levou a uma série de associações com as imagens do isolamento social provocado pela Covid-19. Mas também porque me fez pensar em Lola Álvarez Bravo andando pelas ruas de cidades e povoados mexicanos com uma câmera em mãos num momento histórico que ter uma mulher nessas condições era uma verdadeira raridade.

Desde que li pela primeira vez o conto “A aventura de um fotógrafo”, do escritor italiano por acaso nascido em Cuba Italo Calvino (1923–1985), muitos anos atrás, há uma frase de um diálogo entre personagens que, de tempos em tempos, ressurge em minha memória: “O que é que leva vocês, moças, a retirar da movimentada continuidade de sua jornada essas fatias temporais da espessura de um segundo?” (CALVINO, 2013, p. 49).

Susan Sontag também buscava respostas para essa mesma pergunta. “A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse”, escreveu Arbus”, informou a pensadora e escritora do fazer fotográfico no livro *Sobre fotografia*. Diane Arbus (1923–1971), estadunidense e uma das fotógrafas mais reconhecidas na história, ficou conhecida por retratar pessoas consideradas à margem dos padrões da sociedade. A câmera lhe dava acesso a essas pessoas, a universos que ela não conhecia.

Assim como Lola e Arbus, muitas outras mulheres fizeram uso da câmera fotográfica como passe livre, ou mais ou menos livre, para a rua, para o mundo fora do ambiente doméstico, em especial a partir da metade do século XX. O avanço do jornalismo impresso em revistas internacionais, como *Life* e *Vu*, que passaram a fazer largo uso de reportagens fotográficas, também contribuiu para a conquista de liberdade pessoal e profissional de muitas mulheres. “Olhar, e não só aparecer, marca o início da liberdade das mulheres na cidade”, como bem escreveu a escritora e crítica estadunidense Lauren Elkin (1978), autora de *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. No livro, ela conta a história de *flâneuses*, numa alusão ao termo *flâneur*, que se tornou famoso principalmente nas palavras de Charles Baudelaire (1821–1867). Em seus escritos, o poeta e crítico de arte francês descreveu essa figura errante da cidade moderna do século XIX, personificada em especial na imagem do jornalista e ilustrador Constantin Guys (1802–1892) no ensaio “O pintor da vida moderna”, publicado pela primeira vez em 1863 no jornal parisiense *Figaro*.²⁴ Quanto à versão feminina do termo *flâneur* – a própria figura feminina era inexistente ou invisível na época de Baudelaire –, Elkin explica:

Flâneuse [fla-nose], do francês, substantivo. Forma feminina de *flâneur* [fla-neur], uma ociosa, uma observadora errante, normalmente encontrada em cidades.
Essa é uma definição imaginária. Os dicionários franceses, em sua maioria, nem trazem o vocábulo. (ELKIN, 2022, p. 17)

O livro de Elkin aborda o aspecto flâneur de escritoras, cineastas, jornalistas, artistas e outras mulheres pioneiras que, já no século XX, decidiram ir para a rua para olhar e não apenas para ser olhada, entre elas a inglesa Virgínia Woolf

²⁴ No capítulo “Modernity and the Spaces of Femininity” [Modernidade e os espaços de feminilidade] do livro *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* [Visão e diferença: feminilidade, feminismo e histórias da arte], a pesquisadora Griselda Pollock (1988) escreve sobre a visão de *flâneur* dada por Baudelaire como um homem da multidão e do mundo e aponta a impossibilidade de uma mulher, no período da modernidade, ocupar a mesma posição, uma vez que não desfrutava das mesmas liberdades e papéis sociais. Se Constantin Guys era o exemplo do artista moderno, as poucas artistas mulheres do mesmo período estavam destinadas a trabalhar no interior de seus ateliês, dentro do ambiente domesticamente controlado.

(1882–1941), autora do conto “Street Haunting”²⁵. Ruth Orkin (Estados Unidos, 1921–1985), Marianne Breslauer (Alemanha, 1909 – Suíça, 2001), Laure Albin-Guillot (França, 1879–1962), Ilse Bing (Alemanha, 1899 – Estados Unidos, 1998) e Germaine Krull (Polônia, 1897 – Alemanha, 1985) são fotógrafas citadas pela autora ao se referir à história da fotografia urbana, especificamente, na primeira metade do século XX. E aqui abro um brevíssimo parêntese para Germaine Krull, pois, durante esta pesquisa, descobri que a polonesa foi a fotógrafa que mais publicou livros no período entreguerras. No total foram dez publicações, de acordo com Michel Frizot²⁶, curador da exposição dedicada a Krull no museu *Jeau de Paume*, em Paris, entre 2015 e 2016.

Acrescento à lista de fotógrafas desbravadoras de ruas e cidades – muitas delas envolvidas em conflitos de guerra na primeira metade do século XX – Berenice Abbot (Estados Unidos, 1898–1991), Dorothea Lange (Estados Unidos, 1895–1965), Imogen Cunningham (Estados Unidos, 1883–1976), Margareth Bourke-White (Estados Unidos, 1904–1971), Lee Miller (Estados Unidos, 1907 – Reino Unido, 1977), Kati Horna (Hungria, 1912 – México, 2000) e Tina Modotti (Itália, 1896 – México, 1942). Esta última, aliás, mudou-se para o México por questões sociais e políticas, e lá fez amizade com Lola Álvarez Bravo.

De volta à Lola e à América Latina, penso que, em 1950, data da fotografia *En su própria cárcel (11 a.m.)*, havia duas mulheres nascidas na Europa que, fugindo de um possível cárcere, do nazismo e da Segunda Guerra, viriam a marcar a história da fotografia urbana no Brasil: Hildegard Baum Rosenthal (Suíça, 1913 – Brasil, 1990) e Alice Brill (Alemanha, 1920 – Brasil, 2013). Além de ambas terem se radicado no país, partilharam da paixão pela câmera fotográfica e pela descoberta do mundo que a fotografia lhes proporcionava. Foi assim que Rosenthal, uma pioneira do fotojornalismo, e Brill registraram muitas cenas urbanas e recortes da arquitetura, em especial na cidade de São Paulo. Suas fotografias atualmente integram o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS).

²⁵ Com título em português de “Batendo pernas na rua”. Tradução de Leonardo Frôes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

²⁶ Vídeo da exposição com depoimento do curador disponível em <https://jeudepaume.org/en/evenement/germaine-krull-1897-1985-a-photographers-journey/>. Acesso em 15 mar 2023.



Figura 36. Lola Álvarez Bravo (1903–1993)
En su propia cárcel (11 a.m.), 1950
 impressão de gelatina de prata;
 18,4 x 21,2 cm
 Centro para Fotografia Criativa, Universidade do
 Arizona, Tucson, EUA



Figura 37. Alice Brill (1920–2013)
*Vista do Centro através de estrutura
 de outdoor, Edifício Altino Arantes ao
 fundo*. São Paulo, Brasil, c.1953
 Acervo Instituto Moreira Salles,
 São Paulo, Brasil



Figura 38. Hildegard Rosenthal (1913–1990)
Banca de jornal, São Paulo, Brasil, c.1942
 Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, Brasil

Se no primeiro capítulo deste estudo citei alguns nomes masculinos consagrados e essenciais na história da fotografia urbana, como pesquisadora, jornalista e fotógrafa mulher, eu não poderia terminar este texto sem trazer alguns nomes femininos referenciais nessa mesma história. Há muitos outros nomes, e eu sinceramente gostaria de trazer mais mulheres da história da fotografia na América Latina, mas este não era o mote deste trabalho.

Fica o desejo de pesquisa. Assim como fica o desejo de que a frase de Leslie Kern em algum momento deixe de fazer sentido: “Os corpos das mulheres ainda são frequentemente vistos como fonte ou sinal de problemas urbanos” (KERN, 2021, p. 18). Repetindo uma expressão usada por Lampert em sua postagem no Instagram por ocasião do lançamento de *Silent City*: Oxalá! Oxalá, um dia, isso muda!

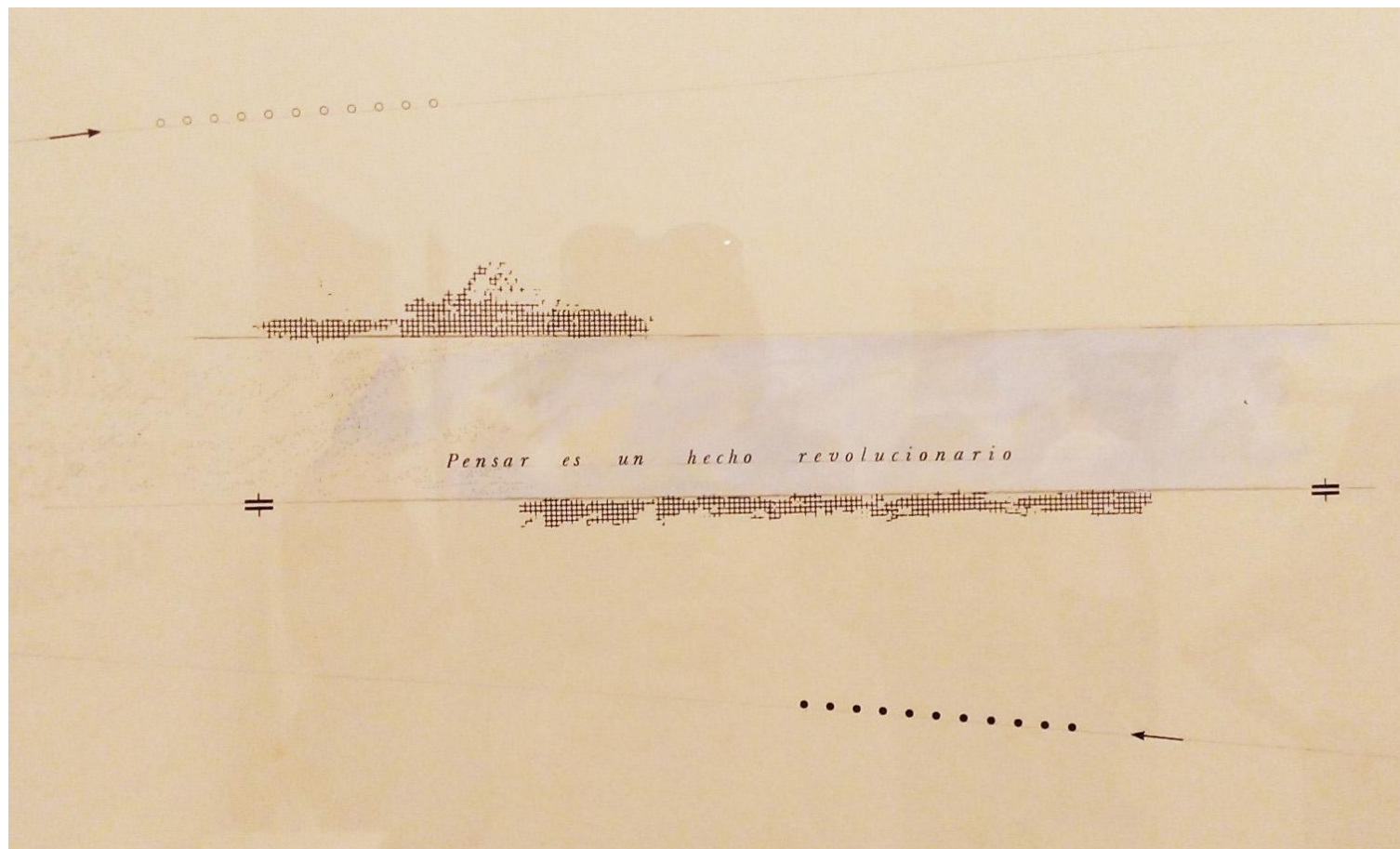


Figura 39. Detalhe da obra de Marie Orensanz (1936)
Pensar es un hecho revolucionario [Pensar é um ato revolucionário], 1974,
na exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*,
na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018.
Desenho sobre papel
50x70 cm
Coleção de Marie Orensanz:
cortesia de Alejandra von Hartz Gallery
Crédito da foto: Iriz Medeiros

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há algo de libertador em ter de terminar um texto. Afinal, muito já foi pensado e dito até o momento de escrever as últimas palavras e poder seguir adiante. Mas há algo de angustiante também. Porque a pesquisa é infinita, com desdobramentos diversos, e sempre fica aquela dúvida se tudo foi dito conforme deveria ser. Mas a incompletude é a única certeza, e partilho da ideia de que “o conceito de *texto definitivo* pertence apenas à religião ou ao cansaço” (MANGUEL, 2021, p. 18).

Qualquer pesquisa, assim como qualquer texto e qualquer livro, é feita a partir de conceitos, de ideias, de imagens, de escritos de outras pessoas, nessa rede de pensamentos e sentimentos que nos une em torno de visões de mundo compartilhadas. Nesses muitos anos em que acompanho a produção de Leticia Lampert, fui percebendo que suas publicações me levavam naturalmente a fazer relações com outras pessoas nos campos da escrita, da história, da criação artística que também eram referências para mim. Foi assim que, aos poucos, esta pesquisa foi ganhando vida e se expandindo, tendo como ponto de partida a crença no poder do livro impresso como objeto cultural e artístico através dos tempos, conforme anunciado na introdução deste trabalho.

Numa linha emaranhada de raciocínio interdisciplinar – felizmente cada vez mais aceito no campo da história da arte para que novas abordagens se tornem possíveis –, espero ter conseguido demonstrar em parte como o livro, mesmo neste século XXI de intensos fluxos digitais e informações que logo se tornam obsoletas e esquecidas, é uma escolha e uma experiência importantes no contexto artístico contemporâneo, com seu experimentalismo, seu baixo custo de produção comparado a outras formas de arte, sua independência em termos de produção e circulação, sua facilidade para viajar no espaço, seu tempo de feitura, tempo de apreciação, tempo de existência e mais. Ou pelo menos espero ter

conseguido provocar reflexões em torno desses temas, que não por acaso atraíram a atenção de tantos artistas ao longo do século XX e continuam a atrair a atenção de tantos outros ainda hoje.

Mas, apesar de tudo isso, e de meu fascínio pelo vagar e pelos gestos da leitura de textos e imagens em páginas impressas, preciso confessar que não era de meu interesse fazer apenas uma análise a partir dos aspectos físicos e formais dos livros da artista como objetos em si, com as especificidades técnicas e a riqueza gráfica de cada projeto. Por isso, a partir do recorte da produção de Lampert, com capítulos individuais para 拆 [*chai*] (2016), *Conhecidos de vista* (2018) e *Silent City* (2022), busquei também compreender parte do processo de criação e oferecer uma interpretação desse mesmo processo, do qual são indissociáveis o caminhar pela cidade, o fazer fotográfico e o pensar o livro. Para isso, as conversas que tive com Lampert foram essenciais, parte delas reproduzidas ao final deste trabalho.

Para uma abordagem mais completa, considerei importante destacar o contexto em que cada uma das publicações foi originada. Foi assim que, seguindo a cronologia das obras aqui abordadas, a análise de 拆 [*chai*] buscou trazer a realidade vivenciada pela artista nas ruas de Xangai, na China, uma das cidades mais populosas do mundo e há anos em violenta transformação urbana. Na sequência, veio *Conhecidos de vista* e o centro de Porto Alegre, onde os prédios dividem os poucos metros quadrados disponíveis e refletem o modo de viver contemporâneo, tanto física quanto emocionalmente. Por fim, *Silent City* e a camada publicitária que reveste as vias públicas de Kaohsiung, em Taiwan, atingindo o olhar dos transeuntes em aparente tranquilidade, mas carregada de perturbações, perturbações estas que reverberaram no Brasil dos últimos anos.

Em vários momentos desta escrita fiz questão de apontar que as cidades de Xangai, Porto Alegre e Kaohsiung, ao serem transpostas e recriadas para as páginas dos livros de Lampert, não deixaram de ser Xangai, Porto Alegre e Kaohsiung. Mas, quando reinterpretadas a partir do ponto de vista da artista, munida de uma bagagem cultural e criativa própria, abriram janelas de reconhecimento para a realidade de inúmeros outros municípios espalhados pelo mundo. O que há de comum entre nós, que habitamos as metrópoles?

Situada entre os artistas que têm a cidade e as questões urbanas como motivadoras de sua poética – e, por consequência, de seus livros –, Lampert faz uso do próprio corpo e da sua percepção, combinados ao aparato da câmera fotográfica, para criar e se expressar. Faz parte do grupo de errantes, como diz Paola Berenstein Jacques (1968), pesquisadora brasileira dedicada a estudos do ambiente urbano e seu impacto no ato de viver e de criar:

A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade. (JACQUES, 2012, p. 23)

E era a essa palavra que eu queria chegar nessas últimas páginas: alteridade. Primeiro, porque concordo plenamente com Jacques, é preciso assumir um posicionamento empático para andar e perceber a cidade, para olhar a cidade e o modo de viver para além dos vaivéns ligeiros. “Como escreveu Tzvetan Todorov, ‘falar da descoberta que o eu faz do outro’ é um assunto ‘imenso’. Ainda mais quando descobre o outro dentro de si.” (CARVALHO, 2022, p. 61)

Segundo, porque, desde que foi inventada, no século XIX, a fotografia tem um papel fundamental na história humana em geral e na história da arte em particular como estímulo ao sentimento de empatia. A fotografia nos convida a olhar o íntimo, o distante, o banal, o desconhecido. Quanto às motivações fotográficas de Lampert, espero, neste percurso, ter conseguido encontrar respostas para a linda pergunta de Calvino (2013, p. 49): “O que é que leva vocês, moças, a retirar da movimentada continuidade de sua jornada essas fatias temporais da espessura de um segundo?”.

Por último, chego com entusiasmo à questão da alteridade no sentido da empatia porque a mim não restam dúvidas de que o livro é um dos objetos máximos dessa capacidade humana de se transportar para outros lugares e se colocar na pele e no olhar de outra pessoa, seja ela real ou fictícia. Recorro às palavras de outra, mas a mesma Jacques:

Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2012, p. 20-21)

Cada linha deste relato existe para reafirmar que também na arte as publicações são parte importante dessas narrativas menores. Quanto ao livro de artista de base fotográfica e editorial – foco principal de minhas argumentações aqui –, acrescento ainda que, além de ser matéria de errância e de empatia, de suporte para micronarrativas, de ser um meio de expressão e canal de comunicação com o outro, também é um ato de recusa da morte do objeto fotográfico diante da inevitável virtualização das coisas. O livro como forma de existência, pensamento, resistência, rebeldia, lentidão. Mesmo tímido ante os ventos das narrativas maiores, seu fôlego persiste entre as novas gerações. E enfim me liberto temporariamente das palavras compartilhando do otimismo de Adolfo Montejo Navas quando ele diz que, “com o livro de artista, o século XXI só pode ser uma época de inclusão” (apud DERDYK, 2013, p. 57).

APÊNDICE

Transcrição da entrevista com Letícia Lampert gravada em áudio e vídeo em 19 de abril de 2021 via plataforma *online* Zoom. Na transcrição, foi mantida a forma coloquial de fala tanto da entrevistada quanto da entrevistadora, em especial no uso da segunda pessoa sem a conjugação correta do verbo.

Iriz: [...] Poderia falar um pouco sobre como tu chegou ao livro? Eu sei que tu tem formação em *design* e depois em artes, acho que tua chegada ao livro tem a ver com esses dois caminhos, não?

Letícia: A minha chegada ao livro foi meio que do nada... não do nada, mas foi aquela coisa de... eu não tenho certeza, mas tenho impressão de que foi por ver cartaz do livro do Paulo [Silveira], *A página violada*, e ficar pensando “Nossa, mas o que que é isso”... e pensando que podia ser um campo de atuação para mim, até profissional, como *designer*, de poder fazer projetos muitos mais interessantes em parceria com artistas e aos poucos também pensando que isso poderia ser um campo para mim como artista. Mas primeiro eu acho que... a gente já não tem mais certeza das coisas, mas acho que o meu interesse primeiro foi pensar como um campo possível como *designer*. Eu lembro que na época da graduação do *design* eu tinha uma ideia de fazer um trabalho que pensasse o projeto gráfico como se tivesse a mesma importância do texto. Tentar traduzir, entre aspas, visualmente, um texto literário. Como eu podia, com fontes, com diagramação, potencializar, mas isso não foi adiante na época. Mas eu tinha esse interesse pela visualidade do livro, como trabalho de *designer*. Então acho que isso foi ficando na minha cabeça, até de entender esse campo, porque esse campo é meio estranho, não é comum a gente ouvir falar em livro de artista quando não está na academia, enfim... Como artista, quando eu estava começando a desenvolver um trabalho, bem naquela coisa da faculdade, de estar experimentando materiais, de

não saber ainda o que era a minha pesquisa, em um determinado momento eu comecei a fazer o trabalho das escalas de cor e aí a questão da publicação meio que atravessou conceitualmente. Porque dava uma camada a mais de sentido eu adotar o formato do livro, da publicação. Foi aí que fiz as primeiras experiências com a *Escala de cor do tempo* e depois com *Escala de cor das coisas*, mas foi uma coisa que veio pela... o trabalho sinalizou que ele deveria funcionar como publicação. Dois casos foram meio que em paralelo. Eu tinha um outro trabalho, que era o *Desconstruções*, que era com colagem, que também foi um exercício de aula na disciplina do Eduardo Vieira da Cunha, que tinha proposto para a gente pensar num catálogo de exposição. Como eu recém tinha feito uma exposição, comecei a pensar num catálogo para esse trabalho, só que eu fui mexendo tanto nele, modificando o trabalho para ficar melhor como livro, adicionando corte na página, trazendo experimentos gráficos, que ele deixou de ser um catálogo e virou em si um trabalho, e isso veio muito naturalmente, não veio de uma intenção “quero fazer livro”. Acho que isso estava na minha cabeça, mas ele começou como um catálogo, que foi ficando tão autoral que deixou de ser um catálogo e passou a ser obra. Por outro lado, nesses outros trabalhos, o catálogo como formato adicionou conceito.

Iriz: Quando tu entrou nas artes tu já fotografava? Porque teus livros partem da fotografia. Como foi esse início na fotografia?

Letícia: Não, eu fui fazer artes querendo fazer desenho, eu queria desenhar melhor, desenvolver o desenho... sempre gostei de quadrinhos, teve uma época que eu queria fazer quadrinhos, mas isso nunca evoluiu... eu queria desenhar melhor, mas nunca consegui chegar num resultado que me deixasse segura de levar isso adiante [risos] enfim, não me encontrei no desenho. Eu sempre tive interesse por fotografia, mas não tinha nem câmera quando entrei na faculdade, então no meio do processo comecei a fazer as disciplinas e aquilo meio que começou naturalmente a ser um meio com qual eu me expressava melhor. Acho que no desenho eu sempre ficava bloqueada no que desenhar ou por que desenhar.

E a fotografia tinha essa relação de observar o mundo e de trazer isso de forma mais direta, então teve uma questão ali que fechou melhor com as coisas que me moviam, mas foi gradual.

Iriz: Foi no meio do caminho.

Letícia: Foi no meio do caminho.

Iriz: E, ainda na fotografia, por que fotografar a cidade? A cidade é muito o mote do teu trabalho. Como começou esse interesse?

Letícia: Pois é, isso da cidade... as coisas vão todas acontecendo meio ao acaso. Eu estava muito nessa questão da cor... acho que o que me interessa, no fundo, é a percepção, e talvez por isso a fotografia acabou se sobrepondo ao desenho. Não que o desenho não tenha, mas [na fotografia] é mais direto. E eu fui fazer foto de arquitetura por causa de uma disciplina em que a gente tinha que fazer fotografia analógica e revelar. E eu não gosto de foto em preto e branco. Não é que eu não goste, mas não é o que tenho vontade de fazer. Então pensei que na arquitetura eu não sofria tanto em perder a cor, que eu podia ter um ganho de trabalhar com formas, que não me doía... eu não me via trabalhando com natureza, por exemplo. Eu até gostava de fotografar na época, mas em cor. Então foi mais por uma restrição. E acho a cidade um tema fascinante, uma coisa leva a outra, e como a percepção é a minha questão principal acho que a cidade é uma coisa que desafia muito a percepção da gente, o tempo inteiro. Ela tem camadas de leituras possíveis, históricas, culturais, é um tema sem fim. Eu fui meio que mergulhando no tema por esse viés totalmente torto ou inesperado do começo, por uma questão técnica de como trabalhar com o preto e branco.

Iriz: Nessa época em que tu começou a estudar artes e a fotografar, tu morava onde?

Letícia: Eu morava em São Leopoldo... eu levei bastante tempo para me formar. Eu entrei em 2001 e saí em 2009, foram oito anos. Porque eu já era formada em *design*, eu já trabalhava, não conseguia dar conta dos horários, foi aquela coisa superarrastada. No começo, eu não tinha o objetivo de ser artista, entrei pensando em desenhar melhor e no trabalho como *designer*, e no meio do caminho é que a coisa foi me tomando, “se eu tô aqui, será que é um caminho?”, comecei a desenvolver um trabalho, comecei a gostar de trabalhar assim e pensei “quero também ser artista como carreira”. Nesse meio-tempo me mudei para Porto Alegre. Comecei a estudar no IA morando em São Leopoldo e, mais para o final do curso, que é quando eu consigo de fato me dedicar e mergulhar, eu já tinha me mudado para Porto Alegre. Porque também tinha essa questão prática de horários e trabalho. No começo eu trabalhava em agência, no final eu já era freelancer e conseguia fazer as disciplinas durante o dia, então teve isso, o mergulho mesmo aconteceu eu estando em Porto Alegre.

Iriz: Nesse caminho como artista, tu já realizou exposições em galerias com imagens fotográficas, já desenvolveu material audiovisual também, sempre em paralelo com o livro, que sempre esteve no teu pensamento. Queria que tu falasse um pouco disso, dessa questão de mostrar um trabalho em livro ou em outros suportes, como é que tu enxerga isso? Sempre funciona? Como são esses testes?

Letícia: De alguma maneira, e aí entra o desafio de *designer*, o livro tem que funcionar. Acho que todo trabalho pode ter uma versão livro, mas não quer dizer que seja a versão ideal nem a melhor. Eu lembro que, por gostar de livro, de impresso, no começo eu tentei estabelecer uma regra que toda série que eu fizesse, daí já trabalhando com fotografia, dentro dessa dinâmica... a gente dificilmente... tem muitos artistas que fazem, mas a maioria trabalha com séries, então

isso se presta bem para o impresso, porque tem as páginas e tal... a tentar sempre fazer um livro do meu trabalho, até como um desafio para o meu lado *designer*, que depois eu fui deixando de lado, justamente por isso, por começar a entender que nem sempre era o melhor formato. Então eu ainda tento, mas tirei de mim essa obrigação [riso] de sempre fazer. O pessoal da fotografia que às vezes fala, “ah, o livro é a melhor forma de mostrar um trabalho”. Eu discordo. Tem trabalhos em que é muito importante a escala ou uma certa imersão, e o livro vai dar outra dimensão. Acho que o *Conhecidos de vista* é bem emblemático, é um trabalho que ganha e perde nesse formato. Eu tive que mudar bastante para ele virar livro, mas tem coisas que eu não tenho como suprir, que era uma ideia de a pessoa se sentir imersa naquele ambiente quando ele foi feito com projeção, ou da voz, que para mim é uma forma de retrato, então não consigo dar conta disso tudo no livro, eu tenho que arrumar subterfúgios e transformar o trabalho em algumas outras coisas. Mas acho que é um desafio.

Iriz: Uma curiosidade sobre o *Conhecidos de vista*. Eu não vi o trabalho em audiovisual. Os depoimentos das pessoas são os mesmos que estão transcritos no livro?

Letícia: Não. A ideia era que fosse cem por cento transcrito, eu queria muito ser fiel. Na época que fiz esse trabalho... até me arrependo um pouco... eu captei muito mal os áudios, não tá muito bem resolvido, foi uma experiência, o áudio está cheio de chiado... mas, ao mesmo tempo em que às vezes me arrependo de não ter feito com um microfone melhor, tem um caráter de verdade que era a coisa de eu ir sozinha e da experiência. Então eu queria muito ser fiel e que o áudio fosse simplesmente transcrito. Mas, quando comecei a editar com a Laura [Del Rey], o trabalho foi com a Incompleta [editora], então tem a figura do editor para conversar também sobre o trabalho, ela foi a pessoa que mais bateu o pé... outras pessoas já tinham me questionado... porque o áudio transcrito ficava muito seco, as falas às vezes não são tão interessantes, e toda aquela coisa que, não sei se dá pra falar da materialidade do áudio, mas dele genuíno ali... quando

transcrito, ficava uma frase malfeita e mal falada, então a gente acabou dando umas boas pinceladas e acabou virando uma ficção. Ele é baseado nos áudios originais, mas alguns depoimentos foram totalmente inventados depois no livro, enquanto outros foram retocados para ficar mais palatável, para deixar a leitura mais interessante, porque ia ficar muito seco, muito duro ao transcrever.

Iriz: Eu não sabia disso, que alguns tinham sido inventados.

Letícia: Sim, essa era uma dúvida que eu comecei a ter, de que até que ponto eu podia criar uma trama ali, sabe? Eu tinha um apego à história de como o projeto aconteceu, o fato de como foi realizado, essa coisa da verdade. Porque uma certa ficcionalização não deixa de ser verdade, não fugiu do aconteceu. Mas então pensei “eu poderia criar relações ali”, mas isso eu não fiz. Mas, quando eu digo criar, é porque teve coisas que eu não gravei mas ouvi. Eu não tinha o áudio da pessoa, eu ficcionalizei o que ouvi, mas é tudo baseado em fatos reais. [risos]

Iriz: Sim, de conversas que tu lembrava que havia tido.

Letícia: No próprio vídeo tem isso, e acho que é importante falar, nessa primeira versão do trabalho... a fala que me fez fazer esse trabalho, que foi a de uma senhora que disse que cuidava da outra porque tinha medo que tivesse acontecido alguma coisa e ela não abrisse a janela, eu não estava gravando, eu estava começando a fazer o projeto. Eu achei aquilo tão importante que gravei a minha voz falando aquilo porque eu não queria abrir mão de jeito nenhum dessa fala. Então tem essa licença poética com relação à própria versão dos áudios originais.

Iriz: E como tu vê essa relação da palavra com a imagem? Em alguns livros teus não tem palavra alguma, por exemplo, no 拆 [chai], que são só imagens. Já no *Conhecidos de vista* tu acrescentou essa questão do texto. Como é em cada trabalho esse pensamento entre palavra e imagem?

Letícia: Isso depende de cada trabalho. Sabe que, agora que tu falou do 拆 [chai], na verdade o 拆 [chai] tem palavra, o caractere 拆 [chai], a gente é que não consegue ler, mas pensando bem ele tá... [Iriz mostra a capa do livro] é, aí, e dentro ele aparece outras vezes, mas a gente não tem essa leitura até aprender que isso é uma palavra. Acho que depende de cada projeto, eu não tenho nenhum preconceito em relação a usar a palavra, às vezes acho que ela é fundamental num trabalho. A própria *Escala de cor das coisas*, ali a questão de uma tradução literal e até de uma brincadeira com a tradução é fundamental, ele não é um catálogo de coisas coloridas, ele é um catálogo de palavras, então, se tirar a palavra, perde o sentido. Se tirar os depoimentos do *Conhecidos de vista*, ele perde o sentido. É preciso ouvir o que o projeto pede.

Iriz: E dos teus livros, tu acha que tem algum que tenha funcionado melhor como livro do que de outras formas que ele foi exibido? Que o livro tenha sido mais satisfatório, na tua opinião?

Letícia: O *Escala de cor das coisas* é bem um exemplo disso. Foi um trabalho que na época eu fiz uma exposição dele, mas fiz uma exposição muito mais porque eu achei que tinha que fazer como forma até de promover o livro ou sei lá... eu não entedia que o trabalho podia simplesmente existir na forma de livro, porque tem isso, tem trabalhos que podem ter versões, tem uma versão livro, tem uma versão exposição, mas tem trabalho que só existe como livro e o *Escala de cor das coisas* acho que poderia existir só como livro. A exposição na época foi muito mais de um pensamento meu de achar que eu tinha que cumprir um protocolo bobo de que artista tem que fazer uma exposição, que o trabalho tem que ir para a parede de alguma maneira, e eu acho que não precisava.

Iriz: É de 2009 o livro, se não me engano...?

Letícia: 2009.

Iriz: A exposição foi no mesmo ano?

Letícia: A exposição foi o lançamento do livro. Foi uma exposição bonita, foi interessante ter feito, mas, pensando bem, acho que ela não precisava existir.

Iriz: O livro, no caso, funcionou bem melhor.

Letícia: Funcionou bem melhor.

Iriz: E em termos de receptividade do público, qual dos teus livros tu acha que chamou mais a atenção ou que chegou a um público mais amplo?

Letícia: *Escala de cor das coisas*, até pela tiragem. São duas edições, a primeira de mil exemplares, a segunda de mil e quinhentos, e dessa segunda eu tenho ainda uns trezentos, e isso leva um tempo, mas daqui a um ano ou dois ela termina.

Iriz: É uma tiragem grande...

Letícia: Pra esse tipo de livro é uma tiragem muito grande.

Iriz: E foi o primeiro livro, não?

Letícia: Editado, sim. Mas essa experiência que eu te falei do *Desconstruções*, em que fiz uma brincadeira com o manual e tal, e a própria *Escala de cor do tempo*, que eu acabei fazendo por demanda, eu não fiz uma edição, porque acho que quando a gente pensa o livro, dependendo do projeto, ele vira quase um empreendimento, é bem diferente fazer vinte livros ou fazer mil, tem que pensar em como vai vender, comercializar, e influencia em outras coisas. Então, com o *Escala de cor do tempo*, na época eu achei que nem teria público interessado, eu queria que o projeto existisse e pensei “quem se interessar, vou fazendo por demanda”. E o *Escala de cor das coisas* não, eu logo pensei que... e algumas pessoas me falaram que tinha apelo comercial, então dava para juntar as duas coisas, é um trabalho artístico que vira meio que um empreendimento artístico, digamos assim.

Iriz: Agora lembrei daquela conversa tua com o Paulo Silveira no Festival Imaginária, quando tu contou sobre a experiência de colocar uma versão digital do *Escala de cor das coisas* no site da Amazon. Queria que tu falasse um pouco sobre isso. É uma tentativa de levar para o digital? Foi uma experiência, um teste, como foi?

Letícia: Pois é, essa coisa do digital é bem difícil para livros visuais porque a materialidade é muito importante, mas eu tenho visto algumas iniciativas e tinha vontade de experimentar. Porque a gente pode fazer qualquer trabalho em formato PDF e tal, mas me interessava mais saber sobre essa coisa do circuito, quem acessa, quem compra, e isso desde o início. Mesmo quando fiz o *Escala de cor* lá em 2009 eu tinha essa preocupação de não estar só na galeria, eu queria que ele estivesse na livraria comum, que as pessoas pudessem achar o livro por acaso. Isso é uma das coisas que me encantam

nessa questão de adotar o trabalho assim, poder sair da bolha. Então eu achei justamente isso, que o *e-book* numa plataforma, seja Amazon, Google... a questão é que essas plataformas dão muito trabalho, tentei botar no Google também, mas acabei com preguiça e deixei só na Amazon porque é trabalhoso entrar no sistema, ficar monitorando, enfim... mas por enquanto não tenho grandes retornos... uma coisa que eu ainda não tinha me dado conta é que muito Kindle ainda é em preto e branco, então baixar a *Escala de cor das coisas* no Kindle? Acho que deveria ter um aviso lá, “só baixe se seu aparelho já for colorido”. E uma pessoa não entendeu e falou “poxa, mas não tem texto”. [risos]

Iriz: É um livro só de imagem.

Letícia: É um livro só de imagem. Mas tem outros livros que são assim. Ainda não tenho algo mais concreto para fazer uma avaliação, mas está sendo uma experiência, deixar lá e ver o que acontece.

Iriz: E tu está pensando em algo mais para o digital em função da pandemia? Ou fazendo algum teste?

Letícia: Não. Porque é assim, quando vai para o digital, envolve tecnologia e conhecimentos que às vezes não é com o que a gente quer perder tempo... não sei se é perder tempo, mas não é o que me interessa. Por exemplo, eu trabalhei uma época com *site*, e acabei desistindo porque achava uma dor de cabeça, e fazer *e-book* é quase a mesma coisa, é a mesma linguagem, html... acho que os projetos mais interessantes digitalmente são os projetos que têm uma veia tecnológica, que se beneficiam... por exemplo, sobre o *Conhecidos de vista*, eu até pensei que, se eu fizesse, ele poderia ter o áudio e eu poderia chegar num outro resultado, mas daí eu vou ter a imagem pequenininha, mas se abrem possibilidades que vão ser interessantes à medida que os trabalhos explorarem essas possibilidades, mas para isso têm que ser pessoas que tenham

interesse tecnológico, artista que lidam mais com tecnologia mesmo. Para mim acaba sendo muito difícil, eu teria que ter uma parceria para dar conta.

Iriz: Uma equipe mesmo.

Letícia: É, é...

Iriz: Voltando um pouco, o Paulo Silveira fala nas pesquisas dele que o livro de artista seria esse livro que causa um certo estranhamento, por isso a questão da página violada. Como é o teu processo de buscar esse estranhamento no livro, de causar esse estranhamento em quem vai ler o teu livro?

Letícia: Eu não tenho uma busca pelo estranhamento, acho até que da minha parte é bem pelo contrário, eu tento criar uma ponte para quem não é do meio poder acessar. Mas acho que esse estranhamento é meio intrínseco de uma coisa que não é normalmente esperada. Um exemplo, eu me lembro de amigos do colégio que foram prestigiar o lançamento do *Conhecidos de vista*, compraram, gostaram, e uma amiga minha então disse “agora a Letícia é escritora”... porque fez um livro, então é escritora, sabe assim? Então isso é uma coisa que não está casando ali, mas a pessoa está gostando, está se interessando. Então acho que esse estranhamento é intrínseco a essa relação artista/livro, pelo inesperado, como obra. Mas eu não busco ampliar isso, eu busco criar pontes... tem muita gente que fala que não deve ter texto explicativo, e eu sempre acho que não custa deixar uma chavezinha de leitura para uma pessoa totalmente desavisada poder acessar. E minha preocupação também é a de furar a bolha, e isso também gera um estranhamento. Essa é uma preocupação genuína que eu tenho, de estar em lugares onde as pessoas não estão acostumadas a ler esse tipo de trabalho.

Iriz: Inclusive lendo artigos sobre isso, a gente sabe, para quem conhece um pouco de história da arte e de livro de artista, que eles existem desde já a década de 1960, 70, teve um boom ali nos anos 80... e a gente teve uma produção grande nos últimos anos com as feiras gráficas, mas, realmente, como é difícil de sair dessa bolha, de chegar a um público mais amplo. Acho que essa é uma grande dificuldade.

Letícia: Sim, eu li até um artigo, agora não vou me lembrar direito, mas ele analisava a Lucy Lippard, o que para ela é um livro de artista, e ela fala que é isso, é um livro sem texto, que tem que causar certo estranhamento, mas ao mesmo tempo tem que estar em todos os lugares, tem que estar no supermercado. E aí a pessoa que estava analisando falou dessa coisa do acesso, que uma coisa é o acesso econômico, mas tem o acesso intelectual também. Quando tu faz um trabalho totalmente estranho, as pessoas não se interessam porque elas não dialogam com aquilo. Então não é só se preocupar em fazer uma obra barata e por isso ela vai ser acessível. Ela tem que de alguma forma atingir aquelas pessoas. Claro que isso não pode prejudicar a obra, mas é uma preocupação importante de se ter. Talvez isso venha do meu lado *designer*, que pensa em comunicação sempre. Muito artista não se preocupa com isso, acha que o trabalho tem que ser o trabalho, é bem rígido com isso, mas para mim é muito importante a recepção, e eu achei interessante a coisa de pensar o acessível não só do ponto de vista econômico mas também do ponto de vista intelectual, cultural.

Iriz: Para ti, o livro é um objeto de comunicação?

Letícia: É, é. É um objeto de comunicação, de contato.

Iriz: E tu vê o livro como uma narrativa? Tu desenvolve os teus trabalhos com essa perspectiva de o livro ser uma narrativa?

Letícia: Pois isso é uma coisa que é muito estranha para mim. Eu nunca entendi direito a coisa da narrativa, eu não penso de forma narrativa, acho, ou isso é muito intuitivo. Eu, eu... até te falei que eu estava querendo ler os textos sobre narrativa para entender. Acho que eu não penso por esse viés, eu penso pela percepção... não sei dizer... a questão narrativa para mim é misteriosa, eu não penso dessa maneira.

Iriz: Existem muitas relações do fotolivro com o cinema por conta da sequência de imagens, e muitos autores falam que a gente vê a imagem seguinte mas com a memória da imagem anterior e isso meio que se transforma numa narrativa.

Letícia: Sim, claro. Acho que o 拆 [*chai*] é o que tem mais essa lógica narrativa sequencial, todos têm, mas eu vou muito mais pela cor ou por uma questão de composição. Talvez a minha narrativa se dê mais pela composição, pelas cores, pela forma do que por alguma história ou acontecimento, porque a narrativa tem isso de também ter um acontecimento... e eu vejo muito mais no sentido de composição. Talvez eu tenha mais relação com a música do que com o cinema... não sei se dá para falar de narrativa e de música, agora vou ter que pensar sobre isso [riso] mas acho que o meu pensamento é mais por aí. Mas, como eu estava falando, o 拆 [*chai*] tem isso, ele começa numa visão mais fechada, daí vai para uma visão mais aberta de quadro, depois volta... mas isso é pensando muito mais numa harmonia de imagem do que numa história que estou contando... mas agora lembrei de outra coisa que eu queria falar. Livro de imagem, não sei, eu pego um livro de imagem e abro em qualquer página, olho de trás para a frente, eu não sei se essa ordem... porque às vezes a gente se atém tanto a isso de ordem... bom, tem que se ater a alguma coisa para chegar às soluções, mas eu não sei se ela é a forma como a maioria lê, tu abre em qualquer página e daí tu volta, é uma coisa bem específica do gesto de leitura, entre outras, de um livro de imagens.

Iriz: Então a gente poderia dizer que tu se preocupa em desenvolver teus livros de modo que a pessoa possa abrir em qualquer parte dele e não necessariamente na primeira página? Tu tem essa preocupação?

Letícia: Pode ser. Não sei se me preocupo exatamente com isso, mas eu penso dessa forma, é natural, essa coisa de não ter um pensamento narrativo e mais um pensamento de composição, e a composição vai fazer sentido de qualquer lugar.

Iriz: Porque alguns livros só vão fazer sentido se tu começar exatamente do início, outros não necessariamente.

Letícia: Exato. Acho que dos meus trabalhos nenhum perde o sentido se a pessoa abrir em qualquer página para olhar.

Iriz: Bom, a gente está falando dessa materialidade, do gesto do livro. Como é pesquisar o material, a impressão... como se dá esse processo para ti?

Letícia: Esse processo vem por um lado dos conceitos do trabalho, qual é o papel que eu acho que faz sentido, qual a impressão vai fazer mais sentido e a questão econômica, quais são os recursos que eu tenho e o que posso fazer. É sempre uma mediação entre uma vontade que vem conceitualmente de alguma questão do trabalho e o que é possível, isso determina muita coisa, não dá pra ignorar. Então é uma mediação entre o que faz sentido para mim conceitualmente e o que dá para fazer com os recursos de que disponho.

Iriz: Tu não tem interesse, por exemplo, em livro de artista com edições muito limitadas. Tu não vê por esse lado.

Letícia: É, acho que não tenho muito interesse mesmo [riso]. Por exemplo, livros únicos. Existem trabalhos incríveis, mas eles acabam virando uma escultura, e perdem, para mim, a lógica editorial. Mas, de fato, existem determinadas soluções que... assim, se tu pensar sempre no livro industrialmente, tu não vai conseguir ter determinadas soluções. Como experimento, como experimento gráfico, formal, o livro de pequena tiragem é interessante, mas perde toda essa potência, que é o que mais me motiva, de chegar em mais gente e sair da bolha de um circuito muito fechado.

Iriz: E tu sabe qual foi o lugar mais longe, o país, onde um livro teu já chegou, por exemplo?

Letícia: O *Escala de cor das coisas* foi para tudo que é lado, e acho que o 拆 [chai] também, eles tiveram uma boa circulação. O *Escala*, por exemplo. Eu morei na Austrália uma época e participei de uma feira independente, com uma banquinha, vendendo o livro... imagina, né?

Iriz: Isso foi em que ano?

Letícia: Isso foi em 2010. Era uma feira de design de autor, na verdade. Eu mandei a proposta, eles toparam, mas não era tanto de publicação, era de produtos elaborados por autores. Fui com a minha banquinha para lá e foi bem legal. [riso]

Iriz: Falando um pouco do 拆 [chai], como foi a tua experiência na China? Quanto tempo ficou lá?

Letícia: Fiquei seis meses. Eu tinha que escrever um projeto, porque era um programa de residência, então fui com a intenção de fazer um *Conhecidos de vista* versão chinesa, porque eu achava que lá seria um ambiente muito propício para isso, pela imagem que eu tinha de densidade e tal. Mas, chegando lá... sempre é um pouco assim... a arquitetura do lugar...

isso é uma das coisas que foi me fazendo ter interesse pela arquitetura, porque acho a arquitetura determinante para o processo criativo. Eu comecei a perceber o quanto o ambiente influenciava a minha forma de fazer as coisas. *Conhecidos de vista* só podia ter surgido numa grande cidade brasileira, numa metrópole. Fui tentar fazer lá e não fazia sentido, pela forma dos prédios, pela cultura local, então fiquei um tempão experimentando várias coisas, tentando achar um projeto, visitei muitas casas, eu já estava com essa mania de entrar na casa dos outros. E lá era muito impressionante a questão da renovação, estavam demolindo, isso aconteceu aqui também em diversos momentos, mas com as olimpíadas aconteceu muito de demolir, remover uma comunidade, e lá isso foi numa dimensão muito grande. Então tu está no meio de um centro urbano como Xangai e tem um quarteirão inteiro que é escombros, e foi aí que eu vi o trabalho. Como eu tinha visitado muita gente, eu tinha ficado impactada com o jeito de eles decorarem a casa, tem um jeito muito espontâneo de colar coisinhas na parede para trazer sorte, algo muito da cultura local. E de repente eu vi isso nos escombros, porque eles eram muito recentes, ainda tinha essa coisa da vida privada, e tem uma relação com o *Conhecidos de vista*, se tu for pensar, com o interior das casas, mas acabou indo para outro lado em função do contexto. E tem a coisa da leitura. Eu fui aprender que 拆 [*chai*] era 拆 [*chai*] e fui olhar de novo para as minhas imagens e comecei a achar aquele caractere em várias fotos. Eu achava que aquilo era um grafismo qualquer até entender esse processo, porque o 拆 [*chai*] é como um sinal de “aqui vai ser demolido”, é um marcado para morrer, é forte isso, daí que comecei a entender o que eu via.

Iriz: O livro tu só fez depois, quando voltou ao Brasil.

Letícia: O livro eu fiz depois, e eu não sabia o que fazer com esse projeto. Eu tinha uma série de fotografias, cheguei a fazer umas ampliações lá porque [interrupção passageira por falha na internet] de que formato? Porque tem trabalho que pede de cara um formato, e esse era um que eu não sabia o que fazer com ele, até que em determinado momento eu pensei

“é livro mesmo”. Era uma forma de dar um fechamento para essa série que eu tinha, de tirar ela da gaveta, e aí foi, virou livro.

Iriz: Isso foi em... 2016?

Letícia: Eu voltei da China no início de 2016 e lá por agosto lancei o livro.

Iriz: E esse teve uma tiragem de...?

Letícia: Duzentos. Isso tudo tem a ver com a questão de pensar o empreendimento. [riso] Eu não achava que o livro tivesse apelo para uma grande tiragem ou que eu tivesse público para vender tanto, mas eu queria fazer, e queria fazer em [impressão] *offset*. Duzentos é uma tiragem pequena, mas algumas gráficas aceitam fazer. E ficou acessível porque, com o valor que talvez eu gastasse fazendo duas impressões de grande formato, com moldura, com papel algodão, que ia ficar na reserva técnica da galeria por não sei quantos anos até alguém comprar, consegui ter duzentos livros para circularem por aí, para mostrar o projeto, e era um ensaio que era interessante de ser visto inteiro em vez de só uma foto que não ia dar conta do todo. Então teve essa confluência de fatores que me levou a escolher o formato livro.

Iriz: No caso desse livro, o 拆 [*chai*], me parece que o impacto é justamente a repetição dessa paisagem, como se a gente mergulhasse numa cidade que está sendo inteiramente demolida. Me causa essa sensação, que imagino que fosse a tua sensação quando estava lá.

Letícia: É isso. Para fazer uma exposição, viraria uma imitação do lugar... não sei, não faria sentido. Mas eventualmente ter uma ou outra foto isolada, tudo bem, até pode acontecer, mas elas não dão o sentido completo, o legal é ver a sequência.

Iriz: E na tua pesquisa sobre livros de artista e fotolivros, quais são tuas influências? Tem alguém que tenha te influenciado mais?

Letícia: Uma época foi a Sophie Calle, a musa dos livros para mim, ela tem muitos livros incríveis. O meu trabalho é muito diferente do dela, mas gosto muito de tudo, das soluções que ela dá, então é uma autora que eu gosto. Mas sabe que é engraçado, eu não consumo tanto livro. Eventualmente eu pesquiso, mas eu não tenho uma referência específica. Atualmente sou muito fã do Gustavo Piqueira, que como produtor de livro é impressionante, tá sempre produzindo alguma coisa nova.

Iriz: Arrã, tenho acompanhado um pouco também.

Letícia: Pois é. São dois nomes que eu me lembro agora. Mas eu não tenho um autor que estou sempre cuidando ou “não posso deixar de comprar o livro de fulano”... E quando pesquiso soluções, pesquiso muito mais dentro do *design*, de portfólios que os *designers* fazem para trabalhos comerciais, do que exatamente no universo dos livros de artista.

Iriz: Tu acha que, se tu não fosse *designer*, teria chegado ao livro como escolha artística?

Letícia: É difícil, não sei dizer, mas talvez não. Não tenho certeza. Eu gosto muito de livro, mas para mim essas duas coisas estão muito casadas, é meio indissociável. Tanto que o *Conhecidos de vista*, eu mostrei para muita gente, demorei muito para conseguir fazer, levou cinco anos entre a ideia de fazer o livro e conseguir publicar, e eu lembro de um curador dizer “não dá para ti fazer tudo, tu tem que trabalhar com um *designer*”. E talvez essa pessoa tivesse soluções melhores para algumas coisas, mas eu gosto desse desafio de eu mesma achar as soluções, faz parte. E eu também não consigo separar as etapas. Porque, quando trabalho para alguém como *designer*, a pessoa vai me mandar o conteúdo e eu vou pensar na solução do livro. Agora, quando eu estou fazendo, eu vou mudar o conteúdo para conseguir dar uma solução gráfica, as decisões estão muito misturadas.

Iriz: Sim, o processo todo...

Letícia: O processo acaba sendo uma coisa só.

Iriz: Nos anos 2000 a gente viveu um boom das feiras gráficas, houve um pouco essa retomada, um novo respiro, feiras de fotolivro... acho que tu chegou a participar em São Paulo e aqui também. Como tu vê essa cena dos últimos anos, pré-pandemia?

Letícia: Foi incrível a efervescência que a gente viu nesse setor. Mas eu sempre fico com aquela sensação de que são as mesmas pessoas circulando nos mesmos lugares. É aquela dúvida, como ampliar isso? Mas, pensando como artista, é muito legal estar nesses lugares, é trabalhoso também, mas essa coisa do livro como potência de comunicação, de tu estar ali numa banca, conversar com as pessoas, é algo que dificilmente acontece numa exposição. Às vezes até se abrem

espaços de conversa, mas não é tão efetivo. Então acho muito legal essa cena, mas eu sempre quero ampliar, sempre acho que precisa ser maior. [riso]

Iriz: Também tem o lado bom de poder ver outros trabalhos.

Letícia: Sim, como fonte de pesquisa é uma maravilha, uma fonte de inspiração enorme.

Iriz: Esperamos que os eventos possam voltar em algum momento. [riso]

Letícia: Pensando agora... talvez seja bobagem eu dizer que são as mesmas pessoas nos mesmos lugares, porque qualquer feira, de qualquer setor, é assim. São pessoas se conhecendo e trocando dentro daquele setor, então talvez isso não seja um problema, é natural dos campos.

Iriz: E tu está pesquisando para algum futuro livro?

Letícia: Estou, a ideia era até lançar no ano passado, mas com a pandemia ficou meio estranho e pensei “faz sentido lançar livro?”, “será que é legal?”, “será que é sensato eu investir também numa coisa que eu não sei se vou ter retorno?”, enfim, eu não me senti no clima. Em 2018 fiz uma residência em Taiwan para a qual eu fiz um projeto... até foi aquela que a gente projetou lá na Hipotética, que eu apaguei uns *outdoors*... esse trabalho eu queria fazer como uma publicação, não um livro grosso, mas eu ainda tenho algumas dúvidas, por isso fiquei me segurando. Na verdade, tenho três projetos de livro que eu gostaria de fazer e que estão ainda na gaveta e que em algum momento devem sair.

Iriz: Algum deve sair este ano?

Letícia: Esse de Taiwan é o mais provável, no sentido de que é um trabalho que já está fechado em termos de captação de imagem e seria uma publicação mais simples, tipo um encarte de jornal, não seria um livro caro de produzir, acho. Já os outros dois devem demorar mais. Um é o *Random City*, que é um trabalho que eu faço no Instagram e tenho estudado como fazer em livro. E o outro é *Práticas para destrinchar a cidade*, que é de colagens. Mas eu preciso ainda fechar algumas ideias, eles estão em processo de elaboração mesmo.

Iriz: Uma curiosidade: se não me engano, tu é representada por duas galerias, uma em Porto Alegre e outra em São Paulo. As galerias se interessam, mostram para os seus clientes os livros?

Letícia: Mais ou menos. A Niura, da Mamute, é mais entusiasta, e acha interessante porque acaba sendo uma divulgação importante. Mas na galeria de São Paulo vejo que elas não dão a menor bola. Eu tinha comentado esses tempos que eu tinha me inscrito num edital, tinha ficado na expectativa, mas que no fim não deu certo, e elas lamentaram porque achavam que para mim era algo importante, mas para elas é uma ideia muito distante. É um pouco complicado, porque o livro vai contra a lógica da galeria por ser um trabalho barato. Eu já tive problema, antes dessas galerias, de estar só expondo numa galeria e a galeria sugerir de eu assinar alguns livros para poder vender muito mais caro porque não podia ter um produto de menos de quinhentos reais na galeria. Algo que não fazia sentido, eles simplesmente não entendiam.

Iriz: Porque a gente vê o livro como um produto de arte, mas claro que essa questão dos valores, de ter um preço popular, acaba interferindo.

Letícia: E tem outras questões. Já aconteceu também de a galeria querer ter vários exemplares para dar para os clientes, e eu tive que dizer que o livro era o meu produto, ou a galeria comprava de mim ou o cliente comprava, porque o livro não é um catálogo que eu dou, e às vezes as pessoas entendem dessa forma. Eu compro a briga. Até posso dar um livro para um cliente que comprou uma obra, mas ele tem que entender que não é um catálogo, que para mim é um trabalho, isso é muito importante, não é brinde para cliente.

Iriz: Não é uma peça de divulgação simplesmente.

Letícia: Não é uma peça de divulgação. Aí é que está, indiretamente acaba funcionando como peça de divulgação, mas isso não pode ser confundido com uma função primeira.

Iriz: Sim, não foi feito para isso.

Letícia: Não foi feito para isso.

Iriz: Existem algumas coleções de livros de artista como, por exemplo, a da UFMG. Tem livros teus lá? Tu já mandou? Tem colecionador que já te procurou por conta dos livros?

Letícia: Eu não tenho grandes contatos com colecionadores, mas tem, já aconteceu. Para as coleções, eu sempre mando, ainda mais esses trabalhos que têm tiragem maior. Nos Estados Unidos tem algumas coleções que fazem questão de comprar do artista, o que é uma postura bem importante. Eu já vi inclusive veículo de comunicação, jornal, blog, que, no caso de gostar do trabalho e fazer resenha, querer comprar o trabalho, e eu acho isso muito importante. A da UFMG

consegue comprar via edital, às vezes, com uns prêmios de aquisição para formar a coleção, mas aqui é mais difícil. Sempre que dá para doar eu doo para promover, mas acho que é legal ter essa visão de que as coleções também têm que ser formadas valorizando o trabalho do artista.

Iriz: Tem uma plataforma virtual de cadastros de livros de artistas, que é bem recente...

Letícia: A Base de Dados de Livros de Fotografia?

Iriz: Isso, mas aí é específica de livros de fotografia.

Letícia: A base de dados tá muito legal, é um trabalho muito profissional. Eles pegam da biblioteca. Por exemplo, eu doei um livro para o IMS [Instituto Moreira Salles], eles vão catalogar a partir do que está na biblioteca.

Iriz: É uma base de dados importante para pesquisa.

Letícia: Muito importante para olhar referências, ver o que foi produzido.

Iriz: Voltando só a um assunto, porque hoje eu estava olhando o teu *site* e pensando na relação dos teus trabalhos com a cidade, com as vistas, e fiquei pensando em como, dentro da história da fotografia, essas vistas são importantes... o Ferrez no Rio de Janeiro, o Militão em São Paulo, e cheguei lá em Paris nas fotografias do Atget. Tu se vê um pouco dentro dessa tradição fotográfica das vistas da cidade? Claro que agora dentro de um contexto contemporâneo em que a gente

está em mudança o tempo todo, mas as mudanças também foram importantes no processo deles. Eu nunca tinha pensado nisso, pensei hoje, e te vi dentro dessa tradição da fotografia.

Letícia: Pode ser, eu também nunca fiz essa relação, nunca busquei, não parto deles, mas acho que é uma relação que dá para ser feita facilmente. É interessante pensar, mas intencionalmente não é uma referência a partir da qual eu trabalhe.

Iriz: Acho que tu atualiza para o contemporâneo quando trabalha também com as colagens e traz essa questão da realidade e ficção, quando tu constrói essa paisagem a partir de cenas que existem mas ao mesmo tempo inventa uma cidade a partir de várias imagens. E tu traz ainda a questão da identidade nas grandes cidades. Queria que tu falasse um pouquinho disso.

Letícia: Eu fiquei pensando nisso que tu falou da colagem, mas que também acontece nos textos do *Conhecidos de vista*, o que é real ou ficção. Eu sempre quero estar com um pé no real, mas é aquilo, tudo é real mas nem tanto. [riso] Ou como na *Escala de cor do tempo*, que é para ser de hora em hora, mas não é beeem de hora em hora, ele tem uma falsa precisão. Na realidade ele foi impreciso na forma de fazer. Mas é interessante, agora fiquei pensando que essa coisa do real e do fictício está sempre de alguma maneira ali.

Iriz: E essa questão das cidades na globalização, acho que fiquei pensando nisso pelo fato de tu ter viajado, ido para a China e Taiwan, e recentemente tu havia se mudado para São Paulo, não? Como é trabalhar com essa visualidade contemporânea?

Letícia: Pois é, agora estou sentindo dificuldade porque estou em São Leopoldo de novo. Até pensei em agora fazer um trabalho aqui, mas tá difícil porque, como eu falei antes, o contexto tem muita influência, e as coisas que eu estava fazendo em São Paulo parecem não fazer mais sentido. Então tenho que procurar o que faz sentido aqui, mas ando muito perdida em termos do que fazer por causa disso, acho que o contexto determina muito os trabalhos. Ultimamente isso da cidade grande estava me interessando, a questão da identidade, eu estava tentando planejar viagens para um trabalho que estava cada vez mais ligado à questão da mobilidade, do estar em diferentes lugares e de repente para tudo e eu fico em casa em São Leopoldo. [riso] E agora o que eu faço? Ainda não sei. [risos]

Iriz: E outra coisa que pensei vendo o teu *site* foi que teu trabalho tem um elemento que agora na pandemia se tornou muito importante, que é a janela. Tu sempre trabalhou com a questão da janela e de um certo confinamento. É curioso que agora no momento da pandemia tu não esteja trabalhando esse tema.

Letícia: É curioso mesmo, acho que já fiz todos os trabalhos sobre confinamento que eu tinha para fazer. [riso] Mas tem isso também, eu agora estou em São Leopoldo numa casa com jardim, eu estou num confinamento que é de outra ordem, ele não é da ordem do visual concreto na cara, é outra coisa.

Iriz: A gente está numa pandemia, mas tu não tem o mesmo sentimento claustrofóbico de outros momentos, talvez, a ver com onde tu morava, enfim...

Letícia: Sim, é diferente. Até quando tu perguntou antes sobre os livros, o que eu estava fazendo, e claro que pensei “ah, vou aproveitar esse tempo, aproveitar entre aspas, né?”, e vou editar, porque tem uma parte do trabalho que é ficar na frente do computador, em casa, mas nem isso, porque todos os trabalhos têm a ver com cidade grande e para mim é até

difícil de mexer neles e ver sentido, por não estar vivenciando isso, é meio doido, não precisava ser tanto, mas fiquei me perguntando “faz sentido isso? Porque não é mais o que está acontecendo”. [riso]

Iriz: Talvez tenha que deixar os projetos descansarem um pouco.

Letícia: É o que estou fazendo, e retomar mais adiante. Às vezes eu volto, dou uma mexida, dou uma parada.

Iriz: Mas tem aproveitado para participar também de eventos *online*. Como tem sido esse contato com outras pessoas desse universo?

Letícia: Sabe que num primeiro momento, ano passado, eu estava achando um saco essa coisa de muita *live*, até porque teve um certo excesso, mas tem outro lado, que é ter acesso a muito conteúdo bom, com muita gente interessante, então comecei a assistir mais coisas e tentar estar mais presente, para me alimentar também, porque isso ajuda a sair um pouco desses momentos de inércia, ouvir outras pessoas falando é sempre inspirador.

Iriz: Mas, pelo que acompanhei, os eventos relacionados a fotolivros e livros de artistas foram mais recentes mesmo, o próprio Festival Imaginária.

Letícia: O festival foi muito legal, muito bem articulado, assisti quase tudo, mas é isso, depende também da oferta de conteúdo.

Iriz: Para finalizar, como tu vê o livro nesse contexto de pandemia e aceleração do conteúdo digital?

Letícia: Eu acho que o livro não vai acabar, acho que só amplia... é como a gente estava falando lá no início, o livro visual, o livro de artista, o fotolivro, é muito difícil perder totalmente a materialidade. Existem algumas soluções para tela que até podem ser interessantes, mas tu perde muita coisa do papel, da impressão, da nitidez, do poder chegar perto, do folhar, do tempo, então não vejo como uma ameaça, pelo menos por enquanto.

Iriz: Num futuro próximo, pelo menos.

Letícia: Acho que a gente não vai ver o livro acabar, espero que não. Os livros vão ficando cada vez mais interessantes, porque a gente vai tendo mais recursos também, formas de impressão mais acessíveis, embora aqui no Brasil ainda seja muito difícil por causa de preço, o papel aumentou 32% na pandemia, imagina! Não dá para aumentar o custo final em 32%. [riso] Mas a gente tem cada vez mais recursos para produzir coisas interessantes, física, o que é legal de explorar, porque essa é uma das graças do livro de artista.

Iriz: Em termos de apreciação por parte do público, o livro tem uma questão, além de física, temporal, que acho que vai ser importante quando as pessoas puderem ir de novo a lugares como livrarias e museus e puderem se demorar mais. Eu vejo o livro como um objeto de resistência a essa aceleração, não sei se tu também acredita nisso.

Letícia: Sim, com certeza. E até sobre a longevidade dos trabalhos quando viram livros, porque a exposição tem aquele tempo que logo passa, enquanto o livro fica e tu pode voltar a ele. Esse é um aspecto muito legal de quando falo de objeto de comunicação. Numa exposição, talvez eu receba um ou dois e-mails de alguém que gostou, já o livro é toda hora, e de repente aparece alguém que viu, quer comprar, descobriu agora, e isso é muito legal. Acho que tu não estava falando nesse sentido de tempo, mas é um outro aspecto do tempo que é muito legal também, de ampliar a duração do trabalho.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas 1962-1980**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CALVINO, Ítalo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros [1974]. **Plural**, Ciudad de México, v. IV, n. 5, ed. 41, p. 32-39, feb. 1975. 10 fotografías digitais. Coleção do projeto Repositório Auxiliar de Publicações Artísticas ou Especiais/UFRGS.
- CARVALHO, Paula (org.). **Direito à vagabundagem: as viagens de Isabelle Eberhardt**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017b.

DRUCKER, Johanna. Offset printing as a creative medium: the work of mechanical art in the age of electronic (re)production. In: FREEMAN, Brad; DRUCKER, Johanna. **Offset**. Artist's book and prints. New York: Interplanetary Productions, 1993, p. 3-11.

DRUCKER, Johanna. "O livro de artista como concepção e forma". In: FIGUEIREDO, Camila; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

DRUCKER, Johanna. **The century of artist's books**. 2 ed. New York: Granary Books, 2004.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965–1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GRIGOLIN, Fernanda; BOTTER, Lila. **Série Pretexto. Edição:** publicações fotográficas. São Paulo: Tenda de Livros, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

JAGUARIBE, Claudia. **Vizinhos.** Santo André: Ipsis Pub, 2020.

KANTON, CATIA. **Tempo e memória.** Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KANTON, CATIA. **Espaço e lugar.** Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KERN, Leslie. **Cidade feminista:** a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

KIEFER, Luísa M. W. **Sobre fotografia e ficção:** histórias em imagens. Tese (doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, Boris. **O encanto de Narciso:** reflexões sobre a fotografia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LAMPERT, Letícia. 拆 [*chai*]. Porto Alegre, 2016.

LAMPERT, Letícia. **Conhecidos de vista:** a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografia. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LAMPERT, Letícia. **Conhecidos de vista.** São Paulo: Editora Incompleta, 2018.

LAMPERT, Letícia. **Silent City.** Porto Alegre, 2022.

LIPPARD, Lucy. **Six Years:** Dematerialization of the Art Object from 1966-1972. Berkeley: University of California Press, 1997.

LIPPARD, Lucy. The artist's book goes public. In: LYONS, Joan (org.). **Artist's Books:** A Critical Anthology and Sourcebook. Rochester: Gibbs M. Smith Inc., Peregrine Smith Books, 1987, p. 45-48.

MANGUEL, Alberto. **Encaixotando minha biblioteca:** uma elegia e dez digressões. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANGUEL, Alberto. **Notas para uma definição de leitor ideal.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora:** o viajante, a torre e a traça. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. **Esthétique du livre d'artiste, 1960/1980:** une introduction à l'art contemporain. Paris: Le Mot et le Reste, 2012.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia:** afinidades eletivas. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982a.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (II). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 7, jun. 1982b.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art**. Londres e Nova York: Routledge, 2003, c1988.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SILVEIRA, Paulo. **A faceta travestida do livro fotográfico**. In Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap. Santa Maria, 2015, p. 490-506.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

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

VERAS, Eduardo Ferreira. **Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística**. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

VIEIRA, Tuca. **Salto no escuro**: leituras do espaço contemporâneo. São Paulo: Hedra/n-1 edições, 2020.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: UBU Editora, 2018.

Artigos online:

AUBAGUE, Laurent. “Manuel et Lola Álvarez Bravo: le couple fondateur de la modernité photographique au Mexique”. **Amerika** **10**, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/amerika/5048>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/amerika.5048>>. Acesso em: 22 nov 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. “O futuro das ruínas na era do esquecimento programado”. **Revista Zum**, 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/futuro-das-ruinas/>>. Acesso em: 23 nov 2021.

CAOBELLI, Leo. “Uma taxonomia particular e afetiva sobre os livros feitos ao sul”. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2021. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/25033>>. Acesso em: 05 jan 2023.

DOMBROWSKI, Liana Schedler. “Por culpa alheia: fotografias de Lola Álvarez Bravo”. **HACER – História da Arte e da Cultura**: Estudos e Reflexões, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/lola-alvarez-bravo>>. Acesso em: 23 nov 2021.

ENTLER, Ronaldo. “Sobre fantasmas e nomenclaturas: parte 3 [fotolivros]”. **Icônica**, 9 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>>. Acesso em: 10 dez 2022.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. “O fenômeno fotolivro: uma entrevista com Moriz Neumüller”. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2022. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/33733>>. Acesso em: 06 jan 2023.

LAMPERT, Letícia (2020) “Afinal, livro por quê?” **Revista Estado da Arte, Uberlândia**. v.1, n.2, p.75-89, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/57999>>. Acesso em: 10 dez 2022.

LAMPERT, Letícia. “Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão.” **Dobras Visuais**, junho de 2015. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>>. Acesso em: 10 dez 2022.

MEDEIROS, Iriz. “Perturbações em Silent City”. **Revista Select/Celeste**, 2022. Disponível em <<https://select.art.br/perturbacoes-em-silent-city/>>. Acesso em: 16 dez 2022.

SILVEIRA, Paulo. Artists’ Books: a Brazilian Perspective. In: BODMAN, Sarah (org.). *Artists’ Books in Australia and Brazil – looking to the past to read into the future*. [On-line]. Bristol: University of the West of England, 2018. *Online*. Disponível em: <<https://www.bookarts.uwe.ac.uk/pdf/ausbrazil/5paulo.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2023.

Sites:

Claudia Jaguaribe

Disponível em: <<https://www.claudiajagaribe.com.br/trabalho/vizinhos>>. Acesso em: 02 fev 2023.

Letícia Lampert

Disponível em: <<http://leticialampert.com.br/>>. Acesso em: 10 dez 2022.

Tuca Vieira

Disponível em: <<https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>>. Acesso em 02 fev 2023.

Vídeo:

LAMPERT, Letícia. Entrevista [abr 2021]. Entrevistadora: Iriz Medeiros. Porto Alegre, 2021. Arquivo .mp4. Duração: 1h16.

Vídeos online:

Jeu de Paume – Germaine Krull

Disponível em: <<https://jeudepaume.org/en/evenement/germaine-krull-1897-1985-a-photographers-journey/>>. Acesso em: 10 mar 2023.

Letícia Lampert – 拆 [chai]

Disponível em: <https://vimeo.com/184591979?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=11433038>. Acesso em: 06 jan 2023.

Letícia Lampert – *Conhecidos de vista*

Disponível em: <<https://vimeo.com/290163787>>. Acesso em: 10 fev 2023.

Letícia Lampert – *Silent City*

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-ErRfWdhVTA>>. Acesso em: 10 fev 2023.