

# *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

*Atrocidades Maravilhosas and Tupinambá Lambido: imaging occupations in the city of Rio de Janeiro between Politics, Affection and Art*

Dra. Laura Burocco

Pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV-UFRJ

E-mail: [brasil\\_aura@yahoo.com.br](mailto:brasil_aura@yahoo.com.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7767-4941>

## RESUMO:

O artigo apresenta as duas campanhas de lambe-lambe que o coletivo *Tupinambá Lambido* realizou no biênio 2017/2018 em um movimento nacional chamado *Aparelhamento*, que conseguiu financiar de forma autônoma 46 intervenções contra o estado de exceção e retrocesso no qual o país se encontra. As campanhas são observadas a partir de uma perspectiva histórica, estabelecendo um vínculo com o coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, ativo no começo de 2000, do qual alguns dos integrantes do coletivo *Tupinambá* faziam parte. Ao analisar as duas intervenções, pode-se observar como os artistas vêm modificando e repensando a própria ação ao longo do tempo, a partir das mudanças da sociedade e do próprio entendimento do trabalho da arte.

Palavras-chave: *Arte ativista. Autoria. Redes sociais.*

## ABSTRACT:

---

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

The article presents the two wheat paste posters campaigns that the *Tupinambá Lambido* collective held during 2017 and 2018 within a Brazilian art movement called *Aparelhamento*. This national movement managed to autonomously finance 46 interventions against the state of exception and regression in which the country finds itself. The two campaigns are observed from a historical perspective that connects them to the *Atrocidades Maravilhosas*, a collective to which some of the *Tupinambá's* members were part in early 2000. The analysis show that artists have been modifying and rethinking their own actions since then, considering society changes and their own understanding of the work of art.

**Keywords:** *Art activist. Authorship. Social networks.*

Artigo recebido em: 31/05/2019  
Artigo aceito em: 29/08/2019

O *Tupinambá Lambido* surgiu a partir da iniciativa de artistas e representantes da cultura que, no dia 23 de maio de 2016, ao constatarem o desmonte do Ministério da Cultura, resolveram ocupar a Fundação Nacional de Artes (Funarte) de São Paulo como expressão de negação do governo do presidente recém-empossado Michel Temer. O movimento das ocupações estendeu-se pelo por todo o Brasil como protesto ao começo daquele que, ao longo dos últimos três anos, tornou-se um dramático projeto de desmonte da educação, e desvalorização da produção artística e cultural livre no país.

Antes de Michel Temer conseguir a reintegração de posse do prédio da Funarte-SP, os artistas paulistanos lançaram uma chamada a todos artistas do Brasil para que doassem seus próprios trabalhos para que fosse organizado um leilão que permitisse a arrecadação de fundos para serem destinados à produção de trabalhos que denunciasses o estado de exceção política em que o país se encontrava que se perpetua até os dias atuais.

Esse movimento nacional de resistência autogerenciada foi chamado de *Aparelhamento*, que, além de artistas, contava com ativistas e pessoas preocupadas com o “rumo apocalíptico” que o país estava tomando. Estabeleceu-se, então, como diretiva interna o anonimato dos artistas pertencentes ao grupo, e um sistema de seleção coletiva dos trabalhos a serem financiados por meio de consultas via *e-mail*. As propostas tinham que chegar completas, incluindo planejamento estratégico, de realização e orçamento. As propostas de orçamento menor do que quinhentos reais eram aceitas automaticamente. As propostas com valores superiores eram votadas, por meio de consulta via *e-mail*.

Apesar das dificuldades da gestão de uma lista de e-mail da qual participavam cerca de 200 artistas espalhados por um território nacional, o *Aparelhamento* conseguiu financiar 46 projetos no país de forma independente – entre eles, o carioca *Tupinambá Lambido*.

Este artigo apresenta o trabalho do *Tupinambá Lambido* no biênio 2017/2018 a partir de uma perspectiva histórica que o liga ao coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, que reuniu vinte artistas cariocas ativos no começo do ano de 2000. A ideia é de se dar ênfase nas diferenças do contexto sócioespacial da cidade do Rio de Janeiro, apontando como isso afeta e acaba sendo afetado pelas interferências propostas por essas duas intervenções coletivas.

Nesse sentido, ao analisar as duas intervenções / ações, observa-se a forma com que os artistas vêm modificando e repensando a própria ação ao longo do tempo. Interessa aqui observar a interação que se estabelece com terceiros sujeitos que, apesar de não terem sido tomados desde o começo como tais, acabam se tornando partes integrantes da ação. Assim, este artigo apresenta uma abordagem etnográfica e se utiliza principalmente das declarações que fazem parte de uma conversa coletiva, realizada com os integrantes do coletivo *Tupinambá*. As declarações do grupo encontram-se entre aspas e o anonimato da pessoa que as fez é mantido.

Além dessas fontes primárias, o artigo baseia-se em troca de mensagens via *e-mail* (coletivas e individuais) com os artistas e na análise de material disponibilizado pelo próprio coletivo (filmes, relatório de atividade, imagens, dissertação de mestrado, entrevistas) e material disponível *online*: *Facebook*, artigos e exposições realizadas em diferentes lugares. Ao que concerne o coletivo *Atrocidades Maravilhosas* as reflexões são o resultado de uns anos de observações e conversas com uns integrantes do coletivo que foram atualizados ao longo da conversa com o/as integrantes do coletivo *Tupinambá*. Houve uma conversa adicional com duas das mulheres que integraram o grupo *Atrocidades*. Também foi analisado o documentário *Atrocidades Maravilhosas* (2000), de Lula Carvalho, Pedro Peregrino, Renato Martins.

## **O Tupinambá Lambido**

O *Tupinambá Lambido* nasceu do desejo de junção de alguns artistas cariocas com o intuito de criar uma campanha de cartazes “lambe-lambe”<sup>1</sup> contra o estado de exceção e retrocesso no qual o país se encontra. Como “ato de resistência, dentro do que a arte permite”, os cartazes adotam o grande formato utilizado na divulgação de shows e eventos na cidade, apropriando e subvertendo essa mídia popular. A partir da experiência pregressa de alguns integrantes do coletivo, que já tinham participado do *Atrocidades Maravilhosas*, o coletivo afina a estratégia a ser utilizada para realizar a intervenção composta de duas séries de cartazes de 3 metros. A primeira série, que saiu nas ruas em abril de 2017, é composta de nove cartazes, dos quais sete são de produção individual e dois de coletivas, produzidas em 40 cópias de cada um; a segunda, de 2018, é composta de seis cartazes individuais e saiu na rua em agosto desse ano. Os cartazes foram produzidos em serigrafia, salvo exceção de alguns que foram em *plotter*, em função da imagem fotográfica requerer policromia. Por meio da contratação de um fornecedor de serviço que “na época de 2000 era líder de mercado porque faziam as serigrafias mais bacanas”, técnica que agora, em 2018, torna-se quase obsoleta porque “ninguém mais faz serigrafia, todo o mundo faz *plotter*”, com uma consequente perda de qualidade das imagens que habitam as ruas da cidade. O uso da serigrafia em intervenções de arte-ativismo remonta a uma tendência, em que o *Atrocidades Maravilhosas* se utilizou, que se difundiu no começo do ano de 2000 de produzir estampas serigráficas para chamar a atenção da população para questões políticas e sociais. Entre esses pode-se lembrar do argentino Taller Popular de Serigrafia, criado na Assembleia Popular de San Telmo, Buenos Aires (MESQUITA, 2011, p. 159). Ao se perguntar se fazia diferença o trabalho ser impresso em *plotter* ou serigrafia a resposta do grupo foi firmemente pelo sim, ligando a técnica ao entendimento da intervenção como um trabalho de arte. Não apenas tem uma questão prática / logística ligada aos custos, números de estampas, policromia e gráfica, mas, especialmente, a uma questão de cuidado estético:

---

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.9, n.18: nov.2019  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O impacto e a resistência da cor são bem melhores com serigrafia. Tem uma quantidade de tinta no papel que faz a cor ficar mais resistente, determinando uma maior qualidade em textura. Com o plotter as cores embranquecem.

Esse cuidado estético e autoral, apesar de ser uma autoria diluída em uma identidade coletiva representada pelo coletivo *Tupinambá*, se expressa nas preocupações suscitadas pela possibilidade dos cartazes serem liberados por uma reprodução autônoma por parte dos apreciadores *online*, prática que foi realizada, por exemplo, pelo projeto “Cartazes: Por outras práticas e espacialidades” da dupla PORO, em 2013.

Existe um cuidado estético porque são cartazes que tem atrás um pensamento, uns cuidados são feitos por um determinado tipo de ação, são pensados para morar na rua, são definidos como um conjunto. Nos reunimos diversas vezes para definir as cores, as combinações, por pensar na potência da imagem. Existe a preocupação de produzir uma imagem que habite a cidade, num sentido pleno, para que ela seja uma campanha na cidade. Não faz sentido produzi-los em formato A3, pode ter uma diluição. Seria outro tipo de cartaz.

A questão da qualidade da imagem em contraponto à quantidade das imagens a serem difundidas na rua introduz a complexidade da relação entre o fazer da arte e o fazer da política “nem sempre a ação política tradicional está levando o lado da poesia e de como diferentes sujeitos estão sentindo-se com esse mundo”, essa relação dá à intervenção um caráter mais intimista. Mesmo que a ação do coletivo seja a de ‘viralizar’ na internet, não há nela a intenção de se difundir nacionalmente no território; por isso não pretende disponibilizar um dispositivo para ser reproduzido em outras cidades do país.

Assim, os cartazes são uma ação pensada a partir de uma questão nacional, que se liga à situação política do país, mas que entende a sua realização na especificidade do contexto local da cidade do Rio de Janeiro. Não existe liberdade de reprodução do trabalho – como na proposta por Graziela Kunsch, que disponibiliza na internet de forma aberta para download uma série de frases contra o *impe-*

*achment* da presidenta eleita Dilma Rousseff. O que chamou a minha atenção é o feito de ser o *Tupinambá* mesmo a compartilhar na própria página do *Facebook* o link que permite acessar as frases, criando uma ambiguidade entre a posição ativista da proposta do coletivo e outras ações – como essa mencionada – que parecem ser mais abertas a uma apropriação política do trabalho. Apesar de as razões serem múltiplas, entre elas foram mencionadas: a regulamentação jurídica da utilização do lambe-lambe em diferentes cidades brasileiras “apesar de estar se tornando obsoletos, esses lambes são muito específico do Rio. Aqui existe um limbo, são proibidos, mas ainda existem nos tapumes. Em São Paulo é impossível por lei, em Belo Horizonte é possível apenas fora do centro, assim a ação não é tão simples de se reproduzir”<sup>2</sup>; a logística “dificuldade de ter espaços grandes o suficiente por acolher cartazes de 3 metros cada, e a dificuldade implícita em colar cartazes desse tamanho”; a segurança “precisa de um aparato enorme por fazer algo que não é permitido, e você está em situação tensa”; o custo “imagina como seria isso no nível nacional em termos de custo e produção”, o que prevalece é a intenção de preservar a qualidade estética das imagens em quanto trabalho de arte.

Diferentemente do coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, no qual cada autor tinha um próprio tema e os cartazes eram menores (97x120 cm), mas que eram impressos em um número bem maior de cópias (250 por cada imagem) que, ao se repetir na colagem, compensavam em termos de visibilidade, os cartazes do *Tupinambá* são um conjunto modular de ampla dimensão (3 metros) que criam um diálogo entre eles no momento de ser colados nas paredes. Se os componentes do *Atrocidades Maravilhosas* colam os próprios cartazes nas ruas nas madrugadas, assumindo o risco de uma ação ilegal, os cartazes do *Tupinambá* são colados por coladores profissionais contratados. O que determina essa escolha é uma razão econômica e estratégica: ao se delegar a colagem a coladores profissionais, se garante maior visibilidade e durabilidade do trabalho:

Com o profissional que contratamos fizemos um mapeamento de locais por ser colocados estrategicamente, em termos de visibilidade e duração. Ele é um possuidor desses lugares, e nos acrescentamos alguns a esses que ele já domina.

Nesse sentido, os lugares se repetem, formando a distribuição informal, um território imagético da cidade operado por parte desses profissionais envolvidos nas ações. Essa figura externa ao coletivo acaba se tornando, portanto, parte essencial para alcançar o resultado que o trabalho propõe: “construir paisagem”. Isso não garante apenas a durabilidade, enquanto possuidor de lugares, mas “entende muito bem a distribuição de cor, está há décadas trabalhando com isso. Também [entende] sobre a questão da leitura da imagem e do tamanho das letras nos textos”. Assim, aquele que seria um profissional externo torna-se a efetivamente um parceiro do trabalho, chegando até a imprimir nele uma marca própria, sugerindo a utilização das margens brancas que facilitam a leitura do texto e definem melhor o fundo, mas que também é um signo distintivo dos ‘seus’ cartazes. Se o coletivo mantém o anonimato, o parceiro externo parece querer fazer o contrário. Da mesma forma é – nas palavras do coletivo – ele que “compra a briga” porque “no final é [sic] ele que saiu na rua para colocar os cartazes” e faz isso até de forma autoral. Cada um mostra, portanto, uma autoria própria: uma coletiva representada por uma personagem, o Tupinambá; outra individual, do profissional colador de cartazes.

Desse modo, o feito de “ser ele a comprar a briga” tem relevância também na necessidade de existir uma afinidade política entre o coletivo e esse profissional colador, confirmada na afirmação “ele viu imediatamente a questão política”, apesar de ele questionar a razão de fazer lambe-lambe, de não vender nada.

Curiosamente o feito de ‘não estar vendendo nada’ é apontado no caso do *Atrocidades* como a forma de se desvincular de uma eventual repressão por parte da polícia. Interessa-me particularmente a relação entre os/as autores/as (coletivo) das imagens e o profissional (colador) responsável pela reprodução delas, ou seja, entre as imagens criadas e circuladas. Se o coletivo concentra a atenção na qualidade da criação o colador foca na qualidade da distribuição. A reprodução

física das imagens, em parte controlada pelos autores, fica solta na sua circulação, recolocadas em diferentes ângulos da cidade “o colador cola na Piedade, na saída do metro Nova América, ele vai longe”, onde o longe é muito subjetivo e pressupõe também diferentes formas de as imagens serem recebidas pelos transeuntes; não temos dúvidas de que a opressão da vigente situação política no Brasil seja percebida de forma diferente por quem mora em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, e quem mora na Avenida Brasil, por exemplo.

## **Arte e Política**

Uma das dificuldades levantadas no funcionamento do *Aparelhamento*, ao juntar artistas com ativistas, foi a de se estabelecer um diálogo entre sujeitos que, apesar de terem um objetivo comum, utilizam dispositivos diferentes. Essa dificuldade se expressa também como uma questão recorrente no domínio expandido de práticas relacionais, atualmente conhecidas por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participativa, intervencionista, arte baseada em pesquisas e arte colaborativa.

Nesse contexto, cabe indagar: como administrar o limite entre o possível alcance desses projetos de arte colaborativos e as enormes demandas que situações sociais fragilizadas requerem? E como tratar a questão da duração desses projetos para ter algum tipo de resposta em um contexto fragilizado que, pelo contrário, pareceria exclusivamente ser utilizado como cenário pelo próprio projeto de arte? O caso do *Tupinambá Lambido* me parece em parte fugir dessas questões, escolhendo interagir no inconsciente fragilizado das pessoas que circulam no território da cidade, mais que se colocar em um determinado território físico fragilizado. Mesmo assim, mantém abertas outras questões. Confirmar-se o que Bishop (2008, p. 146) define como característica das anteriormente mencionadas formas de arte engajadas “tais práticas estão menos interessadas em uma estética relacional [a diferença do *Tupinambá* – nota da autora] seja traba-

lhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar”. A intenção do trabalho do *Tupinambá*, pelo contrário, direciona-se à subjetividade das pessoas de forma dupla: de um lado quer oferecer um amparo, do outro quer instigar uma reação nas pessoas. Assim, o que se torna relevante, além da duração da ação na rua, os coladores garantem a permanência dos cartazes por cerca de 60 dias, é também a escolha dos momentos de colocar os cartazes na rua. A primeira campanha foi colocada no momento da greve geral de 28 de abril de 2017, cerca de 300 lambes espalhados na região metropolitana. A segunda começou em agosto 2018, por seguir acompanhando a campanha presidencial de 2018, que levou ao segundo turno das eleições em outubro de 2018. Mesmo assim, a relação que o projeto estabelece com os seus destinatários é bastante contraditória. De um lado, afirma-se que o trabalho “surgiu de uma urgência de resposta a deterioração radical do contexto político [...] A gente começa a pensar em arte e política e na urgência de reagir, de resistir”. Por outro lado, dá-se ênfase à dimensão pública do trabalho como “vontade de produzir um trabalho de arte que se aproxime do cidadão”, condição dita “própria da arte pública”.



Fotografia 1 – Captura de tela do documentário *Tupinambá Lambido*, de Lucas Parente - 2018  
Fonte: *Tupinambá Lambido*, de Lucas Parente, 2018.



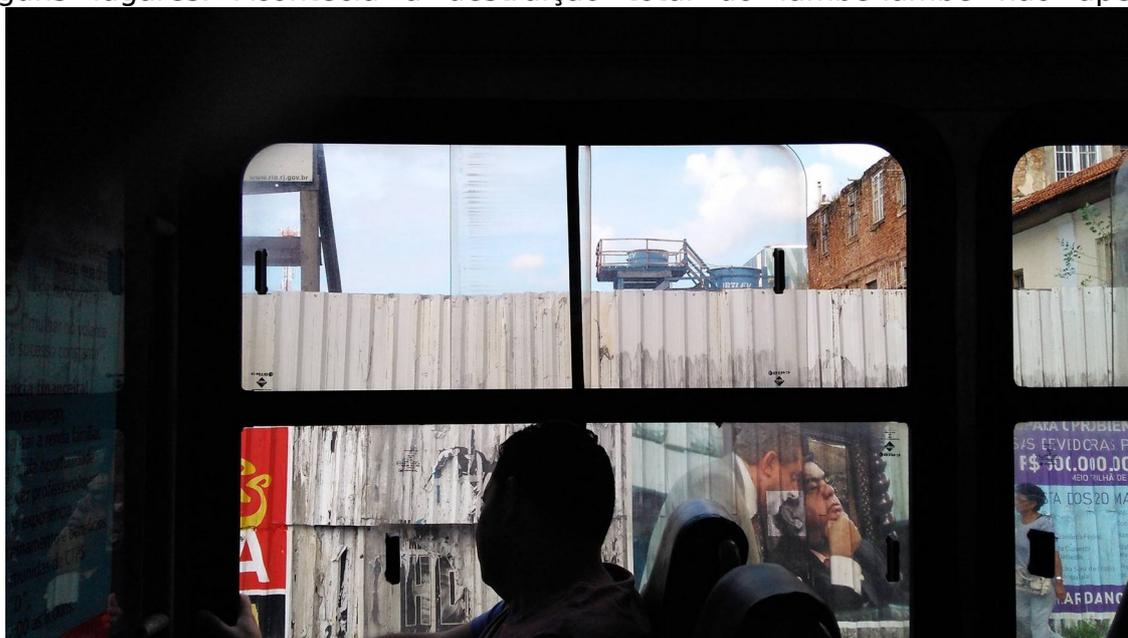
Fotografia 2 – Primeira campanha do coletivo *Tupinambá*, entre abril e junho de 2017 - Rio de Janeiro

Fonte: autor anônimo, imagem retirada do perfil do *Facebook* do coletivo *Tupinambá*.

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Existe uma certa divergência entre as duas afirmações em termos de quem são os sujeitos envolvidos. Se na primeira afirmação os / as artistas se colocam como principais sujeitos da própria arte política a partir de uma urgência própria, apesar de compartilhada pela sociedade, no segundo caso, expressam uma vontade de trazer o cidadão por dentro do trabalho, enquanto arte pública. Sem querer subestimar as dificuldades que essa observação requer, “é uma mídia [o lambe-lambe - nota da autora] que não tem como ter feedback muito comprovado”, as duas posições me parecem prestar uma atenção frágil nas respostas que o trabalho suscita no público, entendido nem tanto como espectador, mas como sujeito político. Confirmam-se as interrogações sobre as possibilidades da arte ativista, “dentro dos limites do que a arte permite”, de criar diálogos com o/ as outro/as. Ao comentar as reações ao Temer Vermelho se afirma: “Temer era muito visado, pichado, rasgado, uma espécie de vudu. Teve que ser repostado em alguns lugares. Acontecia a destruição total do lambe-lambe não apenas



Fotografia 3 - Primeira campanha do coletivo, entre abril e junho de 2017, Rio de Janeiro  
Fonte: Facebook do Tupinambá, autor anônimo

rasgado”, “uma mulher veio três vezes jogar ácido na cara do Temer”. Uma raiva parecida foi direcionada ao cartaz do ‘O Golpe’ na arte do jornal ‘O Globo’ num local próximo de uma das sedes da Globo, no centro do Rio. A reação aos trabalhos assume um valor catártico por alguns, e se torna expressão do estado de violência pela qual a sociedade brasileira está passando, particularmente numa cidade brutalizada como o Rio de Janeiro. Também a imediata retirada deles – “não chegaram ao dia depois” – da frente do prédio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social BNDES, e do prédio do Ministério da Educação MEC denunciam a volta a um estado de censura por sua vez expressão da intolerância que corrói o país.<sup>3</sup>Se a maioria das interferências / intervenções não passava de uma pichação, os cartazes com superfície branca ofereceram espaço por respostas textuais, especialmente a bandeira amarela da “A solução mais fácil é colocar o Michel”. Como desdobramento e parte importante do trabalho teria sido, a meu ver, interessante ter mais documentação do que tiveram essas interações catárticas do cidadão enquanto sujeito político na própria cidade.

Ao constatar na experiência anterior do *Atrocidades Maravilhosas* que a dimensão pública do trabalho foi alcançada melhor pelo filme que pela ação em si, o *Tupinambá Lambido* aponta, na reprodução oferecida pela internet: as imagens são postas para circular através da utilização das *hashtags* #tupinambalambido #lambescontragolpe, da página do *Facebook* e *Instagram*. O resultado parece ter sido alcançado em parte, demonstrando a existência de uma certa fragilidade na nossa relação com essas plataformas, e confirmando que mais do que nos apropriarmos delas, elas se apropriam de nós. “O trabalho surgiu, surgiu o nome, criou-se uma página, mas a divulgação nas redes sociais tinha que ser mais agressiva para viralizar realmente. Mas não sabemos das técnicas, não dominamos elas”. Especialista de comunicação virtual domina as técnicas que permitem essa difusão midiática, assim como o colador domina as técnicas da comunicação da rua “entende sobre distribuição da cor, questão da leitura da imagem, tamanho das letras nos textos”. Se, entre o *Atrocidades* e o *Tupinambá*, o aporte da bagagem de conhecimento dos coladores profissionais gerou um avanço nas formas de ocupar a rua, a vontade de fazer os cartazes passar a

ocupar não apenas a rua, mas também a internet – meio que ainda não existia na época do *Atrocidades* – através da divulgação nas redes, feitas pelos próprios membros do coletivo, não foi particularmente bem-sucedida. Como já tinha acontecido com o *Atrocidades*, o grande veiculador da experiência para além do visível nas ruas da cidade do Rio, foi o filme (*Tupinambá Lambido*) e a ampla difusão que o trabalho recebeu através de exposições e conversas. Como observadora externa – não estava no Brasil naquele momento – mas ainda participante porque sempre estamos presentes no mundo onipresente da internet, era evidente como a maioria das pessoas durante a campanha presidencial 2018 postavam para si e pelos próprios círculos de amigos. Cada vez mais as pessoas estavam ‘desfazendo amizades’ online com pessoas que pensavam diferente de si. O que faz sentido como estratégia de preservação emocional, mas não faz sentido como estratégia midiática de comunicação antagônica.

De forma parecida, observando a página *Facebook* do *Tupinambá*, os *posts* acabam circunscritos a amigos próximos aos integrantes, ou quanto menos pessoas do mesmo meio das artes e cultura, e registram um número de compartilhamentos e de curtidas não completamente satisfatórios de acordo com os parâmetros considerados efetivos para esse tipo de comunicação.

Assim o *Tupinambá* concentra mais esforços na ampliação da rede quando, acredito, sua força continua a estar nas ruas, por meio do imediatismo e pela simplicidade das mensagens, no cuidado das imagens, nas interações físicas e imediatas das pessoas. Antes que compartilhar as fotos nas próprias redes sociais, as pessoas entram em contato físico com o trabalho, posando com ele ou fotografando-o das janelas do próprio trajeto de ônibus, por exemplo. Fazendo isso, elas apropriam-se dele.

As pessoas reparam na imagem na rua pelo tamanho, pelas cores e pelo feito de existir numa realidade concreta. Se é verdade que a rede já deve ser considerada como parte da nossa vida real, falta-lhe ainda (não sabemos por quanto) ela ter concretude própria da vida humana (MILLER, 1987; ESCOBAR, 1994). O bombar-

deio de imagens feitas rapidamente passar na tela de um celular, ou no vídeo de um computador, agrava o que já Simmel (1973) definiu como uma resposta blasé ao hiper-estímulo da cidade do século 19. Ao ser colada num muro, a imagem se torna concreta, criando um possível choque na atual apatia.

Existem variadas formas de leituras dos cartazes: de quem está no carro e passa rápido, quem está parado no trânsito – os dois não têm como voltar; e de quem está a pé e pode parar ou passar rápido, mas, mesmo assim, tem como voltar, se quiser.

Acredito que é por meio dessas múltiplas formas de leituras que a atenção para o corpo volta, e a imagem consegue alcançar aquela intenção que tinha desde o começo: de oferecer amparo, ou de instigar uma reação nas pessoas. É naquele momento que a imagem faz que nós deixemos de ser esses autômatos que estamos nos tornando, por assumir os nossos medos ou as nossas reações (VIRILIO, 2000).

## Amparo e Subversão

Falando de trabalho coletivo, Claudia Paim aponta à proposta de Francisco Ortega “de pensar a amizade na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política. A amizade como um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento (ORTEGA, 2000, p. 23-24, apud PAIM, 2009, p.126). No caso da experiência do Tupinambá – neste momento histórico em que a sociedade brasileira se encontra – leva-se essa visão da amizade além do vínculo existente entre os membros do coletivo por tentar se estender ao cidadão carioca. “Os textos dos cartazes não são particularmente subjetivos; são textos de uma leitura bem básica, direta, que qualquer pessoa da rua possa se identificar com aquele”. Sente-se a necessidade de estar juntos, por uma prática de cuidado coletivo. “Existe a vontade de querer dividir mais as coisas porque esta muito barra pesada. Você tem os cartazes na rua como uma especial de alento. Não estamos sozinhos”. Se “as pessoas são afetadas pelo que vem na cidade” então colocar essas mensagens nas ruas dela significa criar uma forma de solidariedade, recolhida um momento de empatia, como se dizia, uma volta ao humano, além de “criar uma paisagem de pensamento na cidade”.

Assim, o *Tupinambá* assimila um fazer próprio da estética relacional que, ao se concentrar nas interações humanas, nas potencialidades do cotidiano, do ordinário e das relações sociais, trata a cidade como um corpo que se alimenta e fortalece por meio dos afetos, contatos e a trocas e trata os muros como a superfície que esse corpo cidade oferece para travar desentendimentos e produzir arte e, com ela, uma sociedade diferente.

No entanto, essas observações contrastam com algo visível na página do *Facebook*. A resposta que o coletivo dá aos numerosos posts de pessoas que querem ajudar – “me chama para ajudar!”, “[se] precisar de mão de obra, tamo aí”, “estou indo para o Rio dia 1o de maio. Ficarei até o dia 31. Gostaria de saber, se posso acompanhar vocês durante a colagem pelos muros da cidade”, “ótimo

trabalho! Gostaria de contribuir. Como fazer? – é sempre a mesma: “partilhe, fotografe nas ruas, e sempre lembre das nossas *hashtags!*” Se uma das intenções que o grupo declara é aquela da necessidade de encontro que corresponde a um sentimento generalizado na sociedade brasileira, “Ninguém solta a mão de ninguém” foi o *slogan* que imediatamente surgiu depois do resultado das eleições presidenciais se tornar público,<sup>4</sup> essa ruptura representada pelo uso das *hashtags*: #tupinambalambido #lambescontragolpe, se de um lado torna-se compreensível pelo anseio de atingir o maior público possível – mas, ao mesmo tempo, ser impossível amparar todo/as – parece ser em contradição a essa vontade de encontro presencial que a prática da produção coletiva implicitamente traz, apontando uma possível diferença entre o fazer da arte e do ativismo. Por outro lado, levanta-se a questão sobre as expectativas em relação ao papel da arte. Se nos anos noventa assistimos à difusão do “imperativo social do desempenho” (YUDICE, 2013, p. 135), que subentende um dever social da arte, em tempos recentes aponta-se ao que Steyerl (2019) define como um ‘desempenho geral’ relativo à presença física do artista que se expressa nas múltiplas tarefas requeridas além do próprio trabalho. Continua, assim, uma discussão que parece não ter fim.

No que se refere ao caráter subversivo do trabalho, ou seja – como de acordo com o dicionário português “aquele que prega ou executa atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida” – existem duas aparentes abdições a esse caractere subversivo. A primeira diz respeito às estratégias midiáticas que o *Tupinambá Lambido* adota para propagar suas ações em suas próprias mídias. Fernandes (2019, p. 143) aponta que “o caráter subversivo é deixado de lado, mas seu acento político não”, assim também os integrantes do coletivo afirmam que “uma coisa alimenta a outra” de forma recíproca (a rua e a rede). A segunda refere-se à escolha do *Tupinambá* ter decidido terceirizar a colagem dos cartazes na rua. Mais que abdicar à subversão, o coletivo escolhe mover a

subversão para um outro plano. Se o *Atrocidades Maravilhosas* entendia em 2000 subverter o mundo das artes na busca / criação de espaços expositivos efêmeros – nas palavras de Alexandre Vogler autor do projeto:<sup>5</sup>

Comecei a pensar nesse trabalho mais diante a uma ideia de veicular o trabalho de arte fora das formas usuais das galerias e dos museus. Primeiro porque isso não atende a uma necessidade interna nossa, pelo menos de um nível local carioca e brasileiro.

Ao perguntar aos integrantes do *Tupinambá* “O que vocês queriam?”, imediata foi a resposta irônica (e em parte utopicamente realista) “derrubar o governo!” O desejo vai, assim, além de um desejo circunscrito à realidade do meio das artes. Quando se indica como subversiva a apropriação da utilização de cartazes normalmente utilizados como ferramenta comercial e lucrativa (de publicidade e venda) para “vender nada”, explicita-se uma subversão das ordens dos valores nos quais, nesse momento histórico, o poder está querendo organizar a sociedade brasileira. Valores – ou poderia se dizer des-valores – ligados a um retrocesso dos direitos básicos dos cidadãos brasileiros em prol do crescimento econômico de uma restrita elite oligárquica (SOUZA, 2017).

Desse modo, se o *Atrocidades* trata das políticas do artista, agindo dentro do espaço urbano, o *Tupinambá* “trata o enredo orquestrado por representantes políticos e econômicos, com o endosso da mídia, que permite a expropriação da coisa pública”. A subversão faz que não apenas seja expropriada a funcionalidade dos cartazes, mas também a funcionalidade das logos (do Banco Santander ou do jornal *O Globo*), o simbolismo da bandeira do país que, ao se tornar preta, permite que o seu lema republicano “ordem e progresso” apareça apenas num corte exíguo, ou a moeda com os rostos de Michel Temer e de Eduardo Cunha, autores principais desse enredo maquiavélico. Parece uma volta da tendência que Claudia Paim (2009, p. 153) descreve:

Se, a partir dos anos 50, as vanguardas em países como Argentina e Brasil realizavam questionamentos sobre as instituições, a autonomia e o papel do artista, elas passaram, na década seguinte, a denunciar a repressão, a ditadura e os interesses econômicos dominantes.

## Arte e Arte



Fotografia 4 - Galpão Bela Maré, exposição “Travessias 5 - Emergências”, Rio de Janeiro – 2017

Fonte: Página do Facebook do Tupinambá, autor anônimo.

É o cuidado estético por trás da produção de cada imagem que compõem o conjunto dos cartazes do *Tupinambá* o define como um trabalho de arte. Como tal, os cartazes participaram da exposição “Travessia 5: Emergência e Arte”, no Galpão da Bela Maré, do Rio de Janeiro, com curadoria de Moacir dos Anjos; da exposição ‘Arte Para uma Cidade Sensível’, no Museu Mineiro de Belo Horizonte, com curadoria da Brígida Campbell; além da Exposição Afronta no Plano Piloto de Brasília. Os artistas foram chamados a falar sobre o próprio trabalho no Museu

---

BUROCCO, Laura. *Atrocidades Maravilhosas e Tupinambá Lambido: ocupações imagéticas na cidade do Rio de Janeiro entre Afeto Política e Arte*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Nacional da República de Brasília, no XXI Encontro dos Alunos da Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ “Políticas Incendiárias”, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, e na Cinemateca do MAM-RJ e na Casa França Brasil também no Rio de Janeiro. Os cartazes foram vendidos por colecionadores no formato de dois conjuntos que reproduzem, em um tamanho menor, as duas campanhas em estampa *fine-art*. A venda do primeiro conjunto pagou a segunda campanha, enquanto a venda do segundo será destinada a pagar uma eventual terceira.

Ao ler os comentários da página do *Facebook*, há quem refira-se ao trabalho como uma intervenção situacionista com o “Situacionismo na veia”, e outro comentário – “ISSO É UM ESPETÁCULO!!!” – parece-me confirmar o que Debord já remarcava “ao analisar o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetáculo” (1994, p. 15). De forma parecida, a centralidade dada às interações via *Facebook*, ou *Instagram*, e a insistência na reprodução das imagens pelo uso do # pode rematar ao projeto “One and Other”, realizado em Londres em 2009 por Antony Gormley. O artista convida o público a ocupar o ‘Fourth Plinth’ de Trafalgar Square, em Londres, cada proposta por uma hora, por cem dias. O projeto recebeu 34.520 pedidos e as atividades foram continuamente transmitidas via internet, chegando a configurar o projeto como o “nascimento da Twitter Art” (HIGGINS, 2009). Apesar de o *Tupinambá* estar longe de ter conseguido tal efeito midiático, a atenção dada a sua reprodução na rede parece se aproximar do que observado por Bishop (2012, p. 277):

Em um mundo onde todos podem expor suas opiniões a todos, não estamos diante de uma capacitação em massa, mas com um fluxo interminável de egos nivelados à banalidade. Longe de ser opositora ao espetáculo, a participação agora se fundiu inteiramente com ela.

Para concluir sobre a difusão do trabalho, Lucas Parente realizou um documentário experimental de 10 minutos que, na hora que este artigo estava sendo escrito (maio 2019), está circulando em vários festivais de cinemas, entre eles: o Noda International Film, Festival na Índia onde recebeu menção honrosa; Los Angeles CineFest, nos Estados Unidos, onde se classificou como semifinalista; Mov(i)e Activism International – Activist Documentary, no Film Festival em Berlim;

International Heritage, Film Festival de Lisboa; Figari Film Fest, na Sardegnha, Italia onde se classificou como semifinalista; The Lift-Off Sessions Global Network, no Reino Unido; InShort Film Festival, em Lagos, Nigéria. O documentário emprega “um artifício dramático (o falso sequestro do colador ao qual o documentário é dedicado – nota da autora) para chamar a atenção para fragilidade da vida humana em uma ditadura”. Nas palavras do produtor:

Esse detalhe do sequestro é um momento “mockumentary”, bem controverso, admito, mas traz à tona desaparecimentos como o do Amarildo, além de fazer uma referência direta às fanfics e fake news, muito em voga tanto hoje, quanto na época em que o filme foi idealizado (2016).

Ao se confirmar, mais uma vez, a complexidade da relação entre arte e ativismo, entre crítica ao espetáculo e participação nele como produtores de artes, introduz-se também uma reflexão sobre a utilização por parte do coletivo do anonimato – que definiria-se seletivo, “uns desses trabalhos estão em exposições”, “no mundo das artes todos sabem, mas na rua não é tão obvio” e que lembra a escolha do colador de identificar os cartazes como ‘seus’ por conta da sugestão de utilizar a margem branca. Se o anonimato é requerido pelas diretrizes do *Aparelhamento*, em termos de preservação e suposta segurança dos/as autores/as, esse cuidado não se estende ao colador, que assume o risco de “botar a cara na rua”.

Em uma ‘intenção ativista’ do coletivo, permanece a questão: qual seria o trabalho de arte criado pelo *Tupinambá Lambido*? Os cartazes na rua (arte política), as interações das pessoas (“Sintam-se à vontade para compartilhar nossas fotos e postar aqui os cartazes que acharem pela cidade! Usem nossas hashtags #tupinambalambido #lambescontragolpe”) (arte pública) ou os cartazes impressos em fine-art, vendido ao colecionador (arte mercadoria)?

## Conclusões

Tomando a distinção que Mesquita faz de arte política e arte ativista – “a diferença entre arte política e arte ativista está em entender a chave conceitual de uma arte política que representa oposição, ao passo que a arte ativista produz exemplos de oposição que procuram interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem” (SHOLETTE, *apud* MESQUITA, 2011, p. 39) – o trabalho do *Tupinambá Lambido*, mais que configurar uma ação de arte política, configuraria uma de arte ativista ao se apropriar do meio dos lambes ‘para produzir uma instância de oposição’ não apenas ao retrocesso da sociedade (por meio do conteúdo das mensagens veiculadas) mas também às formas que a política continua comunicando-se:

A gente tenta disputar a subjetividade das pessoas através de algo que nós artistas já temos como acúmulo, essa capacidade de comunicar através de uma estética que não seja uma estética da CUT. Tentar tornar as coisas mais bonitas.

O que parece, por sua vez, fazer voltar o trabalho a um regime poético representativo de visibilidade das artes (RANCIERE, 2009, p31).

Essa tensão, entre igualdade / qualidade, participação / espectador, indica um impasse que caracteriza todo o debate sobre arte participativa e socialmente engajada, em função de uma dificuldade que Bishop aponta no feito que “os julgamentos sociais e artísticos não se fundem facilmente e, de fato, parecem exigir critérios diferentes” (2012, p. 275). Essa tensão, então, mostra-se mais presente no caso do *Tupinambá* que no *Atrocidades* como consequência das mudanças que ocorreram não apenas âmbito do debate inerente à arte – pense-se, por exemplo, a inserção do mesmo lambe ou grafite no mercado – mas também por razões ligadas à história pessoal das pessoas envolvidas nos dois projetos que, ao longo dos vinte anos que os separam, vieram definindo as

próprias carreiras artísticas, ocupando espaço de arte institucionalizados, seja na academia como nos lugares “próprios das artes” – galerias, feira de artes e museus - que no começo dos anos 2000 ele/as fugiam.

pós:

## REFERÊNCIAS

BISHOP, C. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008;

BISHOP, C. **Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship**, London: Verso-New Left Books, 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1994.

ESCOBAR, A. **Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture**. *Current Anthropology*, v. 35, n. 3, p. 211-231, 1994.

FERNANDES, T. **Entre a (auto)destruição e a sobrevivência da imagem: intervenção urbana, mídia tática e a performatividade do registro do efêmero**. Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim. 2019. 159 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) - ,Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

HIGGINS, C., The birth of Twitter Art, London, **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/jul/08/fourth-plinthy-antony-gormley>. Acesso em: ago. 2019.

MESQUITA, A. **Insurgências Poéticas Arte Ativista e Ações Coletivas**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MILLER D. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAIM, C., **Coletivos e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. Orientadora: Profa. Dra. Blanca Brites. 294 f. 2009. Tese (Doutorado em ) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17688/000722624.pdf?sequence=1>. Acesso em: ago. 2019.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Editora 34, 2011.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1973.

SOUZA, J. A **Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STEYERL, H. The Terror of Total Dasein - Economies of Presence in the Art Field. **DISMagazine**. Disponível em: <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/>. Acesso em: ago. 2009.

VIRILIO P. La velocità della Liberazione. **EMinesis Eterotopia**, Milano, 2000.

YUDICE, G. **A Conveniência da Cultura**. Usos da Cultura na Era Global. Belo Horizonte: Belo Horizonte Editora, 2013.

Filmes:

ATROCIDADES MARAVILHOSAS. [Parte 1] Grupo de artistas ocupa a cidade do Rio com cartazes lambe-lambe. Abril 2000. Realizadores: Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino. Documentário. Curta- Metragem. 16 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-EBmw3zBaY>.

ATROCIDADES MARAVILHOSAS. [Parte 2] Grupo de artistas ocupa a cidade do Rio com cartazes lambe-lambe. Abril 2000. Realizadores: Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino. Documentário. Curta- Metragem. 16 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfGxB-bvIUw>.

## NOTAS

---

1 Define-se como lambe lambe: “um pôster artístico de tamanho variado que é colado em espaços públicos. Podem ser pintados individualmente com tinta látex, spray ou guache. O pôster lambe-lambe faz parte das novas linguagens da arte urbana contemporânea assim como o sticker art” fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Poster\\_Lambe-lambe](https://pt.wikipedia.org/wiki/Poster_Lambe-lambe)

2 O decreto municipal 14.481, de 26 de dezembro de 1995, na cidade do Rio de Janeiro, Disciplina a veiculação de publicidade de eventos e produtos artísticos em tapumes de obras e painéis especiais [...] ou seja, os colados em muros, postes e viadutos são considerados ilegais, e fiscais podem retirá-los. (Cf. [mail.camara.rj.gov.br/APL](mailto:mail.camara.rj.gov.br/APL))

3 Em setembro de 2018 a mostra Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural, em Porto Alegre, tendo como foco temático diversidade sexual, foi suspensa por pressão exercida nas redes sociais pelo Movimento Brasil Livre (MBL); uma tentativa do Museu de Arte do Rio (MAR) de trazer a mostra para a cidade foi desautorizada pelo prefeito Marcelo Crivella. Em Campo Grande (MT), a polícia apreendeu uma tela exposta no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, sob a mesma acusação de apologia à pedofilia. E um juiz proibiu a peça Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu, minutos antes da estreia, no Sesc Jundiáí, em São Paulo, em 15/9 – posteriormente, a exibição foi liberada pela Justiça em Porto Alegre.

4 Depois da eleição do Bolsonaro, ao sentimento de incerteza com o futuro do país, somou-se o temor, especialmente por parte da população LGBT, negra, feminina e indígena, diante das abomináveis declarações e atitudes que marcaram a trajetória de Bolsonaro até a presidência. A artista mineira Thereza Nardelli postou na sua rede social uma imagem acompanhada pela frase na qual ela diz ter sido uma lembrança de algo que sua mãe sempre lhe disse, como incentivo e reconforto em momentos difíceis. A frase é também reconhecida como “grito de pavor” nos barracos improvisados do curso de ciências sociais da USP, durante a ditadura militar, quando os agentes do regime cortavam a luz para invadir o local.

5 Essa citação é parte de um extrato de fala de Alexandre Vogler no filme *Atrocidades Maravilhosas*, realizado em 2000 por Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino.