Thiago Spíndola Motta Fernandes

ENTRE A (AUTO)DESTRUIÇÃO E A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM:
INTERVENÇÃO URBANA, MÍDIA TÁTICA E A PERFORMATIVIDADE DO REGISTRO DO EFÊMERO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim.

Rio de Janeiro

2019

F363e Fernandes, Thiago Spíndola Motta
Entre a (auto)destruição e a sobrevivência da imagem: intervenção urbana, mídia tática e a performatividade do registro do efêmero / Thiago Spíndola Motta Fernandes. -- Rio de Janeiro, 2019.
157 f.

Orientador: Ivair Junior Reinaldim.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2019.

1. Intervenção urbana. 2. Imagem técnica. 3. Mídia tática. 4. Arte e política. 5. Século XXI. I. Reinaldim, Ivair Junior, orient. II. Título.

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES

ENTRE A (AUTO)DESTRUIÇÃO E A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM:
INTERVENÇÃO URBANA, MÍDIA TÁTICA E A PERFORMATIVIDADE DO REGISTRO DO EFÊMERO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim – Orientador

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Programa de Pós-Graduação em Artes - UERJ

Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima (suplente)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ

Prof.ª Dr.ª Aline Couri Fabião (suplente)

Escola de Belas Artes – UFRJ

Aprovado em:

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2019

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio e incentivo que me deram ao longo deste percurso.

A Ivair Reinaldim, com quem tive o privilégio de contar como orientador, por sua gentileza, atenção e seriedade ao lidar com minha pesquisa e pelas inúmeras contribuições que iluminaram meu caminho.

A Tadeu Capistrano e Luiz Cláudio da Costa, pelos preciosos comentários e indicações na banca de qualificação, pelo incentivo a esta pesquisa e por terem aceito fazer parte da banca de defesa.

A Aline Couri e Felipe Scovino, por terem aceito participar da banca de defesa como suplentes e pela importante colaboração em minha formação, desde a graduação em História da Arte na EBA-UFRJ.

Aos professores do PPGAV-UFRJ, pelas excelentes aulas e indicações de leitura; aos funcionários do Programa, pela atenção e disponibilidade; e a meus colegas discentes/pesquisadores, pela interlocução e pelos bons momentos que tivemos ao longo desses dois anos.

Aos artistas e amigos que contribuíram direta ou indiretamente com esta pesquisa: Adriano Melhem, Alexandre Vogler, Ana Miguel, André Parente, Carlos Contente, Daniel Murgel, Ducha, Dri Simões, Emilia Estrada, Floriano Romano, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, Gustavo Speridião, Leandro Barboza, Lula Carvalho, Marcos Abreu, Joana Traub Csëko, Newton Goto, Rafael Adorján, Ronald Duarte, Roosivelt Pinheiro e os coletivos *Seus Putos* e *Tupinambá Lambido*.

À Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que me permitiu acessar material fundamental para esta pesquisa, e pelo excelente atendimento oferecido por seus funcionários.

RESUMO

A pesquisa trata da destruição e do estatuto da documentação de trabalhos artísticos efêmeros. Propondo como recorte uma série de intervenções urbanas realizadas no Rio de Janeiro desde os anos 2000 (dos grupos/artistas *Atrocidades Maravilhosas*, Ducha, Alexandre Vogler e *Tupinambá Lambido*), são tomados como principais objetos de estudo as imagens que restaram dessas ações, colocando em questão os limites entre objeto artístico e documentação. Parte-se da hipótese de que essas imagens poderiam ser consideradas prolongamentos dos trabalhos, que, após destruídos, sobreviveriam em outras mídias. São privilegiadas intervenções realizadas de maneira clandestina (devido a sua ilegalidade) e que usufruem da imagem técnica (sobretudo fotografia e documentário) como principal meio de fruição, uma vez que sua curta duração no espaço público limita o acesso às mesmas. Os artistas em questão também têm em comum o fato de utilizarem certos esquemas para fazerem circular seus trabalhos na mídia de massa, adotando artifícios da chamada mídia tática - a apropriação e uso subversivo dos meios de comunicação hegemônicos, de modo a criar ruídos em sua programação, utilizando-os a favor de si. Dessa maneira, os trabalhos não apenas sobrevivem por meio da imagem técnica, como adquirem novo estatuto e novos sentidos ao invadirem esses espaços midiáticos.

Palavras-chave: intervenção urbana; imagem técnica; mídia tática; arte e política; século XXI.

ABSTRACT

This research deals with the destruction and condition of documentation of ephemeral works of art. Picking out urban interventions carried out in Rio de Janeiro since the early 2000s (from the groups / artists *Atrocidades Maravilhosas*, Ducha, Alexandre Vogler and *Tupinambá Lambido*), the main objects of study are the remaining images of these actions, questioning the boundaries between work of art and documentation. It is hypothesized that these images could be considered extensions of the works of art, which, after being destroyed, would survive in other media. Have been chosen urban interventions made clandestinely (due to their illegality) and that use the technical image (mainly photography and documentary movies) as medium to their fruition, since their short duration in the public space limits their visibility. The artists in question also have in common the use of some artifices to share their work in the mass media, adopting processes of the so-called tactical media - the subversive appropriation and use of the hegemonic media, in order to create noises in its schedule, using them in their favor. In this way, the works of art not only survive through the technical image, but also acquire new status and new meanings when they invade these mediatic spaces.

Key-words: urban intervention; technical image; tactical media; art and politics; 21st century.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.), 1970. Fonte: SALEMA, Isabel. Artur Barrio: “Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte”. In: Público (online), 2017 - https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148#gs.8tCZf6Qo
Fig. 2 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, 1981-1982. Fonte: website do artista - tehchinghsieh.com
Fig. 3 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, 1981-1982. Fonte: My Art Guides - myartguides.com/posts/tehching-hsieh-to-represent-taiwan-pavilion-at-the-2017-venice-biennale
Fig. 4 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, montagem na 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Registro fotográfico de Leo Eloy. Fonte: website da Bienal de São Paulo - www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal/fotos/4083
Fig. 5 - Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970. Registro fotográfico de George Steinmetz. Fonte: website do artista - robertsmithson.com
Fig. 6 - Guga Ferraz, Coluna, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 7 - Felipe Barbosa, Sem título, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 8 - Rosana Ricalde, Eu poderia estar roubando mas estou pedindo. Eu poderia estar pedindo, mas estou roubando, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 9 - Alexandre Vogler, O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 10 - Alexandre Vogler, Fé em Deus, Fé em Diabo, 2001. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 11 - Ducha, Coca-Coca, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 12 - Roosivelt Pinheiro, Sem título, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 13 - Clara Zuñiga, Engarrafamento, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 14 - Geraldo Marcolini, Sem título, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 15 - Arthur Leandro - Círculo/privado/esfera/pública, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 16 - Edson Barrus, Dizque Cão Mulato, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.
Fig. 17 - Juliana Notari, Symbebekos, 2011. Fonte: site da artista - juliananotari.com
Fig. 18 - Juliana Notari, Soledad, 2014. Fonte: site da artista - juliananotari.com

Fig. 19 - Chris Burden, Shoot, 1971. Fonte: The Art History Blog - http://www.theartstory.org/blog/dangerous-art-the-weapons-of-performance-artist-chris-burden/

Fig. 20 - Yves Klein, Salto no vazio, 1960. Fonte: AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013.

Fig. 21 - Vito Acconci, Blinks, 1969. Fonte: AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013.

Fig. 22 - Grupo EmpreZa, Arrastão, 2009. Fonte: blog do grupo - grupoempreza.blogspot.com

Fig. 23 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.), 1970. Fonte: SALEMA, Isabel. Artur Barrio: "Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte". In. Público (online), 2017 - https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148#gs.8tCZf6Qo

Fig. 24 - Rosangela Rennó, Imagem de sobrevivência, 2015. Fonte: website da artista - rosangelarenno.com.br

Fig. 25 - Rafael Adorján, trabalho da série Desdidática, 2018. Fonte: website do artista - rafaeladorjan.com

Fig. 26 - Robert Rauschenberg, Desenho de De Kooning apagado por Robert Rauschenberg, 1953. Fonte: website da Rauschenberg Foundation - rauschenbergfoundation.org

Fig. 27 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia, 2010. Registro fotográfico de Beto Felício. Fonte: arquivo do artista.

Fig. 28 - Jornal Meia Hora, 15 de agosto de 2006.

Fig. 29 - Jornal O Dia, 17 de agosto de 2006.

Fig. 30 - Jornal Meia-Hora, 22 de agosto de 2006.

Fig. 31 - Ducha, Cristo Vermelho, 2000. Fonte: blog do artista - duchablog.blogspot.com.br

Fig. 32 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.

Fig. 33 - Martha Niklaus, Choque de cores, 2011. Fonte: website da artista - marthaniklaus.com

Fig. 34 – Stills do vídeo Cristo Vermelho, 2000.

Fig. 35 - Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000 (recortes da capa e da matéria sobre o Cristo Vermelho de Ducha).

Fig. 36 - 3Nós3, Ensacamento, 1979. Fonte: catálogo da exposição Retroperformance - CAIXA Cultural RJ, 2017.

Fig. 37 - Ducha, Cristo Vermelho, 2008. Fonte: Intervenções Temporárias - intervencoestemporarias.com.br
Fig. 38 - Antonio Manuel, série Clandestinas, 1973. Fonte: MAIA, Ana Maria. Exercício experimental da clandestinidade. In: Select (online), n. 26, 2015 - select.art.br/exercicio-experimental-da-cladestinidade
Fig. 39 - Antonio Manuel, série Clandestinas, 1973. Fonte: OSÓRIO, Luiz Camillo; MANUEL, Antonio. A política da imagem. In: Revista Zum (online), n. 6, 2014 - revistazum.com.br/revista-zum_6/a-politica-da-imagem
Fig. 40 - Paulo Bruscky, Máquina de filmar sonhos, 1977. Fonte: Folha de São Paulo (online) - fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/40020-paulo-bruscky#foto-509311
Fig. 41 - Guga Ferraz, Ônibus Incendiado, 2003. Fonte: arquivo do artista.
Fig. 42 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 43 - Tupinambá Lambido, 2018. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 44 - Guga Ferraz, Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja, 2006. Registro fotográfico de André Sheik. Fonte: arquivo de André Sheik.
Fig. 45 - Guga Ferraz, Proibido ser cadeirante, 2011/2013. Fonte: FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, pp. 18-49, 2013.
Fig. 46 - Intervenção anônima em projeto de sinalização de ônibus no Rio de Janeiro. Exemplo de culture jamming. Registro fotográfico do autor (2019).
Fig. 47 - Cartaz da campanha Buy Nothing Christmas. Fonte: Twitter da organização Adbusters - twitter.com/Adbusters/status/1068667138372702208
Fig. 48 - Cartaz da campanha Buy Nothing Day. Fonte: website da organização A Billion People - http://abillionpeople.org/buy-nothing-day
Fig. 49 - Registro da ação "Recicle um político", 2002. Fonte: CLINIO, Anne. Mídias táticas no Brasil: dinâmicas de informação e comunicação. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011
Fig. 50 - Coletivo Seus Putos, Operação Limpa-Alerj, 2016. Registro fotográfico de George Magaraia. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 51 - Coletivo Seus Putos, Putas Maravilhas em: Gentrificado, 2015. fotográfico de George Magaraia. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 52 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.

Fig. 53 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 54 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 55 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 56 - Tupinambá Lambido, 2017. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 57 - Tupinambá Lambido, 2018. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 58 - Tupinambá Lambido, 2018. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 59 - Colagem dos cartazes da segunda campanha do Tupinambá Lambido, 2018. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 60 - Intervenções digitais (remixes) com memes em cartazes do Tupinambá Lambido. Imagens publicadas pelo público no Instagram. Fonte: arquivo do grupo.
Fig. 61 - Registros e interações do público com cartazes do Tupinambá Lambido. Imagens publicadas no Instagram. Fonte: arquivo do grupo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: QUANDO DOCUMENTOS SÃO MONUMENTOS 12

PARTE 1: DESTRUIÇÕES E SOBREVIVÊNCIAS 27

1.1 Atrocidades Maravilhosas: uma ação colaborativa em espaços públicos 29
1.2 A performatividade do registro 42
1.3 Caixa preta ou cubo branco: convergências entre artes visuais e cinema 58
1.4 Sobrevivências da imagem 63
1.5 Imagens podem ser destruídas? 74

PARTE 2: CLANDESTINIDADE E MÍDIA TÁTICA 87

2.1 Intervenções clandestinas aliadas à mídia de massa 88
2.2 Não odeie a mídia, torne-se a mídia: ética punk e táticas de inversão 101
2.3 Ricardo Rosas e os desdobramentos da mídia tática no Brasil 117
2.4 Tupinambá Lambido: ações estético-políticas e o registro do efêmero na era das mídias sociais 123

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL 147

REFERÊNCIAS 152

INTRODUÇÃO: QUANDO DOCUMENTOS SÃO MONUMENTOS

O homem é o único animal que deixa registros de si, afirma Erwin Panofsky no texto *A história da arte como uma disciplina humanística*, momento em que também salienta diferenças entre documento e monumento. Segundo Panofsky, a obra de arte, enquanto monumento, é o objeto de investigação do historiador da arte, seu material primário. Já a documentação sobre essa obra seria o instrumento de investigação, um material secundário.

> Referi-me ao retábulo de 1471 como "monumento" e ao contrato como "documento"; ou seja, considerei o retábulo como o objeto da investigação ou "material primário", e o contrato como um instrumento de investigação ou "material secundário". Assim procedendo, falei como um historiador da arte. Para um paleógrafo ou um historiador das leis, o contrato seria o "monumento", ou "material primário", e ambos poderiam usar quadros para documentação.[1]

Segundo Panofsky, o historiador da arte é "um humanista cujo 'material primário' consiste nos registros que nos chegaram sob a forma de obras de arte".[2] Contudo, no texto publicado pela primeira vez em 1940, o historiador da arte alemão não poderia prever a revolução ocasionada anos depois pela performance e pela arte conceitual, bem como seu impacto no trabalho do historiador da arte. Ao lidar com objetos efêmeros, a documentação, o único vestígio dessas obras, poderia tornar-se material primário? Poderia deixar de ser documento e converter-se em monumento?

Michel Foucault trata dessa questão em sua *Arqueologia do saber*, no final da década de 1960, ao afirmar que a história transforma documentos em monumentos, sugerindo a aproximação dos métodos históricos aos métodos arqueológicos:

> A história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.[3]

---

[1] PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 29.
[2] Ibid., p. 30.
[3] FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 7.

O documento, em vez de instrumento, seria o próprio objeto da história. Seria, além disso, um instrumento de poder, uma vez que é manipulado e conservado por sociedades com o esforço de impor ao futuro determinada imagem de si, como afirma Jacques Le Goff no texto *Documento-Monumento*, um dos capítulos do livro *História e memória* de 1988.

> De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador.[4]

Documentos e monumentos são duas categorias de materiais que imortalizam a história e a memória. Inicialmente, Le Goff define monumentos como heranças do passado, aquilo que perpetua sua recordação, enquanto documentos são objetos que adquirem sentido de prova e testemunho histórico, ainda que resultem de escolhas do historiador. Ao longo do texto, no entanto, o autor desconstrói a ideia de que o monumento é um material historiográfico de valor contestável, enquanto o documento é um autêntico testemunho que garante legitimidade por sua suposta neutralidade. Tal visão levou ao triunfo do documento, com a escola positivista, cujo método tornava-o instrumento imprescindível do historiador. Mas, para Le Goff, todo documento é monumento, é fruto de escolhas e intenções de quem o elaborou. O historiador francês também afirma que, de certa forma, todo documento é mentira, resultado de uma "montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio".[5]

Os argumentos levantados por Foucault e Le Goff podem ser úteis para pensar o uso do documento na arte e na produção audiovisual, como afirmam Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França ao tratarem do documentário:

> Classicamente, o documentário tem afinidades com o documento na sua acepção mais tradicional e a própria etimologia dessa forma de cinema implica uma relação estreita com a noção de documento. Muitas críticas feitas ao documentário até hoje baseiam-se nessa relação, como se o documentário, desde sempre e para sempre, almejasse as

[4] LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 535.
[5] Ibid., p. 547.

> mesmas características e funções do documento: expressar a verdade, representar o real.[6]

As ideias até agora levantadas dão o tom desta pesquisa, que pretende pensar o documento no âmbito das artes visuais – em particular no que diz respeito a objetos artísticos efêmeros – como material primário. Trazendo como recorte trabalhos de intervenção urbana realizados no Rio de Janeiro a partir dos anos 2000, são propostos como principais objetos de estudo desta dissertação não os trabalhos realizados no espaço público – embora seja necessário discuti-los – mas as imagens que restaram deles, seus *fantasmas*, colocando em questão os limites entre objeto artístico e documentação, partindo-se da hipótese de que essas imagens poderiam ser consideradas prolongamentos dos trabalhos que, após destruídos, sobreviveriam em outras mídias. Devido a seu caráter efêmero, esses trabalhos têm sua visibilidade determinada por registros, tais como fotografias, vídeos, documentários e publicações na imprensa.

Ao se associar a palavra "monumento" à ideia de arte em espaços públicos, não é difícil lembrar-se de uma produção escultórica que homenageia figuras políticas ou acontecimentos históricos, geralmente instalada em praças públicas, cujo principal objetivo é trazer a memória do passado para o presente e projetá-la para gerações futuras. O que se chama de intervenção urbana, ao contrário, lida com o aqui-e-agora, seu compromisso é com o presente, a obra tem sua existência limitada ao momento em que ocorre ou a um curto período de tempo. O que pode garantir sua visibilidade às gerações futuras é o registro. A imagem técnica – categoria de registro privilegiada nesta pesquisa – adquire o compromisso do monumento de trazer o passado para o presente e, no caso de ações artísticas efêmeras, assume seu lugar em exposições e outros desdobramentos, materializando a presença de uma ausência.

A relação entre fotografia e monumento remonta ao século XIX, como conta Roland Barthes no livro *A câmara clara*. A fotografia, que é inventada pelo mesmo século que inventou a História, ressalta o autor, desde então passa a substituir os antigos monumentos como testemunho daquilo que existiu.[7] No contexto em que se trabalha nesta pesquisa, mais do que o caráter de memória, será destacado o caráter performativo da imagem técnica, quando ela é utilizada não apenas como objeto mnemônico, mas como desdobramento de um trabalho artístico. A imagem técnica (fotografia, vídeo, cinema) poder ser incorporada no campo das

[6] LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: Galáxia, São Paulo, n. 21, pp. 53-67, 2011, p. 59.
[7] BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

artes visuais de diferentes maneiras: como documentação sem valor artístico, como trabalhos autônomos (videoarte, videoperformance e fotoperformance), como apropriação de imagens que não necessariamente foram produzidas em contexto artístico (imagens de arquivo e álbuns de família, por exemplo) e, por fim, como re-apropriação de documentações indiciárias, tornando-se desdobramentos de acontecimentos anteriores. É a este último caso que se dedica esta pesquisa.

O problema do registro emerge na década de 1960 com a arte conceitual, devido a sua proposta de desmaterialização da arte e a consequente transformação do trabalho artístico em ideia, em detrimento do objeto. Nesse contexto, começa a ser questionado o estatuto dos registros e resíduos desses trabalhos efêmeros, perecíveis, processuais, que passam a compor exposições e acervos de museus. A discussão aqui levantada, que herda questões advindas da arte conceitual, direciona-se a intervenções artísticas realizadas em espaços públicos, o que nos leva a problemas específicos desse meio, uma vez que diferentemente do trabalho conceitual ou da performance realizada numa instituição artística, a intervenção urbana confunde-se com a cidade, com o cotidiano, causando surpresa e estranhamento nos transeuntes – que se diferenciam do público que assiste a um trabalho num lugar que prontamente o legitima como "arte".[8]

Busca-se um caminho diferente daquele tomado pelos poucos estudos já realizados anteriormente sobre esses trabalhos efêmeros, ainda muito recentes, que discutem seus efeitos no momento em que acontecem (abordando a relação com a cidade, arquitetura, transeuntes e descrições das ações).[9] Propõe-se outro ponto de vista, pensando-se no que ocorre depois, no que restou desses trabalhos e no modo como esses vestígios circulam no circuito de arte e, sobretudo, na mídia.

Tal caminho já foi tomado por Maria Adelaide do Nascimento Pontes, em sua dissertação de mestrado sobre a documentação na prática artística dos grupos paulistas

[8] A arte conceitual, indo contra a noção de autonomia da arte, caraterística da crítica formalista, também faz a arte se diluir no cotidiano, mas sua história também foi elaborada a partir de exposições em instituições artísticas. São notórias as mostras *When Attitudes Become Form*, realizada na Suíça em 1969 com curadoria de Harald Szeemann, e *Information*, realizada em 1970 no MoMA, em Nova York, com curadoria de Kynaston McShine. No Brasil, os destaques são a *Área Experimental*, que existiu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1975 e 1978 e, sobretudo, atuação do curador Walter Zanini quando esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, onde organizou debates e mostras de arte conceitual durante a ditadura militar, quando a reunião de pessoas em espaços públicos era proibida – o que determina a importância da instituição, como território de liberdade, para a realização de seus projetos.

[9] Uma das principais referências sobre os objetos tratados nesta dissertação é o livro *Cidade ocupada*, de Ericson Pires. O autor, a partir de sua própria experiência em coletivos artísticos, aborda a ocupação da cidade com ações artísticas e coletivas, sem, no entanto, se aprofundar na documentação e desdobramentos dessas ações. Também merece destaque o livro de Marisa Flórido Cesar, intitulado *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*, que aborda algumas das ações aqui tratadas.

Arte/Ação e *3Nós3*, na qual aborda as diferenças e similitudes entre obra e documento, suas fronteiras e hibridizações. O enfoque da pesquisadora é a natureza artística da documentação desses trabalhos. Segundo Pontes, quando proposições artísticas se cercam de documentos como formas de expressão, há, em certa medida, uma ampliação do conceito de obra e é colocada em xeque a fronteira entre trabalho artístico e documentação.[10]

As ações dos coletivos analisados pela pesquisadora não são realizadas visando a presença de um público, no sentido de espetáculo. Muitas vezes as únicas testemunhas dos trabalhos são os próprios artistas, devido à natureza clandestina das ações, o que torna o registro o principal meio de circulação e fruição de suas propostas.

A clandestinidade dessas ações se deve à ilegalidade das mesmas. A primeira intervenção do grupo *3Nós3*, chamada *Ensacamento*, consistiu na cobertura de estátuas e monumentos públicos com sacos de lixo. O trabalho foi realizado em 1979, ano que marca o início do processo de redemocratização do país, após quinze anos de ditadura militar. Podendo ainda ser considerado um ato subversivo, a ação não foi anunciada e ocorreu na madrugada, circulando posteriormente por meio dos registros realizados pelos artistas e pela imprensa, que foi utilizada estrategicamente pelo grupo, nesta e em outras ações, para fazer circular suas propostas artísticas na mídia impressa e eletrônica sem que precisassem arcar com os custos desse processo.

Também deve-se destacar as pesquisas de Luiz Cláudio da Costa, sobretudo o livro *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*, que investiga o "efeito arquivo" que surge na arte desde os anos 1960, problematizando o sistema de representação e classificação do museu e colocando em xeque os limites entre documento e obra, sobretudo no que diz respeito a trabalhos efêmeros e precários. O mesmo autor organizou o livro *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, que reúne textos sobre o estatuto do registro na arte e sua relativa autonomia em relação aos trabalhos efêmeros.

Além da imagem técnica, que será o meio privilegiado nesta pesquisa, outros tipos de documentação de trabalhos efêmeros comumente utilizados são publicações, roteiros e relatos, nos quais o próprio artista ou testemunhas tentam rememorar a experiência sem a utilização da fotografia ou do vídeo, como é o caso da *Experiência n. 2*, do artista Flávio de Carvalho. Da ação realizada em 1931, na qual o artista anda na contramão de uma procissão de *Corpus Christi* utilizando um chapéu, o que gerou revolta entre os fiéis, não há uma única imagem técnica. Há

[10] PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3Nós3. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

apenas uma notícia de jornal, devido ao escândalo que seu ato causou, e um livro escrito pelo artista, onde relata sua experiência.

Alguns artistas, como Artur Barrio, recusam o valor artístico dos registros de seus trabalhos, atribuindo-lhes mera função informacional, como conta Luiz Cláudio da Costa:

> Segundo o artista, os documentos em filme de suas ações só interessavam à memória da obra, que teria existido apenas como acontecimento efêmero. Em texto escrito em 1977, ele declara que o trabalho, cujo suporte da ideia é o corpo, quando apresentado em registro, perde o sentido da obra de arte.[11]

Entre 1969 e 1970, durante a ditadura militar no Brasil, Barrio inseriu em espaços públicos suas *Trouxas Ensanguentadas* – trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, dando a impressão de que se tratavam de corpos mutilados. As *Trouxas* originais desapareceram, foram substituídas por réplicas, como a que compõe a coleção Gilberto Chateaubriand, atualmente em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Protótipos produzidos pelo próprio artista são hoje os principais meios de inserção desse trabalho em espaços institucionais. Contudo, Barrio afirma que as originais, produzidas em 1969 e 1970, são as verdadeiras Trouxas; quanto aos protótipos, "são os espantalhos das Trouxas"[12]. Em uma exposição, Barrio escreveu no chão da galeria, ao lado de uma *Trouxa*: "Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo".[13] Dessa maneira, o artista nega a atribuição de valor artístico a qualquer material secundário, seja uma réplica ou um registro em imagem técnica.

[11] COSTA, Luiz Cláudio da. A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014, p. 49.
[12] BARRIO, Artur. No Hemisfério Sul. Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 6-15, 2008, p. 11.
[13] FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 27.

Fig. 1 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.), 1970.

Por outro lado, o taiwanês Tehching Hsieh, conhecido por suas performances que duram um ano, só tem seus trabalhos acessados por meio da imagem técnica. Em suas ações, o artista se propõe, por exemplo, a ficar um ano preso em uma cela, sem contato com o mundo exterior (*One Year Performance, 1978–1979 - Cage Piece*); passar um ano sem entrar em locais fechados, permanecendo durante todo esse período na rua (*One Year Performance, 1981–1982 - Outdoor Piece*); permanecer um ano amarrado por uma corda ao corpo da artista Linda Montano sem, no entanto, tocá-la (*Art / Life: One Year Performance, 1983-1984 - Rope Piece*), ou ainda passar um ano sem ver, fazer ou falar sobre arte (*One Year Performance, 1985–1986 - No Art Piece*). Ao iniciar cada performance, o artista assina uma declaração (*statement*) relatando o que pretende fazer e raspa sua cabeça, para que a passagem do tempo seja percebida pelo espectador nos registros das performances. Sua segunda performance de um ano, *The Clock Piece* (1981-1982) integrou a *30ª Bienal de São Paulo* (2012), na qual o artista exibiu seus registros fotográficos, um relógio de ponto e uma projeção que mostra de forma acelerada a passagem do tempo. Nessa ação, o artista, que já vivia por seis anos como imigrante ilegal nos Estados Unidos, veste um macacão de operário e regista em um relógio de ponto cada hora durante 365 dias. Para Hsieh, o registro fotográfico é utilizado como uma prova de sua

performance, que acontece num ambiente privado, e como meio de circulação e fruição do trabalho. Seu trabalho torna-se imagem.

Fig. 2 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, 1981-1982.

Fig. 3 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, 1981-1982.

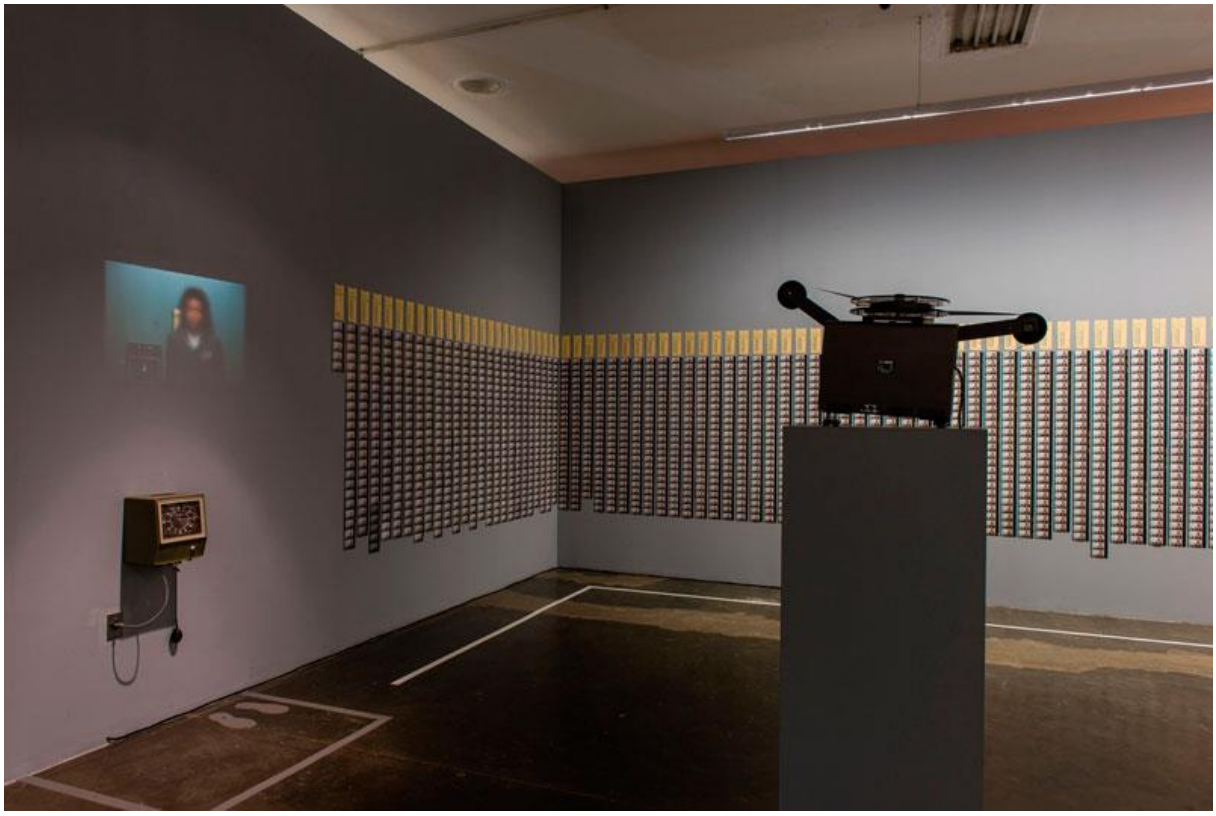

Fig. 4 - Tehching Hsieh, The Clock Piece, montagem na 30ª Bienal de São Paulo, 2012.

O mesmo ocorreu entre as décadas de 1960 e 1970 com artistas da Land Art, como Robert Smithson, cujos trabalhos eram realizados em situações que excluíam completamente a presença ou necessidade do público, por serem executados em desertos, florestas e outros espaços naturais de difícil acesso. Smithson cunhou o termo *non-site* para refletir sobre os registros de seus trabalhos. Para o artista, que muitas vezes realizou trabalhos em paisagens remotas, os desenhos, filmes, fotografias e escritos sobre essas obras, que são expostos em espaços institucionais, podem desempenhar um papel ativo sobre o trabalho. Smithson define, portanto, o *site* como o local onde a obra foi primeiramente instalada e o *non-site* como suas extensões, a partir de uma operação de negação do termo *site*.[14]

Para Jorge Menna Barreto, "esse lugar criado a partir dessas extensões não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel constitutivo, que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado".[15]

Segundo o artista e pesquisador Ricardo Maurício Gonzaga,

[14] BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. Lugares moles. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
[15] Ibid., p. 17.

> Com o par conceitual site/nonsite, Smithson parece afirmar que o trabalho da land art não está exclusivamente 'na terra', mas tampouco está apenas na galeria. Parece também deixar implícito que a função da fotografia não pode ser apenas servir como referência inicial para a realização do trabalho no exterior e depois como registro documental, informação subsidiária, no espaço interno da galeria. Não: o trabalho existe na distância entre as duas situações, talvez ele seja, de fato, a realização da plena problematização desta distância, que se manifesta por meio da complexidade de apresentação da relação entre estes dois elementos.[16]

Fig. 5 - Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.

Após esse pequeno levantamento histórico sobre as possibilidades de utilização de registros como extensão de trabalhos artísticos, chega-se ao recorte desta dissertação: intervenções urbanas realizadas no Rio de Janeiro no século XXI. Serão analisados mais a fundo o documentário lançado em 2002 sobre a ação urbana colaborativa *Atrocidades Maravilhosas* (2000), que circulou em cinemas, na TV e em exposições; imagens das intervenções *Cristo Vermelho* (2000), de Ducha, e *Tridente* (2006), de Alexandre Vogler, que circularam em jornais e, por fim, a circulação online dos trabalhos do coletivo de intervenção urbana *Tupinambá Lambido* (2016 - atualmente).

É tomada como chave de leitura a ideia de sobrevivência, considerando-se a imagem técnica o novo meio através do qual esses trabalhos efêmeros se manifestam e se desdobram em novos trabalhos, desta maneira, sobrevivendo. Entende-se sobrevivência, a partir de sua definição no dicionário, como aquilo que subsiste após um desaparecimento, uma perda. Ao

[16] GONZAGA, Ricardo Maurício. Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia. In: Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, Espírito Santo, n. 5, pp. 13-31, 2013, p. 27.

trazer este conceito para o campo da arte, não se pode deixar de tocar nos pontos levantados pelo historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman em seus estudos sobre Aby Warburg; contudo, a ideia de sobrevivência que aqui se esboça é atravessada por leituras do historiador da arte alemão Hans Belting, sobretudo sua distinção entre imagem e mídia, bem como a relação intrínseca entre imagem e morte, considerando-se a imagem como presença de uma ausência. Belting defende que o que chamamos de imagem é um produto mental, que para adquirir visualidade no mundo físico necessita de um meio físico, seja ele um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, etc. Segundo Belting, a imagem pode viver numa obra de arte, mas não coincide com ela. Dessa maneira, defende-se a hipótese de que a imagem, após destruída, sobrevive ao encarnar outra mídia – no caso específico desta dissertação, imagens de intervenções urbanas sobrevivem em filmes e fotografias. O que se coloca em questão não é apenas como a imagem sobrevive ao tempo – objeto de investigação de Didi-Huberman –, mas como ela sobrevive ao gesto iconoclasta – partindo de leituras de Belting, sobretudo.

Apesar de suas particularidades, as ações em questão nesta pesquisa possuem uma raiz em comum: Ducha e Alexandre Vogler são integrantes do *Atrocidades Maravilhosas*, grupo responsável pela difusão da intervenção urbana no Rio de Janeiro na virada do século XXI. A proposta consistiu, inicialmente, na colagem de cartazes produzidos por 20 artistas em zonas de grande circulação da cidade, sendo cada imagem reproduzida numa tiragem de 250 cópias, formando painéis de aproximadamente 120 metros. O conteúdo dos cartazes variava, de acordo com a pesquisa individual de cada artista, mas todos tinham em comum a intenção de se apropriar de um dispositivo publicitário para criar ruídos na cidade, por meio de "propagandas" que não vendiam nada. Os cartazes tiveram curta existência no espaço público, pois eram colados de madrugada e, geralmente, destruídos pela manhã devido ao incômodo que causavam. O que garantiu sua visibilidade foi um documentário lançado em 2002, dirigido pelos cineastas Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino, que acompanharam o grupo durante o processo de impressão e colagem dos cartazes na cidade.

A atuação desse grupo de artistas influenciou o surgimento, no mesmo ano, do *Prêmio Interferências Urbanas*, uma extensão do evento *Santa Teresa de Portas Abertas*, que já acontecia desde 1996. Na primeira edição do evento, Ducha conquistou o primeiro lugar com a ação *Cristo Vermelho*, que consistia na iluminação do Cristo Redentor com a cor vermelha por meio da colocação de folhas de gelatina em seus holofotes. Alexandre Vogler, idealizador do projeto *Atrocidades Maravilhosas*, também seguiu realizando projetos de intervenção urbana para além do grupo. Em 2006, o artista desenhou um tridente em um morro no município de Nova Iguaçu (RJ), acima de uma cruz que já estava instalada no local, provocando revolta

em religiosos daquela região, que exigiram a imediata destruição daquele "símbolo do diabo". Os trabalhos de ambos os artistas tiveram repercussão na mídia impressa, que é utilizada como tática de prolongamento das ações.

No caso de Ducha, o artista ligou para o Jornal do Brasil, informando que o Cristo Redentor estava vermelho e, no dia seguinte, a imagem de seu trabalho, que teve a duração de apenas 45 minutos, estampou a capa do jornal. Entende-se a ligação do artista para o jornal como um ato performativo e a circulação da imagem na mídia impressa como a essência dessa ação, enquanto a iluminação do monumento poderia ser considerada apenas parte do processo.

Embora no caso de Alexandre Vogler a circulação do trabalho em jornais tenha acontecido ao acaso, entende-se que a mídia impressa foi o que evidenciou a intolerância religiosa presente na região onde o artista atuou. O tridente é um signo que remete a diversas culturas e significados, portanto, ele sozinho não sustenta uma discussão sobre intolerância religiosa. Mas a provocação do artista, ao inseri-lo em um local de ampla visibilidade e acima de um signo cristão, deu abertura para que discursos discriminatórios fossem enunciados e tomassem a mídia impressa como veículo. Dessa maneira, o processo da ação se conclui quando sua imagem circula nos jornais, ao lado de textos que a condenam.

O *Tupinambá Lambido* conecta-se ao *Atrocidades Maravilhosas* por ser também uma ação de colagens de cartazes em ruas do Rio de Janeiro e devido a parte dos seus integrantes terem participado da ação do ano 2000. A grande diferença entre as duas ações é que, enquanto o *Atrocidades Maravilhosas* consistia em 20 artistas que experimentavam o efeito da arte em espaços públicos, sem a necessidade de haver um discurso unificador entre os trabalhos, os cartazes do *Tupinambá Lambido*, 16 anos depois, têm um alvo comum bem definido, pois a ação nasce como uma reação ao processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e ao contexto político que se instaurou desde então no Brasil. Enquanto no ano 2000 a intervenção urbana era incipiente no Rio de Janeiro, hoje esse campo já é dominado pelos artistas (além de ser institucionalizado pelo circuito) e as ações realizadas nesse meio adquirem maior nível de maturidade. Quanto à circulação dos trabalhos, hoje é possível contar com as mídias sociais, e o *Tupinambá Lambido* explora bem esse meio através de suas páginas no *Facebook* e *Instagram*.

De 2000 a 2016, foram grandes as transformações na comunicação. Essas mudanças reverberam na circulação de imagens de trabalhos artísticos, que podem ser facilmente buscadas, acessadas e transmitidas. Ações efêmeras, que antes adquiriam maior duração em imagens que circulavam em exposições, cinema, TV e mídia impressa, têm na internet um novo veículo. Se antes os artistas encontravam táticas para penetrar nos veículos de comunicação para fazer circular seus trabalhos, hoje eles detêm o poder da circulação e criam páginas eletrônicas

destinadas a esse fim. As mídias sociais nas quais são encontrados perfis do *Tupinambá Lambido* funcionam como bancos de dados, onde podem ser acessadas a qualquer momento imagens de seus cartazes colados pelas ruas da cidade. Por meio do uso da *hashtag* #tupinambalambido, outros usuários colaboram com a criação desse banco de dados virtual e com a difusão de seus registros.

Nota-se, ainda em relação ao *Tupinambá Lambido*, uma diferente maneira de lidar com a destruição de seus trabalhos. O coletivo atua em parceria com coladores profissionais de lambe-lambe, que conhecem localidades onde seus trabalhos podem ser instalados com a garantia de que não serão removidos durante determinado tempo. Portanto, este coletivo entra como contraponto às ações anteriores, que lidam de maneira diferente com a efemeridade e possuem diferentes táticas de sobrevivência e circulação da imagem.

A exposição de registros de intervenção urbana em museus e galerias foi objeto de estudo anterior do presente autor, na monografia de conclusão de curso de bacharelado em História da Arte intitulada *Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos*, cuja discussão foi centrada no trabalho do artista carioca Guga Ferraz e iniciou-se uma reflexão sobre a ação *Atrocidades Maravilhosas*, da qual o artista em questão fez parte. Nesta dissertação, o foco deixa de ser a inserção dessas imagens num circuito artístico institucional e investiga-se sua penetração nas mídias de massa por meio, sobretudo, daquilo que se chama mídia tática.

A mídia tática é um conceito que se firmou na década de 1990, na Europa e Estados Unidos, e se apropria da lógica "faça você mesmo" [*do it yourself*], presente na ética *punk*, como estímulo para a criação de novas formas de comunicação com o público – é nesse contexto da ética *punk* que surgem *fanzines* e esquemas de produção independentes, por exemplo. Uma frase proferida por Jello Biafra, vocalista da banda *Dead Kennedys*, resume essa lógica: "Não odeie a mídia, torne-se a mídia"[17]. Tal ideia incita não apenas a criação de meios alternativos de circulação de informação, como também a apropriação dos meios de comunicação hegemônicos, de modo a criar ruídos em sua programação, utilizando-os a favor de si. Através de grupos ou de indivíduos, a mídia tática encontra meios de atuação nas ruas (por meio de intervenções urbanas) e nos meios de comunicação, onde se inclui a internet.

No contexto brasileiro, destaca-se a figura do crítico e ativista cearense Ricardo Rosas como um dos principais teóricos da mídia tática, embora ainda seja pouco mencionado, sobretudo em pesquisas em artes visuais, assim como o próprio conceito de mídia tática, que é visto com maior frequência em pesquisas no campo da comunicação e da ciência da informação.

[17] "Don't hate the media, become the media".

Rosas, falecido em 2007, foi um dos organizadores do *Festival Mídia Tática Brasil* – que contou com a participação do *Atrocidades Maravilhosas*, em 2003 –, além de escrever e traduzir diversos textos sobre coletivismo artístico e mídia tática.

Outra grande referência no assunto é o livro *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*, escrito pela pesquisadora e curadora Ana Maria Maia.[18] A autora realizou um levantamento exaustivo de artistas e grupos brasileiros que se apropriaram das mídias de massa para a realização de seus trabalhos entre as décadas de 1950 e 2010, destacando particularidades na produção de cada geração, bem como questões sociológicas pertinentes a cada período analisado. A publicação se desdobrou em uma exposição coletiva realizada em 2018 no Sesc Pompéia, em São Paulo, contando com 47 artistas e grupos.[19]

A mídia tática caracteriza-se, sobretudo, pelo uso das mídias para fins não comerciais e subversivos. Encaixa-se nessa categoria, portanto, as intervenções aqui estudadas: o *Atrocidades Maravilhosas* e o *Tupinambá Lambido*, por seu uso subversivo de uma mídia publicitária em espaços públicos, e os trabalhos de Ducha e Alexandre Vogler, devido à apropriação performativa que fazem da imprensa, o que consequentemente aumenta a visibilidade de seus trabalhos.

Esta dissertação divide-se em duas partes. A primeira, intitulada **Sobrevivências e destruições**, tem como foco a ação colaborativa *Atrocidades Maravilhosas* e seu desdobramento em um filme homônimo lançado dois anos depois. Parte-se da análise de alguns trabalhos realizados pelo grupo nesta primeira ação e chega-se ao documentário, que levanta uma discussão sobre a performatividade do registro – conceito apropriado do pesquisador Philip Auslander, que fala sobre performatividade da documentação na performance. O debate alimentado por Auslander é trazido para o campo específico da intervenção urbana, considerando que o registro desse tipo de ação impossibilita a experiência da surpresa e estranhamento, que só ocorre quando a intervenção é testemunhada na rua. Somam-se a essa discussão as teorias de Walter Benjamin e Boris Kossoy, sobre imagens técnicas e sua circulação, e de Marie José-Mondzain, sobre imagem, ícone e economia.

Ainda na primeira parte, tendo como objeto central o documentário *Atrocidades Maravilhosas*, discute-se relações entre artes visuais e cinema, sobretudo a incorporação do documentário no campo das artes visuais. Por fim, discute-se os conceitos de sobrevivência e

[18] MAIA, Ana Maria. Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira. Recife: Editora Aplicação, 2015.
[19] Um texto crítico sobre a exposição foi publicado pelo presente autor na revista Caju (online) em novembro de 2018 com o título *Não odeie a mídia, torne-se a mídia.* Cf: FERNANDES, Thiago. Não odeie a mídia, torne-se a mídia. In: Caju, 2018. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2018/11/05/nao-odeie-a-midia-torne-se-a-midia/>. Acesso: 04/02/2019.

questiona-se se imagens podem realmente ser destruídas, uma vez que, segundo Belting, a imagem não coincide com o objeto físico. São discutidas as motivações que levam à destruição dos trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas*, bem como dos trabalhos de Alexandre Vogler e Ducha e as táticas do *Tupinambá Lambido* para evitar a destruição de seus trabalhos. Cria-se, desta maneira, uma ponte com a parte 2, que se aprofundará nas ações posteriores ao *Atrocidades Maravilhosas*.

A segunda parte desta dissertação, intitulada **Clandestinidade e mídia tática**, sai do campo do cinema e enfatiza a discussão sobre fotografia e sua difusão na mídia impressa e digital. A parte 2 se aprofunda nos trabalhos de Ducha, Vogler e *Tupinambá Lambido*, focalizando no conceito de mídia tática e na questão de sua clandestinidade, já presente anteriormente nas ações do *Atrocidades Maravilhosas*. Analisa-se, mais profundamente, como esses trabalhos se apropriam da mídia de massa para circularem e ganharem novos desdobramentos. O conceito de mídia tática é desenvolvido a partir de um breve levantamento histórico, considerando-se seu surgimento no contexto internacional, mas sobretudo seus desdobramentos no Brasil através da figura de Ricardo Rosas.

Por fim, é trazido como contraponto o coletivo *Tupinambá Lambido*, que embora tenha muito em comum com as ações anteriores, encontra-se inserido na era das mídias sociais, tendo a seu dispor ferramentas como Facebook e Instagram, que facilitam a difusão de imagens de suas proposições, além de encontrar novas maneiras de fazer seus trabalhos durarem mais tempo no espaço público.

Espera-se que esta pesquisa possa trazer contribuições significativas para estudos historiográficos da arte no século XXI, bem como para questões acerca da imagem e documentação na arte. Busca-se dar ênfase a uma geração de artistas que ainda carece de estudos aprofundados, embora tenha desenvolvido papel marcante no circuito artístico carioca das últimas décadas. Acredita-se que os dados trazidos por esta pesquisa e a articulação teórica aqui desenvolvida possam preencher lacunas na história recente da arte brasileira e estimular novos debates.

PARTE 1: DESTRUIÇÕES E SOBREVIVÊNCIAS

Desde pelo menos a década de 1960, a arte brasileira passou a testemunhar a crise da obra de arte como presença plena e o questionamento sobre o fetiche do objeto. O espaço e o contexto, cada vez mais, foram incluídos como elementos da obra, enquanto via-se também a ampliação das bases de percepção para abranger o corpo, como nos conta o pesquisador Luiz Cláudio da Costa no artigo *Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras.* Nesse contexto, se desenvolviam eventos e ações das quais se guardavam os restos – como anotações, projetos, xerox, fragmentos e fotografias. O vídeo, que começava a ser explorado como meio para a produção de trabalhos de artistas visuais, assim como o cinema, que desde as vanguardas modernas já era um meio usufruído no campo da arte, funcionava não apenas para a execução de trabalhos autônomos como também para auxiliar a documentação de ações efêmeras do campo artístico, tais como performances e intervenções urbanas.

> Como obras conceituais em fotografia, filme e vídeo ou como simples documentação de atividades artísticas, os dispositivos técnicos de registro de visibilidades e de arquivamento tornaram-se definitivamente presentes na arte contemporânea. Diante do acúmulo dos fragmentos de algum evento artístico passado – as sobras das performances, os cacos e restos de objetos, as ruínas de instalações, os despojos das intervenções, os registros em imagens (as fotografias, os filmes, os vídeos) – diante dessa imensa jazida, desse enorme reservatório onde se sobrepõem camadas de matérias e de memórias (as imagens de tempo em fotografia, filmes e vídeos), como pensar a singularidade da obra de arte se ela não é mais presença objetiva?[20]

Luiz Cláudio da Costa aponta para quatro possibilidades de uso de imagens técnicas em práticas artísticas:

1) Artistas que se apropriam de imagens fotográficas, que não necessariamente foram produzidas em contexto artístico;

2) Artistas para os quais as imagens de trabalhos artísticos efêmeros não passam de simples documentações, sem caráter artístico;

3) Artistas que utilizam a imagem técnica para produzir trabalhos autônomos, como videoarte, videoperformance e fotoperformance;

4) Artistas que se re-apropriam de documentações indiciárias e as reutilizam em novos trabalhos – objetos, filmes, livros, instalações – como dobras dos acontecimentos primeiros.

[20] COSTA, Luiz Cláudio da. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras. In: 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais Florianópolis, 2008. Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: UDESC, pp. 388-397, 2008, p. 390.

Nesse caso, como evidencia Costa, a autonomia da imagem técnica é relativa, na medida em que o observador percebe sua relação com a situação efêmera anterior. Segundo o pesquisador:

> O filme (a fotografia, o vídeo) torna-se uma marca, ao mesmo tempo, que uma dobra do acontecimento artístico ausente. São ocorrências artísticas independentes, mas que se relacionam e se implicam nas transferências de um material produzido num suporte (o corpo, o ambiente social, por exemplo) para outro suporte (o vídeo, a fotografia), editando, manipulando e articulando "impressões" (impressos e escrituras eletro-eletrônicas de sensações experimentadas) para produzir uma obra a partir do arquivo.[21]

Atendo-se a esta última categoria citada por Luiz Cláudio da Costa e tomando como objetos de investigação trabalhos de intervenção urbana que foram destruídos ou tiveram curta duração, a chave de leitura e o ponto ao qual se dedica esta primeira parte do texto é a ideia de sobrevivência da imagem, considerando-se a imagem como presença de uma ausência, aquilo que precisa de suporte, algo que dê corpo a algo que não mais existe no mundo físico. Fala-se, portanto, de imagens que sobrevivem ao gesto iconoclasta por meio de imagens técnicas, de trabalhos artísticos que incorporam uma nova mídia.

O ponto de partida desta pesquisa é a ação colaborativa em espaços públicos intitulada *Atrocidades Maravilhosas*, em particular seu primeiro ato, realizado no ano 2000, que foi registrado em um filme que funciona como desdobramento do trabalho realizado nas ruas. Essa proposição surgiu a partir do projeto de mestrado de Alexandre Vogler, que investigava o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. O momento de formulação do projeto se deu em 1999, com o fascínio de Vogler pelo corredor de lambe-lambes e outdoors que presenciava diariamente na Avenida Brasil, durante seu trajeto à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). O artista, que estudou Pintura na EBA-UFRJ entre 1992 e 1996, naquele momento cursava o mestrado na mesma instituição, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ), na linha de pesquisa de Linguagens Visuais, e na universidade firmou parcerias com outros artistas, que culminaram no *Atrocidades Maravilhosas* e em outras iniciativas.

Vogler dividia o *Atelier 491* em Santa Teresa com Adriano Melhem, Ana Paula Cardoso, Clara Zúñiga, Geraldo Marcolini e Roosivelt Pinheiro, em sua maioria também estudantes da EBA-UFRJ no mesmo período.[22] A primeira ação em espaço público realizada pelos artistas do *Atelier 491* aconteceu em 1999, intitulada *Morro no Rio*, e consistiu na disposição de grandes sacos preenchidos com um pó branco, similar à cocaína, numa escadaria da rua Joaquim

[21] Ibid. p. 393.
[22] As únicas exceções são Geraldo Marcolini, que estudou artes em Nova York, e Clara Zuñiga, que estudava Comunicação Visual na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Murtinho. Nos mesmos sacos eram impressas imagens do Cristo Redentor, o que tornava o trabalho uma crítica à imagem do Rio de Janeiro como cidade turística, mergulhada, ao mesmo tempo, em diversos problemas. O tráfico de drogas, por exemplo, era algo muito presente em Santa Teresa, assim como a repressão policial. Essa primeira experiência dos artistas do *Atelier 491* com intervenção urbana surge, portanto, a partir de questões em comum vivenciadas por esse grupo em Santa Teresa e se desdobra, mais tarde, em outros projetos, tais como o *Atrocidades Maravilhosas* e o *Prêmio Interferências Urbanas*. A ação Morro no Rio foi executada durante o evento *Santa Teresa de Portas Abertas*, que já era realizado desde 1996, consistindo na abertura dos ateliês de artistas para visitação do público. A proposta do *Atelier 491* em 1999 foi um diferencial, pois, em vez de abrir suas portas, foi realizada uma intervenção em espaço público, o que chamou a atenção dos organizadores. No ano seguinte, decidiram criar um evento paralelo, chamado *Prêmio Interferências Urbanas*, e na sua primeira edição Ducha, também integrante do *Atrocidades Maravilhosas*, conquistou o primeiro lugar com seu *Cristo Vermelho*.

1.1 Atrocidades Maravilhosas: uma ação colaborativa em espaços públicos

Após essa experiência em Santa Teresa e a formulação do projeto do *Atrocidades Maravilhosas* em 1999, em abril do ano seguinte Vogler deu início à ação, reunindo um grupo de 20 artistas[23], que colou lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com tiragem de 250 cópias. O trabalho durou um ano e, por ser uma atividade ilegal, era realizado de madrugada, com a presença de no mínimo 10 artistas.[24] A ação foi acompanhada por um grupo de cineastas, dando origem ao documentário *Atrocidades Maravilhosas*, lançado em 2002.

Zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, receberam intervenções do grupo, que, por meio da aplicação dos 250 cartazes, formavam painéis de aproximadamente 120 metros, com a mesma imagem repetida, na maioria dos casos.

Os integrantes eram, em grande parte, jovens artistas, estudantes ou recém-graduados pela EBA-UFRJ. Diante da ausência de um meio artístico bem estruturado e da dificuldade de

[23] Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.
[24] VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

inserção no circuito institucional, decidiram criar seus próprios circuitos, aderindo às iniciativas coletivas de artistas, que nos últimos anos vinham ganhando força no Brasil.

Em paralelo à chamada *Geração 80*, artistas que não se encaixavam no sistema comercial que se estabeleceu na década de 1980 juntaram-se, a partir de interesses em comum, e passaram a trabalhar coletivamente e a criar espaços independentes, ou autodependentes, como prefere classificar o artista e pesquisador Newton Goto.[25] Goto se inspira do conceito de autodependência, utilizado pelo cineasta alemão Werner Herzog, como alternativa para compreender a dinâmica do "cinema independente". Herzog entende que esse âmbito produtivo, ao contrário de ser desvinculado de parcerias e relações, depende de seus próprios realizadores para existir, bem como para a articulação de parcerias. Goto então denomina circuitos autodependentes, ou circuitos heterogêneos, essas propostas coletivas que surgem no contrafluxo do mercado, embora não rejeitem parcerias com instituições, como fez o *Atrocidades Maravilhosas* ao participar do *27º Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), realizado em 2001. Essa edição do *Panorama*, que contou com curadoria coletiva de Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Paulo Reis, foi conhecida por reunir coletivos e espaços alternativos de todo o Brasil. Contudo, como afirma o artista Ericson Pires no livro *Cidade ocupada*, o interesse do circuito institucional nesses projetos desviantes acaba por explicitar mais o valor dessas ações, enquanto eventos poéticos de afirmação de singularidades, do que o caráter de legitimação e poder da instituição.[26] Esses diferentes circuitos, portanto, não devem ser vistos como antagônicos, mas como complementares.

No Rio de Janeiro, alguns exemplos de propostas dessa natureza que antecederam o *Atrocidades Maravilhosas* foram, ainda na década de 1980, a *Dupla Especializada*, formada por Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, e o grupo *A Moreninha*, formado por jovens artistas[27], em sua maioria participantes da exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, além do crítico Márcio Doctors. Já na década de 1990 surgem espaços geridos por artistas como a

[25] GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos. Curitiba: Epa!, 2008.
[26] PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
[27] O número de artistas varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

Galeria do Poste, *Agora* e *Capacete* – que mais tarde se juntaram, formando o *Agora/Capacete*.[28]

Segundo os participantes da ação, a classificação do *Atrocidades Maravilhosas* como coletivo se deu após sua participação no *Panorama* do MAM-SP, ao lado de outras iniciativas que recebiam essa designação. Apesar de trabalharem em conjunto, todos os cartazes surgiram a partir de pesquisas individuais de cada artista, e, no desenvolvimento da proposta, não sofriam a intervenção dos outros em seu processo criativo, a não ser durante a impressão e colagem. Felipe Barbosa, em depoimento concedido a Renato Rezende e Felipe Scovino, comenta:

> Não sei se vocês concordam, mas acho que o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o Panorama da Arte Brasileira em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o Atrocidades, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos?[29]

Vogler, na mesma entrevista, afirma: "fui eu quem propus a ação para cada um dos artistas. Porém, o trabalho do artista era o trabalho dele. Penso que isso é algo que difere dos coletivos, porque eles fazem um trabalho". Conclui, então: "O *Atrocidades* foi um trabalho que, na realidade, são vinte".[30]

Em sua dissertação de mestrado, Fernanda Albuquerque diferencia iniciativas coletivas de artistas e coletivos de artistas. A primeira categoria é mais abrangente, englobando a produção colaborativa de manifestos, revistas e exposições, por exemplo, como nos grupos europeus de vanguarda do século XX (Dadaísmo, Surrealismo, Neoplasticismo, etc.) e algumas iniciativas brasileiras do mesmo período (Semana de 22, Núcleo Bernardelli, Grupo Frente, Grupo Ruptura, etc.). Sua atitude é propositiva frente ao circuito, mas os artistas não produzem suas obras em conjunto. Já os coletivos de artistas são um fenômeno mais recente, caracterizado pela produção e assinatura coletiva de obras de arte. Considera-se, portanto, que todo coletivo de artistas é uma iniciativa coletiva de artistas, mas nem toda iniciativa coletiva de artistas é um coletivo.[31]

---

[28] O assunto em questão é aprofundado no artigo publicado pelo autor em 2018 na Revista Concinnitas. Cf. FERNANDES, Thiago. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190. 2018.

[29] Depoimento/Entrevista de Felipe Barbosa. In: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. Coletivos. Rio de Janeiro: Circuito, 2010, p. 29.

[30] Depoimento/Entrevista de Alexandre Vogler. Ibid., p. 27.

[31] ALBUQUERQUE, Fernanda. Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

O *Atrocidades Maravilhosas* teve início com uma primeira ação realizada por 20 artistas em ruas do Rio de Janeiro no ano 2000, mas no ano seguinte houve uma continuidade dos trabalhos em lambe-lambe em um tapume localizado na Lapa, no Rio de Janeiro, aproximadamente duas vezes por mês, contando com a participação de outros artistas que não estavam na primeira ação. No *27º Panorama da Arte Brasileira*, 11 artistas foram a São Paulo, a convite dos curadores, em uma van fretada. A princípio, a participação do *Atrocidades Maravilhosas* se daria por meio de imagens no livro que seria lançado sobre a mostra, mas os artistas que viajaram para a capital paulista realizaram intervenções e performances nos espaços internos e externos do MAM-SP, além de outros pontos da cidade. As ações em São Paulo deram origem a um segundo documentário, intitulado *Atrocidade Grande*, cuja ressonância foi reduzida, se comparado ao primeiro. Nessa ocasião, atuaram nas ações outros artistas que não tiveram participação anteriormente na colagem dos cartazes no Rio de Janeiro.[32] Com isso, reforça-se que o *Atrocidades Maravilhosas* não é um grupo fechado, mas uma ação colaborativa aberta a participações.

Em 2002, o *Atrocidades Maravilhosas* participou de mais uma exposição: *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria geral de Lauro Cavalcanti, e que contou com Ricardo Basbaum como um dos consultores responsáveis pelo eixo curatorial da década de 2000. O grupo produziu uma pequena midiateca, onde foram disponibilizados ao público vídeos e publicações ligadas à ação[33]. Essa exposição, patrocinada pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Humano e Social (BNDES), realizou um balanço de meio século de arte contemporânea brasileira, apresentando 415 trabalhos de 176 artistas, entre os quais o *Atrocidades Maravilhosas* foi a única iniciativa coletiva selecionada.[34] Contudo, a exposição foi marcada por conflitos, devido à sua configuração "engessada" e à dificuldade da instituição em acolher o projeto, segundo um relato de Alexandre Vogler[35] cedido ao autor.

---

[32] No texto *Atrocidades Maravilhosas – Cronologia*, publicado no site de Alexandre Vogler, são listadas todas as ações realizadas pelo grupo durante sua existência, entre 2000 e 2003. Esta pesquisa dará maior ênfase à primeira ação do grupo, que originou o documentário *Atrocidades Maravilhosas*, lançado em 2002. VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas - Cronologia. Disponível em: http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Atrocidades-Maravilhosas-Cronologia.pdf. Acesso: 14/09/2017.

[33] Ibid.

[34] No mesmo eixo curatorial também foram expostos os seguintes artistas: Brígida Baltar, Carla Zaccagnini, Daniel Acosta, Edgard de Souza, Efrain Almeida, Eliane Duarte, Elizabeth Jobim, Ernesto Neto, Felipe Barbosa, Georgia Kyriakakis, Iran Espírito Santo, Janaína Tschäpe, Jarbas Lopes, João Modé, John Nicholson, José Bechara, José Bento, José Damasceno, José Rufino, Karin Lambrecht, Luiz Paulo Rocha, Marcelo Coutinho, Marepe, Martinho Patrício, Mauro Piva, Raul Mourão, Ricardo Becker, Rivane Neuenchwander, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Sandra Cinto, Tatiana Grinberg, Valeska Soares, Vik Muniz e Waldirlei Dias Nunes. CANAL CONTEMPORÂNEO. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=281. Acesso: 02/06/2017.

[35] VOGLER, Alexandre. Depoimento gravado e transcrito, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 06/06/2017.

Segundo Vogler, o principal objetivo do *Atrocidades Maravilhosas* não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência da proposta, e compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma instituição de grande porte.[36] Apesar de não haver estatísticas que comprovem essa afirmação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas* tiveram.

Contudo, se seu objetivo era ganhar visibilidade por meio de intervenções urbanas, o grupo não obteve êxito. Grande parte dos trabalhos teve curta duração, pois foram destruídos em pouco tempo. Um exemplo é *Coluna*, trabalho proposto por Guga Ferraz, que permaneceu exposto durante poucas horas. Por ter colado seus cartazes, sem saber, sobre um muro da *Comlurb*[37], em pouco tempo os funcionários já o haviam retirado.

Guga Ferraz, um dos principais nomes da intervenção urbana no Rio de Janeiro, também iniciou suas experiências com o *Atrocidades Maravilhosas*. O artista cursou Escultura na EBA-UFRJ entre 1996 e 2001, onde realizou parcerias que resultaram em ações coletivas para além dos muros da universidade. Em depoimento para a revista Arte & Ensaios, o artista afirma:

> Eu tinha uma base feita quando cruzei com o Vogler, o Ducha, com o Geraldo, com o Ronald, com o Luis Andrade, com um grupo da pesada de gente que tinha uma base sólida também cada um com a sua vivência. Quando essa galera se misturou, acredito que a vontade de estar na rua se potencializou, porque Santa Teresa parecia um 'feudozinho' onde todos se esbarravam, se encontravam na rua, e isso fortaleceu, ou seja, fazer coisas em grupo na rua tinha uma força... Não apenas para juntar, mas como se o cruzamento dos trabalhos tornasse o todo mais consistente, como o trabalho de um podendo ser o trabalho do outro, o que, pessoalmente, me deixou seguro para fazer o que eu quiser.[38]

Coluna, proposta de Guga Ferraz no projeto *Atrocidades Maravilhosas*, é a repetição da imagem de três vértebras humanas, fazendo um jogo entre a coluna que sustenta o corpo e a coluna que sustenta a cidade, parte de uma pesquisa que já vinha sendo realizada pelo artista sobre o papel da coluna na construção da cidade e sobre transformação da natureza pelo homem, que tenta adaptá-la para si.[39] Uma performance homônima foi apresentado pelo artista em 2001, como trabalho de conclusão de curso em Escultura na EBA-UFRJ, e no mesmo ano foi apresentada no *27º Panorama* do MAM-SP. Assim como os outros trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas*, a proposta do artista foi realizada de forma repetitiva e em grande escala numa

[36] Ibid.
[37] Companhia Municipal de Limpeza Urbana.
[38] FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, 2013, p. 36.

das áreas de maior circulação da cidade, a Avenida Presidente Vargas, mas sua curta existência não possibilitou o alcance imaginado.

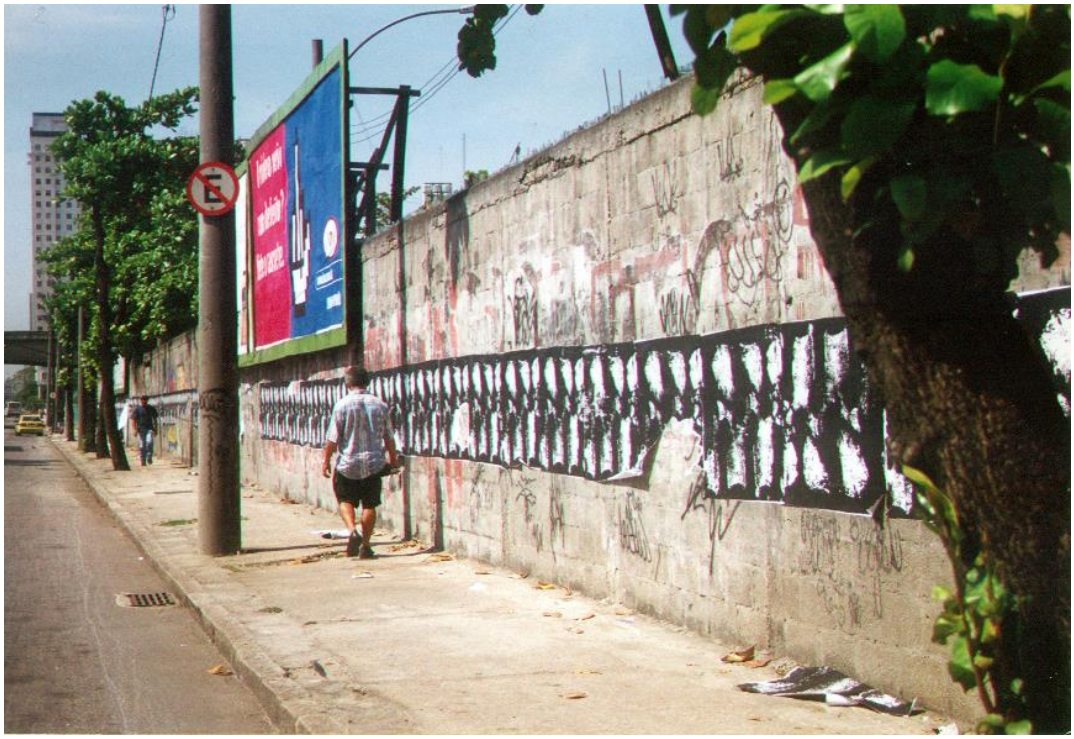

Fig. 6 - Guga Ferraz, Coluna, 2000.

Vale ressaltar que nem todos os trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas* consistem na repetição da mesma imagem. Um exemplo é a proposta de Felipe Barbosa, então estudante de Pintura na EBA-UFRJ, que cria uma sequência de imagens de um avestruz, considerado o bípede mais veloz do mundo, que adquire movimento quando o espectador observa as imagens em alta velocidade, funcionando como um dispositivo de pré-cinema. Sua disposição em *frames* se diferencia da maioria dos outros trabalhos, assim como os cartazes de Rosana Ricalde, graduada em Gravura em 1996 pela EBA-UFRJ, que consistem na alternância entre as frases "eu poderia estar roubando, mas estou pedindo" e "eu poderia estar pedindo, mas estou roubando". Em depoimento cedido a Ana Emília Costa e Silva[40], em sua dissertação de mestrado sobre o *Atrocidades Maravilhosas,* Ricalde conta que ouviu a frase "eu poderia estar roubando, mas estou pedindo" de pedintes em diversos países por onde viajou. A artista repensa esses *slogans* marginais e utiliza o lambe-lambe, que é, sobretudo, uma mídia publicitária, para confundir o espectador em movimento nesse jogo de informação e contrainformação.

[40] SILVA, Ana Emília Costa. O amálgama: especulação acerca da proposta colaborativa "Atrocidades Maravilhosas". Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

Fig. 7 - Felipe Barbosa, Sem título, 2000.

Fig. 8 - Rosana Ricalde, Eu poderia estar roubando mas estou pedindo. Eu poderia estar pedindo, mas estou roubando, 2000.

Fig. 9 - Alexandre Vogler, O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher, 2000

A escolha do lambe-lambe como meio acontece por esta ser uma mídia utilizada pela publicidade. O *Atrocidades Maravilhosas* desejava, sobretudo, criar um ruído na cidade, por meio da veiculação de publicidades que, na verdade, não vendiam nada. Essa subversão da mídia publicitária, chamada mídia tática, é evidenciada na proposição de Alexandre Vogler, que consiste numa imagem pixelada que, ao ser vista com mais atenção, percebe-se que se trata de uma mulher abrindo sua vagina e, por cima da imagem, lê-se o slogan "o que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher". Com essa falsa propaganda, o artista tenta chamar atenção à erotização e objetificação da imagem da mulher em anúncios publicitários.

A intervenção de Vogler em São Paulo, executada durante o *27º Panorama da Arte Brasileira,* aproxima-se da tática utilizada por Ricalde. O artista colou nas ruas da capital paulista, onde se inclui o tapume de uma igreja evangélica, cartazes com o slogan "Fé em Deus", que ora alternam com a frase "Fé em Diabo". O artista se apropria do logotipo de uma marca de velas chamada Fé em Deus – vendida em lojas de artigos religiosos – mas, ao invés de repetir a mesma imagem, cria outra versão, trocando apenas a frase. Dessa maneira, Vogler justapõe repetidamente uma frase já enraizada no cotidiano da cidade (Fé em Deus) e cria um ruído com outra informação (Fé em Diabo). Duas informações que, contudo, não deveriam soar

contraditórias, considerando o dualismo cristão céu/inferno, quem crê em Deus [41], consequentemente, crê na existência do Diabo. A palavra "fé", no entanto, confunde-se com a ideia de culto ou compromisso, o que amplifica o ruído e o incômodo causado pelo artista.

Fig. 10 - Alexandre Vogler, Fé em Deus, Fé em Diabo, 2001.

Ao se apropriar e modificar um logotipo, o artista reforça a relação entre o *Atrocidades Maravilhosas* e a publicidade, de maneira semelhante a Ducha, que na primeira ação do grupo trabalhou em cima do logotipo da Coca-Cola, substituindo o nome da marca por "Coca-Coca", em referência à cocaína. Assim como Vogler e Ricalde, Ducha confunde o espectador distraído, que em primeiro momento pensa estar diante de uma publicidade da marca de refrigerantes. Seu trabalho nos leva de volta ao *Morro no Rio*, ação que antecedeu o *Atrocidades Maravilhosas* e discute no espaço público um tabu. Com seus cartazes, Ducha banaliza a venda e consumo de drogas, colocando-as no mesmo lugar de um produto como o refrigerante.

[41] Considera-se aqui o Deus do cristianismo, uma vez que os cartazes foram colados sobre o tapume de uma igreja evangélica, dialogando com aquele lugar.

Fig. 11 - Ducha, Coca-Coca, 2000.

Se por um lado a proposta de diálogo com a publicidade parte de Vogler, o método de impressão serigráfica deve-se, sobretudo, a Roosivelt Pinheiro, que, assim como Vogler, graduou-se em Pintura pela EBA-UFRJ em 1997, e naquele momento cursava mestrado em Artes Visuais na mesma instituição. Roosivelt trabalhava com serigrafia desde a década de 1980 e vendia camisetas na universidade, que eram estampadas por meio dessa técnica. O trabalho desse artista, colado em muros de Santa Teresa, formava uma sequência horizontal que compunha o corpo de uma cobra, remetendo à origem do artista, nascido numa comunidade ribeirinha do estado do Amazonas. De maneira semelhante era composto o trabalho de Clara Zúñiga, colado na Avenida 24 de Maio, que consistia na repetição da imagem de diversos veículos num engarrafamento. Ao serem justapostas, as imagens formavam um grande engarrafamento no muro que separa a linha do trem da avenida, que é acompanhado pelo olhar do passante.

Outros trabalhos que, como o de Roosivelt Pinheiro, vinculam-se à identidade dos artistas, são as propostas de Geraldo Marcolini e Arthur Leandro. Marcolini trabalha com um dos significados possíveis da palavra identidade, ao criar cartazes a partir de uma fotocópia ampliada de sua carteira de identidade. Devido à ampliação da imagem para um grande formato,

a mesma sofreu um processo de granulação, o que dificulta seu reconhecimento imediato. Se por um lado há um mistério nas intervenções urbanas – sobretudo naquelas consideradas contravenções – que envolve o anonimato de seu realizador, Marcolini expõe seu rosto e sua impressão digital, debochando dos dispositivos de controle. Já o artista paraense Arthur Leandro, então mestrando em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ, cola na rampa de acesso do estádio do Maracanã reproduções de uma fotografia de seu ânus. Em torno da imagem lê-se "círculo/privado/esfera/pública". No documentário *Atrocidades Maravilhosas*, o artista afirma que não há nada mais íntimo que um ânus e nada mais público do que colocá-lo na rua. A escolha de expô-lo em frente ao famoso estádio de futebol, na véspera de uma partida entre Flamengo e Vasco, se dá por esse ser um espaço culturalmente associado ao gênero masculino, enquanto o ânus, por sua vez, é culturalmente associado a uma não-identidade masculina. Portanto, o trabalho de Arthur Leandro incorpora questões do local onde é instalado e o artista ocupa o espaço público com a imagem de seu corpo, de forma provocativa, questionando papéis de gênero e causando um ruído naquele ambiente. O trabalho desse artista também se diferencia da maioria dos demais por não ser colado em um muro, mas em uma rampa, gerando outra dualidade, além do público-privado, por estar em um lugar que não é vertical, mas também não é horizontal. O trabalho de Arthur Leandro acontece a partir de várias tensões: entre público e privado, verticalidade e horizontalidade, arte e publicidade, além de abordar questões identitárias, de gênero e sexualidade. Abdicando de qualquer pudor, Arthur Leandro ataca a moral espalhando lambe-lambes pela cidade (ato proibido por lei) que expõem a parte mais marginalizada e desprezada do corpo humano, comumente vista com asco e nojo. Ao levar o que há de mais privado em seu corpo para o espaço público, utilizando uma mídia publicitária e o artifício da repetição, o artista rompe com qualquer ideia de privacidade, banaliza seu corpo, sua intimidade, por meio de uma publicidade que não vende nada, mas apenas a afronta as normas, o decoro e a cultura machista.

Outro artista que não cola seus cartazes em um muro é Edson Barrus. *Dizque Cão Mulato* é colado em telefones públicos, a exemplo das propagandas de prostitutas, contando também com um número de telefone. O trabalho de Barrus vai além do cartaz e toma a dimensão de arte participativa e sonora, pois ao ligar para o número informado no cartaz, ouvia-se a descrição biológica de um projeto de cão vira-lata criado geneticamente pelo artista, que também é zootecnista.

Fig. 12 - Roosivelt Pinheiro, Sem título, 2000.

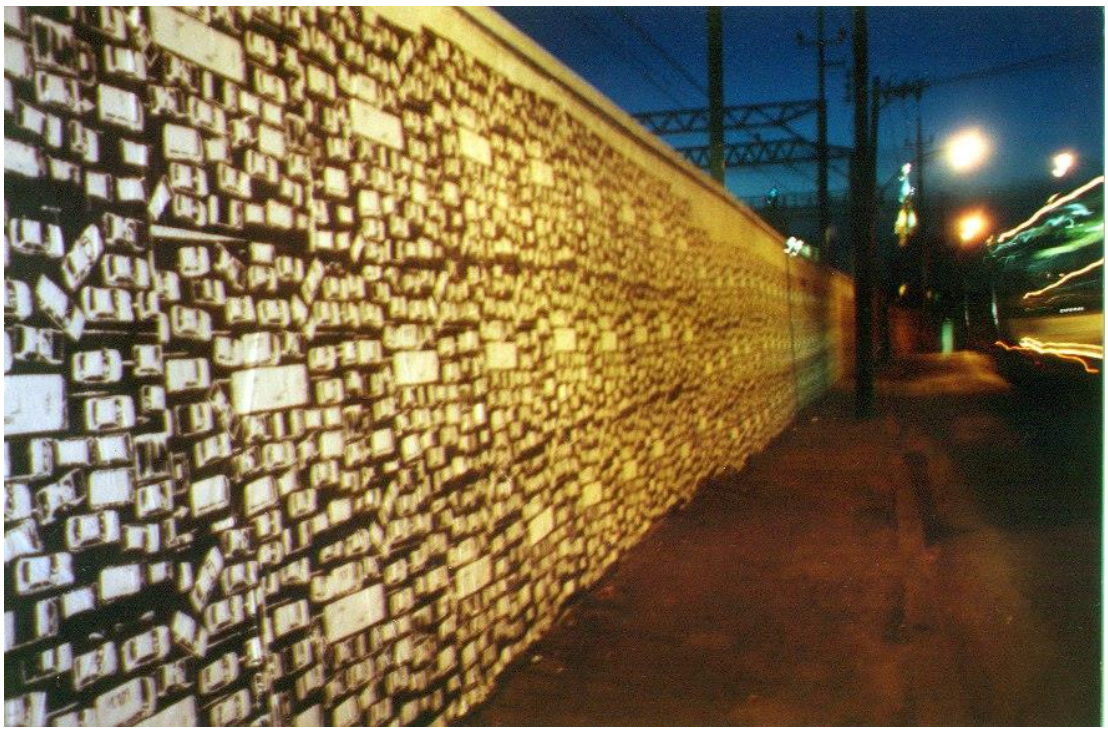

Fig. 13 - Clara Zuñiga, Engarrafamento, 2000.

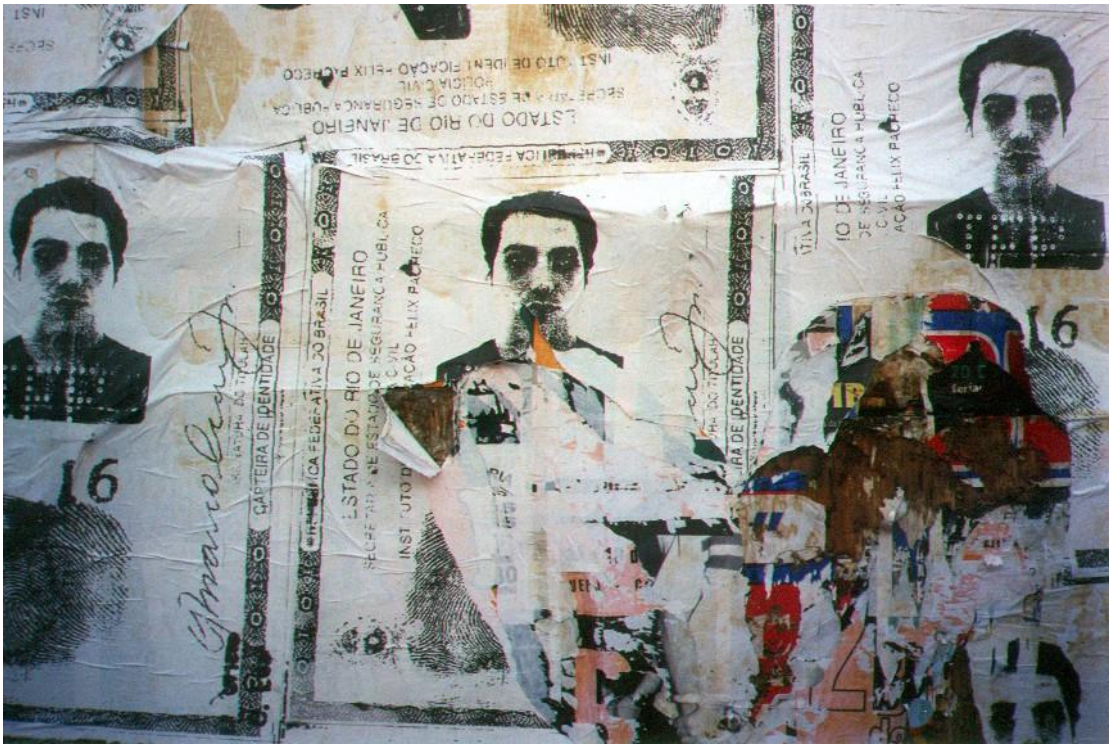

Fig. 14 - Geraldo Marcolini, Sem título, 2000.

Fig. 15 - Arthur Leandro - Círculo/privado/esfera/pública, 2000.

Fig. 16 - Edson Barrus, Dizque Cão Mulato, 2000.

1.2 A performatividade do registro

Assim como o grupo *3Nós3*, o *Atrocidades Maravilhosas* realizou suas intervenções clandestinamente, devido a sua ilegalidade. Apesar da grande dimensão dos painéis e da pretensão do grupo de chamar a atenção dos passantes, sua notoriedade só ocorreu com o lançamento do documentário homônimo que registra as ações realizadas no Rio de Janeiro, no ano 2000. A cidade "engoliu" os trabalhos, como afirma Guga Ferraz.[42] Sua visibilidade e seu amplo alcance se concretizou a partir de um registro.

O documentário *Atrocidades Maravilhosas*, dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino, estreou em 2002 com duas sessões lotadas no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. O filme integrou exposições e foi exibido em sessões de cinema e na televisão, além de conquistar diversos prêmios.[43]

O filme documenta o trabalho do grupo desde a impressão dos cartazes na Fundição Progresso, passando pelo processo de colagem mediado por comentários dos artistas participantes, chegando, finalmente, aos restos dos cartazes que foram "devorados" pela cidade.

[42] FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.
[43] O filme foi agraciado, em 2002, com o Prêmio Melhor Documentário, no I Festival Primeiro Plano em Juiz de Fora (MG), e com o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no I Paracine, em Paraty (RJ); em 2003, recebeu o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no XII CinePe, Recife (PE), e o Prêmio Melhor Trilha Sonora Original (Pedro Luís), no VI Festival de Audiovisual do Mercosul, em Florianópolis (SC).

O documentário foi rodado numa película vencida de 35mm, com grande parte das cenas gravadas à noite, devido à clandestinidade da ação, e iluminado pelo farol de um carro. Tais condições reforçam o caráter experimental e a estética da precariedade do filme, que segue a natureza da ação dos 20 artistas.

Em certo momento, é possível ver o grupo sendo abordado pela polícia enquanto realizavam a colagem dos cartazes de Alexandre Vogler. Tal cena, apesar de não ter sido premeditada, vai ao encontro de uma das propostas do grupo que é pensar a relação entre arte e ilegalidade; portanto, constitui um fragmento importante para a compreensão do processo criativo da proposta. Após a entrada dos policiais, seguem-se mais de dois minutos de silêncio, dentro dos quais a câmera focaliza a expressão dos artistas e os cartazes de Vogler iluminados pelo farol vermelho da viatura, gerando um clima de suspense. O silêncio é quebrado pela voz *in off* de Vogler, que compartilha seus argumentos utilizados para lidar com a repressão policial, e imagens que mostram a continuidade do processo de colagem dos cartazes, dessa vez em muros da Escola de Belas Artes, o que indica ao espectador que a interrupção da ação foi apenas temporária.

Os minutos finais, diferentemente de todo o filme até aquele momento, são gravados à luz do dia e mostram o que restou das intervenções, assim como algumas reações de passantes. Tais cenas são acompanhadas pela música de Pedro Luis, cuja letra diz “Se liga, as coisas têm jeito, não estou dizendo que eu quero o mundo perfeito. Eu sei que é difícil, parece sacrifício, mas vamos dar ao povo o que é de direito”. O que se vê, em grande parte do tempo, são ruínas, restos dos cartazes colados pelo grupo. Os únicos que aparecem intactos são os trabalhos de André Amaral, colados em frente à Casa do Estudante, no bairro do Flamengo, os de Roosivelt Pinheiro, colados em Santa Teresa, e os de Clara Zúñiga, colados na Avenida 24 de Maio. A ruína é documentada como parte da ação, assumida por seus realizadores como resultante de uma proposição que se propõe efêmera.

O filme, no entanto, é o meio pelo qual a ação efêmera tem sua duração estendida. Ele, mais do que o trabalho executado na rua, é o que torna o processo e o resultado visível ao público. Se por um lado, o que seria considerado “objeto primário” é identificado como ato de vandalismo e destruído, o que seria um mero “objeto secundário”, um documento, é reconhecido como objeto artístico e premiado em festivais de cinema.

O documentário opera de forma a potencializar na intervenção urbana o que Walter Benjamin chama de valor de exposição, conceito que aborda no ensaio *Obra de arte na era de*

sua reprodutibilidade técnica.[44] Com a reprodução técnica, a experiência do aqui-e-agora é perdida, mas o objeto é massificado e ganha mobilidade, o que possibilita sua circulação em diferentes esferas.

O cinema, por meio das técnicas de montagem, possibilita ainda uma nova experiência perceptiva, que se difere daquela proporcionada pela intervenção urbana. Segundo Benjamin, a recepção cinematográfica "foi capaz de destacar coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo do mundo perceptível, tornando possível analisá-las".[45] Benjamin afirma:

> A reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual. Por exemplo, ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável; ou, com a ajuda de certos métodos, como as lentes de aumento ou a câmera lenta, pode capturar imagens que fogem inteiramente à visão natural.[46]

A partir dessas ideias colocadas por Benjamin, é possível pensar alguns aspectos referentes à experiência perceptiva proporcionada pelo documentário *Atrocidades Maravilhosas*. O espectador que assiste ao filme jamais terá a experiência de caminhar pela rua e ser confrontado pela imensidão de cartazes colados pelo grupo de vinte artistas, mas o filme lhe apresentará o projeto de forma ampla, registrando imagens dos cartazes em diferentes localizações geográficas, além de apresentar o processo criativo do grupo. A isso, soma-se o controle da câmera, iluminação e sonoplastia, que criam uma ambientação singular para o espectador do filme. Trata-se, portanto, não da obra tal como foi concebida na rua, mas de uma extensão, o *non-site*, como proporia Robert Smithson.

Benjamin destaca a capacidade da reprodução técnica de colocar a cópia em situações impossíveis ao próprio original:

> Na forma da fotografia ou do disco, a reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa.[47]

A partir da imagem técnica, as ações efêmeras do *Atrocidades Maravilhosas*, realizadas em localidades específicas do Rio de Janeiro, ganham mobilidade e podem ser expostas em

---

[44] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
[45] Ibid., p. 27.
[46] Ibid., p. 12.
[47] BENJAMIN, Walter, 2012, op. cit., p. 12.

qualquer galeria, sala de cinema, TV ou internet. Os cartazes são destruídos, mas suas imagens sobrevivem em uma nova mídia, apresentando-se aos espectadores em diferentes lugares.

Contudo, é preciso compreender a especificidade desse meio. O documentário, assim como qualquer imagem fotográfica, segundo Boris Kossoy, é um processo de construção de realidades, portanto, de ficções. Devido a essa condição ambígua, a imagem fotográfica é entendida por Kossoy como um documento/representação.

> As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para desvendarmos o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tais como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.[48]

Para Kossoy, a relação documento/representação é inseparável uma da outra e o documento fotográfico não pode ser compreendido independentemente de seu processo de criação. O uso da imagem fotográfica como fonte histórica, por vezes, se dá de forma equivocada.

> Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração.[49]

É preciso destacar, primeiramente, o caráter indicial dessas imagens[50], mas sem deixar de considerar que elas também possuem realidade própria, que não necessariamente corresponde à realidade do objeto referente. Como índice[51], o documentário indica que a ação e os cartazes existiram em um determinado momento, mas não deve ser tomado como espelho do real e tampouco deve ser desvinculado de seu processo de criação. Para Philippe Dubois, com a fotografia (que aqui compreendemos como qualquer imagem fotográfica, onde se inclui

---

[48] KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, p. 21.
[49] Ibid. p. 22.
[50] Alguns teóricos, como Philippe Dubois, defendem que a imagem fotográfica pertence à categoria semiótica do índice, uma vez que a semelhança com seu referente (o que lhe caracterizaria como ícone) só é possível graças às condições físicas do ato de sua criação. A imagem fotográfica é, antes de tudo, a gravação de um determinado acontecimento que se deu num determinado tempo. Portanto, para Dubois, a foto é em primeiro lugar índice e só depois pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).
[51] A famosa tricotomia ícone/índice/símbolo, de Charles Peirce, é a base dos estudos de Philippe Dubois sobre a imagem fotográfica. Enquanto o símbolo remete ao objeto que denota em virtude de uma convenção geral, o índice, como nos lembra Dubois, é a categoria dos signos que mantêm com seu referente uma conexão física – como a fumaça, que indica fogo, a cicatriz, que é a marca de um ferimento, ou a ruína, que é o traço de algo que existiu. O índice não significa de fato por ele próprio, mas tem sua significação determinada pela relação com seu objeto referente – quer se pareça ou não com ele. O ícone, por outro lado, é autônomo, pois não implica na existência física de seu referente. Ele remete ao objeto que denota em virtude de sua semelhança, mesmo que esse objeto não exista fisicamente.

o filme) "não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser".[52] Dubois afirma que a fotografia é mais que o resultado de uma técnica, um fazer ou saber-fazer. É um "ato icônico", uma "imagem ato", cujo "ato" não se limita ao gesto sua produção, mas se estende ao ato de sua recepção e contemplação.

Mesmo que o grau de semelhança com o referente seja grande, devido à tecnologia da imagem fotográfica, esse produto documental é elaborado ideologicamente e tal processo de construção do real não termina com o ato fotográfico, há ainda a pós-produção, em que há um processo de adequação e manipulação de imagem, gerando uma nova compreensão dos fatos, uma nova verdade, portanto, um registro/criação, uma ficção documental. Uma simples legenda pode mudar todo o sentido da imagem, assim como sua justaposição a outra imagem, o que lhe confere uma narrativa distinta.

O documentário gera o que Kossoy chama de segunda realidade, cujo passado é inacessível e está sujeito a múltiplas interpretações, enquanto a primeira realidade é aquela correspondente ao objeto referente, seu contexto e sua história. Tais ideias estabelecem um diálogo com Siegfried Kracauer, que no artigo *A fotografia*, publicado em 1927, afirma que "sob a fotografia de um indivíduo, está enterrada sua história como sob um manto de neve".[53] Kracauer fala sobre a impossibilidade de se reconstituir uma história a partir de uma imagem isolada.

O conflito entre o que Kossoy chama de primeira e segunda realidade da imagem é apresentado com clareza no documentário brasileiro *Martírio*, de 2016, dirigido por Vincent Carelli. O filme denuncia o processo de extermínio dos índios Guarani-Kaiowá, do Mato Grosso do Sul e apresenta movimentos de resistência desse povo, em constante conflito com latifundiários, pecuaristas e fazendeiros locais, que reivindicam a posse de suas terras e, para alcançar seu objetivo, promovem o genocídio dos índios. Em certo momento do filme é narrado pelo diretor o choque causado por um vídeo que foi publicado e compartilhado milhares de vezes na internet sob o título "índios assassinos". O vídeo em questão mostra a captura de um ex-policial aposentado, então fazendeiro, por índios Guarani-Kaiowá. O homem aparece deitado no chão, sangrando, suplicando para que deixem-no ir. As imagens causaram choque e revolta nas mídias sociais, contudo, não mostram o que houve minutos antes, quando o mesmo ex-policial capturado havia chegado na aldeia, armado, atirando para todos os lados. Carelli conta que 50 lideranças indígenas haviam sido assassinadas nos últimos 30 anos, enquanto 3 policiais foram mortos no mesmo período. Tais dados não estão presentes na imagem, fazem

[52] DUBOIS, Phillippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993, p. 15.
[53] KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 68.

parte de sua primeira realidade, seu contexto, sua história. A segunda realidade, aquela que teve ampla circulação na internet em forma de vídeo, apresenta apenas um fragmento de um acontecimento que, quando recontextualizado, ganha outra interpretação.

Em depoimento concedido a Ana Emília da Costa e Silva, Geraldo Marcolini lembra que o material bruto do filme *Atrocidades Maravilhosas* é composto por horas de gravação, o que inclui depoimentos de artistas e passantes que não entraram na versão final, que possui 19 minutos. Além disso, a equipe que realizou o filme acompanhou apenas as primeiras saídas do grupo, quando o ritmo de trabalho era mais intenso e grande parte dos cartazes foram colados. Foi deixada de lado uma parcela dos trabalhos que foram executados posteriormente, e que hoje são acessados por meio de fotografias e relatos. Contudo, o filme é o material que mais circula e apresenta com maior êxito o que foi o projeto *Atrocidades Maravilhosas*.

Quando o vídeo é o meio de fruição da ação artística, o artista tem menor autoridade sobre seu trabalho, na medida em que quem define o modo como ele será acessado pelo espectador é o olhar de quem produz e edita esse registro imagético.

No campo da performance, termos como fotoperformance e videoperformance passaram a ser utilizados para salientar o valor artístico que pode haver nessas documentações, quando o corpo do artista compõe a mídia como parte de um processo performativo. Pode-se tomar como exemplo dois vídeos produzidos pela artista pernambucana Juliana Notari. O primeiro, publicado em seu canal no YouTube, é um registro da performance *Symbebekos*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2011. Na ação, a artista abre espaço por entre um corredor formado por cacos de vidro, retirando-os de seu percurso com o movimento de seus pés descalços, até chegar ao outro lado. Outro vídeo, *Soledad* (2014), tem como cenário o mausoléu de um cemitério abandonado em Belém do Pará, onde Notari adentra, vestida de branco, e realiza meticulosamente a limpeza de uma urna, enquanto uma câmera acompanha todo o processo, desde sua entrada no local até sua saída, quando sua roupa branca já está impregnada de resíduos da urna. A primeira performance é realizada em um espaço museológico com a presença de espectadores. Já na segunda, as únicas testemunhas são os integrantes da equipe de filmagem. Portanto, nota-se duas relações diferentes com o vídeo: quando ele é uma opção – e não necessidade – para lidar com a efemeridade de uma ação e ampliar seu alcance, para além do público que pôde testemunhá-la presencialmente, e outra, quando a ação acontece numa localização onde há ausência de público e o vídeo torna-se o único meio de acessá-la, e não uma mera documentação secundária. Neste último caso, a performance é pensada como imagem, assumindo a dimensão de videoperformance. A ideia do registro antecede a ação e não é uma consequência dela. Cria-se, portanto, uma *mise-en-scène*,

pois fatores como iluminação e posicionamento são fundamentais para a captação desejada da imagem, e a recepção é ainda mediada pela pós-produção.

Fig. 17 - Juliana Notari, Symbebekos, 2011.

Fig. 18 - Juliana Notari, Soledad, 2014.

Ao lidar com o campo da performance, Regina Melim esclarece a necessidade de se aceitar a imagem fotográfica como elemento primário nos casos onde há ausência de público:

> Impossível, portanto, nesse caso não aceitar a Fotografia como documento primário da Performance, uma vez que é o resultado direto de uma ação orientada para esse meio, e a sua audiência se dará a partir do mesmo. Vale dizer: a Performance só é

> acessível ao público a partir de sua documentação. Ou ainda, somente através da sua documentação que a Performance existe como Performance.[54]

Ao afirmar que somente por meio da documentação a performance existe como performance, a pesquisadora considera que o trabalho artístico só acontece quando há um público. Melim também esclarece que, mesmo quando há presença de testemunhas, o artista documenta sua ação por assumir que o público não é constituído apenas por aqueles que a presenciaram ao vivo, mas também é aquele que irá acessá-la em outro tempo e espaço:

> Tanto os artistas que decidem documentar suas performances que foram realizadas na presença de uma audiência, como aqueles que realizam performances diretamente para uma câmera, assumem a responsabilidade com o público, que não é somente aquele, diríamos, tradicionalmente estabelecido como inicial, ou seja, aquele que assiste ao evento ao vivo, mas toda uma sorte de leitores, espectadores que estarão acessando continuamente essas obras.[55]

Cristina Freire, no livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, segue uma linha de pensamento semelhante à de Melim ao afirmar que mesmo nas situações em que o museu é contestado, o valor de exibição é o que torna tais coisas "obras de arte". Freire afirma que "tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade".[56] Em outras palavras, a imagem colabora com a legitimação da obra. Freire também cita obras em que a fotografia não se limita a uma existência a *posteriori*, mas faz parte do processo criativo do trabalho. Na *Land Art*, por exemplo, muitos trabalhos supõem desde o início do projeto um ponto de vista superior, propondo a fotografia aérea como um tipo de registro particular.

O registro assume grande importância na década de 1960 com a arte conceitual e suas propostas de desmaterialização da arte. É também nesse momento que a performance, com seu caráter efêmero e instável, torna-se uma poética significativa. Questões lançadas pela arte conceitual continuam sendo atuais, de acordo com Freire, pois interrogam os agentes do sistema artístico (crítico, curador, galerista, editor), o estatuto da obra de arte (que confunde-se com sua documentação) e os meios e instituições legitimadores. Segundo Freire "faz-se necessário ampliar os sentidos da arte conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida, e para as quais o projeto e registro integram uma mesma obra".[57]

---

[54] MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. In: Crítica Cultural, n. 2, Santa Catarina, 2008, n.p. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123>. Acesso: 18/10/2018.
[55] Ibid.
[56] FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 36.
[57] Id., 2006, op. cit., p. 46.

No artigo intitulado *A performatividade da documentação de performance*, o pesquisador norte-americano Philip Auslander analisa os trabalhos *Shoot* (1971), de Chris Burden, e *Salto no Vazio* (1960), de Yves Klein, para identificar duas categorias de documentação de performance: a documental e a teatral. Na categoria documental, segundo descreve Auslander, a performance produz um registro por meio do qual ela pode ser reconstruída e que comprova a sua ocorrência, representando o modo mais tradicional no qual o relacionamento entre performance e documentação é concebido. É onde se enquadra *Shoot*, de Chris Burden, trabalho de *body art* em que o artista pede a um amigo para que lhe dê um tiro no braço, dentro da galeria, sendo tal ação evidenciada pela fotografia. Já na categoria teatral, o espaço do documento visual ou audiovisual é o único em que a performance ocorre, uma vez que é encenada unicamente para ser registrada e não é apresentada para uma plateia. Este é o caso de *Salto no Vazio*, de Yves Klein, que, além de não ser realizado na frente de um público (exceto fotógrafos e amigos íntimos), trata-se de uma ficção. A fotografia mostra Klein saltando da janela do segundo andar de uma casa, prestes a cair na rua, contudo, o artista utilizou uma rede protetora que não aparece na imagem, modificada por um processo de montagem. Portanto, o evento que vemos na fotografia nunca ocorreu, existe apenas na imagem. Auslander também inclui na categoria teatral as fotografias de Marcel Duchamp como Rrose Sélavy e a série *Art History Portraits*, de Cindy Sherman, em que a artista se fotografa disfarçada de quadros famosos da história da arte.[58]

[58] AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso: 25/06/2018.

Fig. 19 - Chris Burden, Shoot, 1971.

Fig. 20 - Yves Klein, Salto no vazio, 1960.

O que Auslander chama de performatividade da documentação é quando o ato de documentar um evento como performance é o que constitui o trabalho como tal. O autor cita como exemplo uma performance de Vito Acconci intitulada *Blinks* (1969), na qual o artista se propõe a caminhar em uma linha contínua em uma rua da cidade de Nova York segurando uma câmera, tentando não piscar, e a cada vez que pisca, deve tirar uma foto. A ação gerou uma série de 12 fotografias, uma vez que era impossível Acconci percorrer toda a rua sem piscar, e tais imagens fazem com que a performance confunda as categorias documental e teatral. As

fotografias foram feitas por Acconci enquanto performava, mas não mostram o artista performando. Entretanto, possuem a característica ontológica da categoria documental, por servirem como evidência de que o artista seguiu suas próprias instruções. Ao observar as fotos, nota-se que a rua estava deserta, portanto não havia transeuntes para servir de plateia, e mesmo que houvesse teriam visto apenas um homem caminhando e tirando fotos, sem perceber que estavam presenciando um trabalho artístico. Dessa maneira, é por meio da documentação que a performance existe como performance, o que lhe insere também na categoria teatral. Mas a característica central desse exemplo, que faz com que Auslander identifique o que chama de performatividade da documentação, é o fato de as imagens não simplesmente descreverem algo que ocorreu; elas produzem o evento como performance.

Fig. 21 - Vito Acconci, Blinks, 1969.

A tese de Auslander nos conduz a um paradoxo, pois o registro, seja documental ou teatral, transforma a performance em imagem. Poderíamos questionar o que significa para uma imagem ser apenas um documento. Jacques Rancière afirma que mesmo aquilo que ele chama de "imagem nua" – imagem que não faz arte, que serve apenas ao testemunho – não se encerra em sua própria lógica, pois "o testemunho sempre visa além do que ele apresenta".[59] O filósofo

[59] RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 36.

exemplifica tal ideia apontando diferentes olhares que podem ser lançados para fotografias de campos de concentração, para além do que a imagem mostra:

> As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o animal e mineral. Ora, esse segundo olhar é fruto de uma educação estética, de uma certa ideia de imagem.[60]

Segundo as ideias de Rancière, poderíamos considerar que mesmo que uma imagem pareça eliminar qualquer caráter estético ou poético, ela sempre tem mais a apresentar do que aquilo que está visível. Diferentes olhares podem ser convocados, suprimindo a ideia de objetividade da imagem.

Ao ampliar a discussão para o campo da intervenção urbana, outras questões surgem. O público de uma galeria ou museu já espera encontrar naquele espaço um trabalho artístico e muitas vezes as performances acontecem nesses lugares com horário marcado. Mesmo quando ocorre sem ser anunciada, o fato de se dar dentro de um espaço institucional do meio da arte é suficiente para legitimar uma ação como arte, aos olhos do espectador. Já no espaço público, a ação se dá de forma inesperada, causando estranhamento nos passantes. O transeunte, muitas vezes, não tem noção de que está presenciando um trabalho artístico. Esse dado se perde quando o trabalho é acessado por meio da imagem por um público secundário, que não passa pela experiência do embate com aquela situação estranha.

O *Grupo EmpreZa*, de Goiânia, é um coletivo que realiza ações em espaços públicos e expositivos, tanto em sua terra natal quanto em outras regiões do Brasil. *Arrastão* é um de seus trabalhos realizados em espaços públicos. Na ação executada em 2009, na Avenida Paulista, em São Paulo, um artista[61] vai à rua vestindo terno e gravata (trajes comumente utilizados por integrantes do coletivo em suas performances) e rasteja pelo chão da avenida, cruzando vários quarteirões, até chegar a seu destino. Aquele corpo deitado no asfalto, movendo-se de maneira brutal, imprimindo em suas roupas a sujeira do chão da cidade, causa estranhamento nos transeuntes. Sua atitude é transgressora em relação aos demais corpos que atravessam aquele

[60] Ibid., p. 36.
[61] Nem todas as ações do Grupo EmpreZa são realizadas com a presença de todos os integrantes. Algumas chegam a ser realizadas por apenas um artista, contudo, o grupo é quem assina o trabalho. Entende-se que, mesmo quando a ideia de um trabalho parte de um único integrante, ela é contaminada por sua vivência no grupo, que gera uma pesquisa e um processo de pensamento sem o qual aquela ideia não poderia ter nascido.

espaço, e essa tensão, elemento que ativa a performance, não pode ser experienciada a partir da documentação.

Fig. 22 - Grupo EmpreZa, Arrastão, 2009.

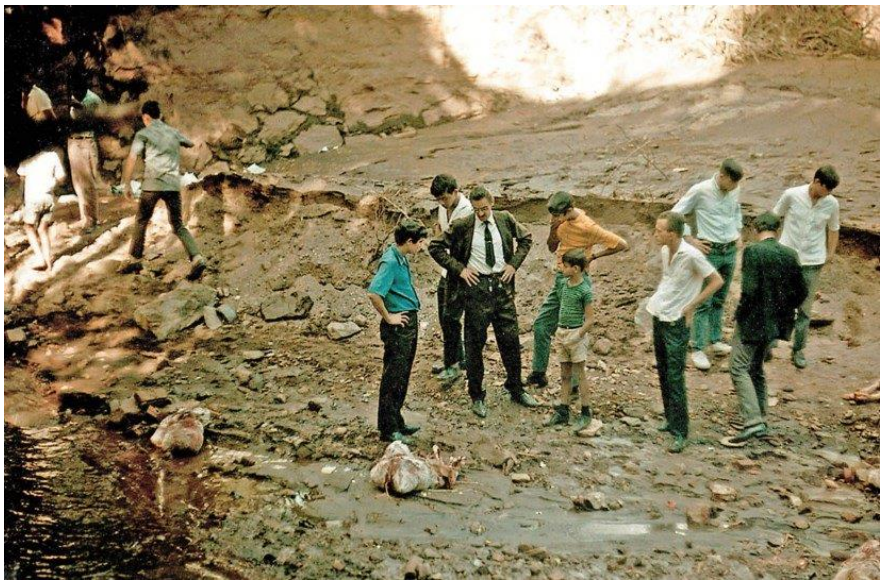

Fig. 23 - Artur Barrio, Trouxas Ensanguentadas (T.E.), 1970.

O mesmo ocorre com objetos estáticos, como as *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio, que foram inseridas em espaços públicos de Belo Horizonte durante o evento *Do Corpo à Terra*, em 1970, no auge da ditadura militar. As trouxas de pano preenchidas com material orgânico e dejetos, naquele período de grande especulação sobre desaparecidos políticos e

métodos de tortura pelo regime militar, davam a impressão de serem corpos mutilados largados na rua. Portanto, um mistério envolve o objeto. A curiosidade dos passantes e a chegada da polícia e dos bombeiros criam uma situação que faz parte do trabalho de Barrio, e tais circunstâncias não podem ser repetidas por meio dos registros que o artista expôs no mesmo ano, na mostra *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

Com a mudança de endereçamento efetuada pela documentação, há uma perda na experiência do trabalho, no que diz respeito à imprevisibilidade e estranhamento. Contudo, este não deixa de proporcionar outra experiência estética. A *Fonte* de Marcel Duchamp provocou uma situação ao ser apresentada em um salão em 1917, que vai desde o anonimato do artista até o estranhamento causado no júri, embora ela de fato não tenha sido exposta (foi retirada pela organização). Essa situação não se repete, da mesma maneira, quando o *readymade* de Duchamp é exposto hoje em um museu. Tal impossibilidade não se dá pelo fato de que o objeto apresentado hoje é uma tiragem, mas, mesmo que a *Fonte* primeira, de 1917, estivesse lá, há vários fatores que provocam uma diferente recepção, como a perda do anonimato do artista, o fato de o trabalho já ser há muito tempo consolidado pela história da arte e a mudança de endereçamento, quando o objeto não é exposto para provocar um júri, como em 1917, mas como fetiche para um público que, em grande parte, já o conhece e deseja acessá-lo. Em 1917, a *Fonte* foi um evento, e entende-se aqui este termo pela definição de Frederic Jameson em *Aesthetics of singularity*, como aquilo que tem ocorrência única e irrepetível, conectada a um espaço e um tempo.[62] Hoje o *readymade* toma dimensão de imagem, de ilustração, mas não deixa de provocar no espectador uma experiência estética. Embora absorvida pelo meio institucional, a *Fonte* não deixa de ser provocadora – sobretudo para o público que desconhece ou possui pouco conhecimento sobre arte moderna – e de criar novas leituras e discussões. O objeto artístico, segundo Georges Didi-Huberman, é como uma nuvem sem contornos, que muda constantemente de forma e, portanto, nunca poderá ser totalmente apreendido.[63] A mesma lógica aplicada à *Fonte* se presta à intervenção urbana, que é endereçada a outro público, em outro espaço e tempo por meio da documentação.

Em toda reprodução há uma perda, pois trata-se de uma "economia" – termo que no contexto cristão encontra-se nos escritos do apóstolo Paulo para falar do plano da encarnação e mais tarde desempenha papel determinante e estrutural na defesa do ícone, no momento da crise iconoclasta bizantina. Marie-José Mondzain, no livro *Imagem, ícone, economia: as fontes*

[62] JAMESON, Fredric. The aesthetics of singularity. In: New Left Review, n. 92, pp. 101-132, 2015.
[63] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: a questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

bizantinas do imaginário contemporâneo, examina textos antigos dos campos da filosofia e teologia para revelar como nossas maneiras de produzir e apreender imagens têm suas fontes na crise iconoclasta bizantina. Por economia, nesse contexto, entende-se a gestão e distribuição de visibilidades, a negociação dos olhares entre visível e invisível. A partir das pesquisas de Mondzain, vemos que economia, em Paulo, designa a segunda pessoa da Trindade – o Filho como "economia do Pai" –, assim como todo o conjunto do plano redentor.[64] Cristo é a imagem do Pai, portanto, sua economia. O ícone, por sua vez, torna-se o objeto exemplar da economia, que apoia-se numa "ética da mimese".

> Para a cristologia, a economia tornou-se o principal conceito de toda a reflexão sobre a similitude; pela doutrina trinitária, ela permaneceu fiel ao pensamento distributivo e gestionário das operações divinas pelo mundo e pela história. Em outras palavras, só há economia porque há distribuição, administração e gestão da visibilidade cujo protótipo é a encarnação, de onde derivam, como modelo delas, a administração e a gestão de todas as visibilidades.[65]

Cristo é a imagem consubstancial, a imagem natural. Nesse caso, imagem (Filho) e protótipo (Pai) são um só, possuem a mesma essência. Já o ícone, produzido por mãos humanas, é a imagem artificial, feito à imagem da imagem, de maneira que não pode recuperar sua essência. No primeiro caso, trata-se de uma presença, enquanto no segundo, de uma ausência. O ícone, portanto, é a economia da imagem, pois é o que a torna visível e a distribui. Segundo Mondzain,

> A relação econômica do ícone artificial com a imagem natural é justamente a da distribuição e da função da visibilidade, em sua relação com a imagem invisível, que continua a ser a única imagem verdadeira. Em outras palavras, a questão já não é saber se o ícone é verdadeiro ou falso, bom ou mau por natureza ou por definição, visto que extrai sua verdade não dele mesmo, mas de sua causa primeira.[66]

Sobre a relação de perdas e benefícios que envolve a economia, Mondzain afirma em uma entrevista:

> Apenas – como compreenderam muito bem os latinos ao dizer que há não apenas "*dispositio*", reorganização, mas também "*dispensatio*", gasto – essa economia é, ao mesmo tempo, em um regime computável, um investimento, com tudo o que isso representa de perdas e benefícios. E, em uma boa economia, é preciso que o gasto seja um investimento que traga benefícios. Por consequência, a ressurreição é o modo pelo qual a perda será superada por um benefício incalculável, incomensurável: a Redenção. Há aí uma economia, um investimento e um gasto – pois não é pouca coisa

[64] A tríplice nomeação do poder divino – Pai, Filho e Espírito Santo – gerou controvérsias no início da era cristã, pois poderia conduzir a interpretações de que o cristianismo seria politeísta, contribuindo com o retorno do paganismo. O conceito de economia (*oikonomia*) foi utilizado por teólogos cristãos para afirmar que, embora Deus seja uno em sua substância, a maneira de administrar seu poder é tríplice.
[65] MONDZAIN, Marie-José. Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013, p. 55.
[66] Ibid., p. 117.

> enviar um filho, uma imagem, e entregá-lo à paixão e à morte: é um grande risco econômico assumido pela própria divindade.[67]

O ícone, como foi colocado anteriormente, opera na ausência da imagem verdadeira, portanto, já falamos de uma perda. Para Mondzain, "o ícone expressa, alternadamente, o luto e a ressurreição".[68] Ele não pretende convocar ou evocar o protótipo (como deseja o ídolo), mas assumir essa distância. Dessa maneira, o ícone se coloca como elo entre o sagrado e o profano, o visível e o invisível. Essa iconização, que sempre assume uma perda, uma distância, pode ser evocada para refletir sobre nossa experiência contemporânea com imagens de obras efêmeras.

Mesmo na reprodução mais perfeita, como afirma Walter Benjamin, falta o aqui-e-agora, a experiência única da obra no lugar onde está. Obras em meios tradicionais, como pinturas e esculturas, apresentam vestígios de alterações que sofreram ao longo do tempo, passíveis de serem identificados por análises químicas e físicas, que não se manifestam nas reproduções[69] Intervenções urbanas, quando reproduzidas em imagens, atrofiam a experiência da surpresa, do estranhamento, causada por um objeto ou um corpo em atitude performativa num lugar inesperado. Mas quando uma ação se converte em imagem ela pode possibilitar uma nova experiência estética.

Quando Benjamin afirma que a reprodução técnica pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, ele reforça a independência dessa imagem em relação a seu referente. Benjamin afirma que "na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra de arte em qualquer circunstância, ele a atualiza".[70]

Destacamos anteriormente o caráter indicial da imagem fotográfica. Agora pudemos discutir seu caráter icônico, o que não a coloca como uma simples mimese, mas como a presença de uma ausência, o elo entre uma experiência efêmera, perdida, e o espectador. Podemos concluir que a iconização da experiência artística possibilita a performatividade da imagem, que tem não apenas caráter de índice, de prova, mas configura-se como um novo objeto estético. Falamos de uma experiência estética mediada pela imagem técnica, que opera na ausência de outra experiência, com a qual mantém relação de contiguidade física, mas ao mesmo tempo pode impor-se como um objeto autônomo.

Pode-se falar de uma dimensão performativa existente no filme *Atrocidades Maravilhosas*. O trabalho do grupo é pensado como ação urbana e imagem ao mesmo tempo,

---

[67] MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. In: Outra Travessia: Revista de Literatura do PPGL/UFSC, Florianópolis, n. 22, pp. 175-192, 2016, pp. 184-185.
[68] MONDZAIN, Marie-José, 2013, op. cit., pp. 130-131.
[69] BENJAMIN, Walter, 2012, op. cit.
[70] Ibid., p. 13.

portanto, os artistas posam para a câmera, dão depoimentos, consideram o público que irá acessar o trabalho por meio dessa documentação, que também passa pela lógica da videoperformance. No livro *A câmara clara*, Roland Barthes relata a experiência de pensar a si mesmo como imagem, quando se está diante de uma câmera: "a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem".[71] Portanto, ao ter consciência de que uma ação está sendo registrada por uma câmera e será acessada por outras pessoas, o corpo coloca-se em estado performativo.

Entende-se aqui performatividade também no sentido sugerido por Philip Auslander, uma vez que os cartazes do *Atrocidades Maravilhosas* são colados clandestinamente no meio da noite e em sua maioria destruídos pela manhã, o filme é o que lhe dá visibilidade, funcionando não apenas como registro, mas também como resultado de um processo artístico.

1.3 Caixa preta ou cubo branco: convergências entre artes visuais e cinema

Embora o filme em questão seja produzido e assinado por agentes externos ao grupo de artistas (os diretores Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino), exibido em cinemas e na televisão, ele não deixa de ser um trabalho do *Atrocidades Maravilhosas*, que integra exposições de arte em referência às ações do grupo.

Há um caráter dúbio no documentário *Atrocidades Maravilhosas*. Ao mesmo tempo que é filme, também é registro de uma intervenção urbana. É exibido em cinemas e na TV, mas também circula em exposições de arte. Portanto, não se fecha em uma única categoria, é um material rico tanto para o campo específico do cinema quanto para o das artes visuais.[72]

Ao escrever sobre um "efeito cinema" na arte contemporânea, Philippe Dubois levanta os seguintes questionamentos:

> Um dos pontos centrais do problema é este: o que vemos nas exposições (ainda) é "cinema"? Foi o cinema que "migrou", como se diz, abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu – por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseado – em quê? Haveria um "para além" ou um "depois" do cinema, como se este não existisse mais?[73]

---

[71] BARTHES, Roland, 1984, op. cit., p. 22.

[72] Para alguns autores, como Jacques Aumont, o cinema também é uma arte visual. Entretanto, produções designadas como cinema ou como artes visuais circulam em circuitos distintos. Aqui aborda-se o cinema em sua especificidade, sobretudo o lugar onde ocorre a exibição.

[73] DUBOIS, Philippe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa / FAPERJ, 2009, p. 182.

André Parente nos indica um caminho para solucionar essas questões, ao afirmar que a aproximação entre arte contemporânea e cinema é marcada pela ideia de que o dispositivo cinema vem sofrendo modificações, sem, no entanto, deixar de ser cinema. No livro *Cinemáticos: cinema de artista no Brasil*, o autor assume que esses desvios ou hibridizações, que nomeia cinema de artista, cinema de exposição ou cinema de museu, não designam necessariamente uma crise da forma dominante de cinema ou uma ruptura com esse modelo.[74]

Beatriz Furtado também alimenta esse debate e nos traz importante contribuição, por tocar no ponto específico tratado nesta dissertação: o documentário. A pesquisadora afirma que a produção de documentários no circuito de arte não é apenas resultado de uma questão de trânsito, mas que o cinema documental faz parte do campo das artes visuais:

> No entanto, nos parece que apontar apenas para um diálogo entre o campo do cinema e das artes não é suficiente para pensarmos a produção de documentários que surge de dentro do circuito das artes contemporâneas. É preciso olhar para essa produção de documentários não apenas como resultado de uma relação de trânsito com as artes contemporâneas, mas, sobretudo, da inserção do documentário como uma prática e um pensamento, que lhe confere uma inserção no campo das artes visuais. Um tipo de documentário que é parte do circuito, mas, principalmente, é do campo das artes visuais.[75]

Ainda que o cinema seja um meio explorado por artistas visuais desde as vanguardas do início do século XX – a exemplo do surrealismo, do dadaísmo e do futurismo –, a produção de documentários sempre esteve ligada a uma ideia de apresentação do real, embora, como afirma o crítico de cinema Bill Nichols no livro *Introdução ao documentário*, este gênero cinematográfico não corresponda a uma representação da realidade, e sim a uma representação do mundo em que vivemos, a partir de uma determinada visão, com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, ainda que ela possa apresentar aspectos que nos são familiares.[76] Durante muito tempo, mais do que o cinema de ficção, o documentário teve sua nobreza artística recusada, muitas vezes pelos próprios documentaristas, que ao afirmar seu compromisso com real, desejavam se afastar da ideia de cinema como arte ou entretenimento, como observa Consuelo Lins.[77]

A sensação de fidelidade, que dá à imagem cinematográfica aparência de documento, é um atributo explorado desde as primeiras experiências dos irmãos Lumière com o

---

[74] PARENTE, André. Cinemáticos: tendências do cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: + 2, 2013.
[75] FURTADO, Beatriz. O documentário e as artes visuais. In: Significação, Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, n. 31, pp. 63-77, 2009, p. 27.
[76] NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.
[77] LINS, Consuelo. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Kátia, Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009.

cinematógrafo, como os filmes *Chegada do trem na estação* e *A saída dos operários da Fábrica Lumière*, ambos de 1895, que, apesar da curta duração e de seu único plano, parecem oferecer uma janela para o mundo. Sem qualquer adorno ou rearranjo de montagem, esses filmes pareciam registrar o cotidiano conforme acontecia. Essa capacidade do filme de oferecer uma documentação rigorosa do que aparece diante da câmera, ainda no período do chamado primeiro cinema[78], culmina em pelo menos duas direções, identificadas por Bill Nichols: a ciência e o espetáculo. Embora distintas, ambas contribuem para o avanço do documentário.[79]

Na direção da ciência, a imagem cinematográfica ganha relevância devido a sua capacidade indexadora, seu poder de apontar "isso-foi", a mesma lógica da fotografia identificada por Barthes no livro *A câmara clara*, embora seja um risco acreditar no valor de evidência da imagem, que corresponde mais às prioridades da retórica do que da ciência. Na direção do espetáculo, o cinema primitivo culminou no chamado cinema de atrações, onde prevalece um tom de exibicionismo, característico das atrações circenses, a qual sua denominação faz referência. Sobre a relação desta categoria com a ideia de documentário, Bill Nichols afirma:

> O cinema de atrações baseou-se na imagem como documento para apresentar aos espectadores esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro. O "cinema de atrações" equiparava-se à agitação que cercava as grandes feiras e exposições mundiais da época, como a St. Louis World Fair, em 1904, com sua recriação "autêntica" de uma vila filipina, povoada por filipinos trazidos para os Estados Unidos mais como espécimes do que como cidadãos.[80]

O potencial poético do cinema, praticamente inexplorado até então, passa a se desenvolver com maior intensidade com as vanguardas modernistas, onde se destacam artistas como Man Ray, Marcel Duchamp e Salvador Dalí. Nesse contexto, a capacidade empírica do filme de produzir um registro fotográfico do que é gravado é vista como um impedimento ou desvantagem; desse modo, as vanguardas libertam o cinema da reprodução daquilo que aparece diante da câmera.

Ao longo da história do cinema, diversas vezes documentário e arte se misturaram, criando obras emblemáticas, desde os filmes do cineasta soviético Dziga Vertov, na década de 1920, até os projetos experimentais de Andy Warhol com cinema, na década de 1960, e as gerações posteriores de artistas contemporâneos. Ainda que Vertov militasse por uma ideia de

[78] É identificada como primeiro cinema a produção cinematográfica realizada entre 1895 e 1906, quando o cinema narrativo passa a predominar.
[79] NICHOLS, Bill, op. cit.
[80] Ibid., p. 121.

"cinema-verdade" e fosse obsessivo com a proposta de criar uma não-encenação, a montagem subverte esse sentido realista da imagem, dando-lhe não apenas sentido ideológico, pedagógico e ético, como também estético e poético. Se sua filmagem é orientada pelo que chama de "cinema-verdade", aquilo que orienta sua montagem é o conceito de "cine-olho", a reconstrução das imagens-fato, que torna visível o invisível, transcendendo a visão natural.

> Com a noção de "cine-olho", Vertov, já nos anos 1920, ia além da mera visão, bastante vulgarizada posteriormente nas teorias dos meios de comunicação de massa, de que tais meios constituiriam uma extensão dos sentidos humanos, ao propor que sua potência era bem mais expansiva: que a câmera não era apenas um olho exteriorizado, objetivado, o que lhe daria um poder de simples reprodução, mas que ultrapassava em muito o olho humano em suas funções perceptiva e cognoscitiva. Ou seja, que o "cine-olho" apesar das ambiguidades que o assimilaram a um olho hipertrofiado em suas possibilidades de "tornar visível o invisível", reportava a capacidade do cinema de transcender a visão, da câmera de ir além dela com funções proposicionais que eram as do espírito, do pensamento mesmo em seus movimentos e processos. Aspecto que se adensava e desdobrava com a noção de "cinema-verdade", que nada tinha de um moralismo redutor como revelação e insistência em verdades surradas do mundo, mas que era a potência imanente ao cinema de criar e propor suas próprias verdades.[81]

A construção imagética e narrativa de Vertov, longe de se afastar das tendências artísticas da época, toma como referência a pesquisa fotográfica do artista soviético Alexander Rodchenko, além de incorporar elementos do suprematismo de Kazimir Malévich e do poema-fato de Vladimir Maiakovski.

> Incorporando as conquistas do suprematismo de Malevich (nas composições geométricas produzidas por enquadramentos de detalhes industriais, numa fotografia altamente contrastada), da fotomontagem de Rodchenko (nas sobreimpressões por trucagem ou pela justaposição fotograma a fotograma), do poema-fato de Maiakovski (aferrando-se à captação da vida de improviso e submetendo-a a operações de desmontagem e remontagem), o cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria da arte construtivista: ele constrói um discurso cinematográfico que, apresentando reflexivamente seu modo de operação, faz "experiências" com as imagens do mundo, decodificando-o segundo um método que lembra a proposta marxista de passar do positivismo do dado empírico ao ponto de vista crítico de um "concreto pensado".[82]

Cruzamentos entre artes visuais e documentário ganham maior força na década de 1990, como observa Consuelo Lins, a exemplo da videoinstalação da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg sobre porteiros nordestinos, *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, exposta na Bienal de São Paulo de 1998; a de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes sobre o carnaval, *Se Fosse Tudo Sempre Assim*, exposta na Bienal de São Paulo de 2004, além de trabalhos de artistas

[81] TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006, p. 259.
[82] SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.), 2006, op. cit., p. 138.

como Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, Cao Guimarães e Arthur Omar. No contexto internacional, a cineasta belga Agnès Varda e o francês Raymond Depardon, ligados à produção de documentários, apresentam instalações em galerias de arte, seguindo o caminho aberto pela belga Chantal Akerman, que desde 1995 reorganiza seus filmes em instalações em galerias e museus. Lins considera que essas obras se renovam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea, propiciando outras maneiras de lidar com a imagem em movimento, por meio da redefinição da temporalidade, espaço e narrativa, como também da imposição de modificações à interação mental e corporal do espectador.[83]

Dubois questiona a percepção do espectador diante de um filme quando este não é exibido em uma sala escura, que direciona seu olhar para uma única tela retangular, mas na sala luminosa de um museu, simultaneamente a outras telas e objetos. Enquanto o espectador de cinema mantém uma postura imóvel e sentada, imposta pela configuração desse dispositivo, o visitante de museu é um sujeito errante, cuja postura é móvel e ereta. Diferentemente do espectador da caixa preta, o espectador do cubo branco não se prende à duração do filme, as imagens podem ser abandonadas e retomadas a qualquer instante, podendo ser realizada uma fruição fragmentada e não-linear.

O termo caixa preta não deve ser compreendido, nesta pesquisa, em alusão *à Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, onde a expressão é empregada como equivalente à câmera obscura. Entende-se caixa preta como um tipo de estratégia de apresentação que se relaciona mais com a tipologia arquitetônica da salas que se dedicam à apresentação de filmes, concertos, espetáculos de dança, teatro, etc. – como auditórios, teatros ou salas de cinema – ou seja, lugares que orientam o olhar do espectador a uma área focal, embora saibamos que essas apresentações também podem acontecer fora, além e apesar da caixa preta.[84]. Este termo se justifica pela estratégia de escurecimento do lugar onde se situa a plateia, enquanto o lugar frontal aos acontecimentos emprega a luz que direciona sua atenção. Já a ideia de cubo branco se refere ao espaço de exibição de artes visuais, como o museu e a galeria – especificamente ao modelo norte-americano. Ainda que o termo cubo sugira uma forma arquitetônica específica, diferente de caixa, que é mais genérico, sua natureza tipológica está ao lado de sua estratégia de apresentação, que preza pela "neutralidade" e adaptabilidade do espaço a diferentes tipos de trabalhos artísticos. A ideia de cubo, portanto, faz referência ao fato de essa estratégia de

[83] LINS, Consuelo, 2009, op. cit.
[84] Toma-se como referência o sentido da expressão defendido pelo pesquisador brasileiro Adolfo Cifuentes em sua tese de doutorado. CIFUENTES, Adolfo. Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas. Tese (Doutorado em Artes), Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

exibição constituir, geralmente, um recinto fechado. O termo branco, neste caso, assim como preto no caso da caixa preta, se refere não necessariamente à cor das paredes, mas a suas condições de iluminação, que aprimoram a experiência de observação e fruição do público. Portanto, o que caracteriza o cubo branco – no que diz respeito à experiência estética – são as formas de o espectador percorrer e experimentar o espaço e o caráter aberto do intervalo temporal necessário a essa experiência, que se justifica como aberto na medida em que não demanda o mesmo tipo de sujeição temporal que o modelo espacial da caixa preta.[85]

> No espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu [Museu de Arte Moderna de Nova York], a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuanças arquitetônicas do edifício. A obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracena com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada espacialmente.[86]

No documentário *Atrocidades Maravilhosas*, deve-se atentar para o fato de que além de uma obra cinematográfica, que também pertence ao campo das artes visuais, ela traz os fantasmas de trabalhos artísticos, constituintes da ação coletiva, que foram destruídos. Contudo, mais do que um mero registro, o filme lhes garante sobrevivência ao desdobrar-se em imagem, faz com que atinjam, ainda que de modo diferente do proposto em sua vida anterior, outro espectador, em outro espaço e outro tempo. Embora o meio/suporte desses trabalhos seja destruído, sua imagem sobrevive.

1.4 Sobrevivências da imagem

Ao falar de sobrevivência da imagem, não se pode deixar de mencionar as discussões levantadas pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Sua principal obra a tratar desse assunto é *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, livro publicado em 2002 e traduzido no Brasil em 2013, cujo objeto de estudo, "nossa obsessão", como afirma o autor, é o pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg, que tem a ideia de sobrevivência como chave de apreensão.[87]

---

[85] Ibid.
[86] GROSSMAN, Martin. In: O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 13.
[87] DIDI-HUBERMAN, Georges, A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

O conceito de sobrevivência, ou *nachleben*, forjado por Warburg e analisado por Didi-Huberman, define a imagem como um "nó" de temporalidades. O objeto artístico, segundo essa ideia, é uma sedimentação de múltiplos movimentos históricos, antropológicos e psicológicos que começam e terminam fora dele. O Renascimento, um dos exemplos citados por Didi-Huberman, não seria um retorno puro e simples do antigo, mas estaria contaminado por relações anacrônicas e especificidades do presente e do local onde ocorre, havendo nele ainda reminiscências de tempos passados, sedimentações, hibridizações. Desta maneira, a sobrevivência warburgiana rompe com qualquer suposição usual sobre o sentido de história, sendo uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Esse conceito oferece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismo.

A *nachleben* de Warburg é inspirada, inicialmente, no termo *survival*, do etnólogo britânico Edward Tylor, que descreve vestígios de um estado social já desaparecido, mas que resistem sob formas deslocadas – por exemplo, arco e flecha de guerras antigas sobrevivem como brinquedos infantis. A noção de sobrevivência de Warburg, como comenta Didi-Huberman, designa a intrusão de formas anacrônicas, que obrigam a uma visão complexa do tempo histórico. A forma sobrevivente é uma forma que sobreviveu subterraneamente ao próprio desaparecimento para reemergir, de modo inesperado, em outro ponto da história. Segundo a pesquisadora Marcela Tavares:

> Tal conceito permite compreender como as imagens sobreviventes romperiam com o *continuum* da história, já que traçam pontes entre o passado e o presente. Por isso, pode-se dizer que elas funcionam como "sintomas", já que as imagens ao sobreviverem se deslocam temporal e geograficamente, "criando fenômenos diacrônicos complexos."[88]

O conceito de sobrevivência é mencionado novamente por Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, publicado em 2011 e traduzido no Brasil no mesmo ano, onde o autor afirma que "a imagem é um operador temporal de sobrevivências".[89] Segundo Didi-Huberman,

> As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande "luz de toda luz". Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –

[88] TAVARES, Marcela. O(s) tempo(s) da imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012, p. 73.
[89] DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 119.

> as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que a "última" revelação ou uma salvação "final" sejam necessárias à nossa liberdade.[90]

Entende-se sobrevivência nesta pesquisa, a partir de sua definição no dicionário, como aquilo que subsiste após um desaparecimento, uma perda – diferentemente do termo sobrevida, que remete a um prolongamento, à continuação da vida além do esperado. Ao trazer esse termo para o campo das imagens, é importante ponderar que não se pretende abordá-lo no sentido estrito defendido por Didi-Huberman, como sobrevivência de gestos ao longo da história da arte. Embora algumas ideias levantadas pelo teórico francês sirvam como base para as reflexões aqui construídas, busca-se pensar não na sobrevivência de gestos de um passado longínquo, mas em imagens, lampejos, de um passado recente. A partir da ideia de sobrevivência, pode-se pensar as imagens aqui abordadas como fantasmas de obras desaparecidas, que resistem sob outro formato, em outro tempo. Esses objetos, efêmeros por natureza, após seu desaparecimento, sua (auto)destruição, retornam sob outro formato, atualizam-se, formando novos objetos artísticos. Enfatizamos, dessa maneira, não apenas a sobrevivência das imagens ao tempo – questão abordada por Didi-Huberman – mas sua sobrevivência ao gesto iconoclasta.

Sobre a relação entre fotografia e sobrevivência, Luiz Cláudio da Costa defende que

> A fotografia remete em especial à possibilidade de sobrevivência da imagem na contemporaneidade e à potência figural da arte. Os artistas utilizaram a fotografia na documentação de seus trabalhos de maneiras diferenciadas. Richard Long e Robert Smithson tinham diferentes propósitos com a documentação e precisariam ser analisados segundo a poética de cada um. O fato a ressaltar é que a realidade da obra em presença física não está nem tão somente no mundo da ação presente, nem puramente na representação do registro posterior, mas na imagem que implica o passado e o presente, a ação e o registro, o sujeito e o objeto, o real e o irreal. A metáfora do arquivo remete assim às imagens da arte cindidas pelo tempo.[91]

A ideia de sobrevivência da imagem pode ter diferentes interpretações. Uma outra possibilidade de leitura é indicada pela artista visual Rosangela Rennó no projeto *Imagem de sobrevivência* (2015). Nesse trabalho, quatro projetores do tipo *Kodak Carousel* projetam imagens em transparência, de forma simultânea e sobreposta, utilizando como matéria prima coleções de diapositivos adquiridos pela artista em diversos mercados de pulgas e feiras de artigos de segunda mão, em vários países. O resultado são projeções múltiplas, que se modificam constantemente ao longo do tempo sem jamais se repetir, até que sejam consumidas pela luz dos projetores e substituídas por outras.

---

[90] Ibid., p. 84.
[91] COSTA, Luiz Cláudio da, 2014, op. cit., p. 42.

> O princípio da projeção múltipla, simultânea e sobreposta é um comentário sobre o 'acúmulo', sugerido pela própria natureza do material - o filme diapositivo. Por outro lado, torna-se uma alegoria do próprio processo mnemônico; um descortinar de imagens que se sobrepõem, se apagam, se completam ou resistem. Esses diapositivos são resíduos infiéis e incompletos do que o colecionador de imagens selecionou para reapresentar sua visão de mundo.[92]

Fig. 24 - Rosangela Rennó, Imagem de sobrevivência, 2015.

O trabalho de Rennó estabelece uma relação conceitual com a ideia de sobrevivência, mas também de sobrevida das imagens, através da reposição dos diapositivos, por meio de outros diapositivos da mesma origem, uma vez que a matéria prima utilizada na projeção se desgasta com o tempo, devido à exposição à luz dos projetores. Portanto, como afirma a artista, "levar as imagens ao esgotamento total é dar-lhes a chance de ultrapassar seu valor simbólico esvaziado e ganhar uma espécie de sobrevida, que será explorada até o seu limite".[93] Ao mesmo tempo, é possível refletir sobre o que sobrevive das imagens antigas na nova imagem formada a partir da sobreposição dos diapositivos, pensando que o que se destrói é o suporte da imagem, a parte física do diapositivo.

---

[92] ROSÂNGELA RENNÓ. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/62>. Acesso: 13/07/2018.
[93] Ibid.

As referências de Rennó passam pelo músico e compositor Egberto Gismonti, autor da peça *Música de sobrevivência*, e pelo poeta Manoel de Barros, que afirma que o "que é bom para o lixo é bom para a poesia". Coincidentemente, o poeta mato-grossense também é referência para outro trabalho artístico que utiliza diapositivos como matéria-prima: *Desdidática*, do artista visual e fotógrafo Rafael Adorján, que se trata de uma série de intervenções em diapositivos educativos utilizados em salas de aula brasileiras entre as décadas de 1930 e 1960, arquivados pelo antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo[94]. O prefixo "des" é visto com predileção na obra de Manoel de Barros, em quem Adorján se inspira para intitular seu trabalho, cujo anseio é desensinar, desexplicar, desconstruir. As imagens apropriadas pelo artista, de cunho notadamente nacionalista, sofrem intervenção por meio do uso de instrumentos como tesoura e fita, criando sobreposições e justaposições que subvertem as lições originalmente preconizadas pelos diapositivos.

Partindo de uma ideia de montagem dialética[95], o artista busca desconstruir a imagem do Brasil forjada durante o Estado Novo. Seu processo passa, primeiramente, pela reconfiguração dessas imagens – por meio de recortes, colagens, sobreposições e justaposições – e em segundo momento o resultado dessa montagem é projetado sobre uma superfície e fotografado pelo artista. Por fim, as fotografias, imagens das imagens projetadas, são impressas e expostas em galerias. O artista lida com uma ideia de sobrevivência da imagem ao criar novos produtos que reconfiguram e atualizam o sentido de imagens que serviam para outros propósitos, operando em um sentido de anacronismo[96], e ao definir como produto final o registro do efêmero, as projeções.

[94] INCE foi criado em 1936, durante o Governo Getúlio Vargas, com o objetivo de criar um programa imagético-pedagógico que contribuísse com a criação e difusão de um imaginário nacional, moldando a mente dos brasileiros e, ao mesmo tempo, amenizando questões críticas como o analfabetismo.
[95] O termo montagem dialética é desenvolvido por Sergei Eisenstein, cineasta da vanguarda russa que utilizava o cinema como instrumento político. A ideia de montagem dialética, ou montagem intelectual, tem inspiração na dialética marxista, que supõe que do conflito entre tese e antítese resulta uma síntese, que é diferente de ambas.
[96] Didi-Huberman afirma que a imagem nos sobrevive e que nós somos o elemento de passagem diante dela. Portanto, a imagem é uma sedimentação de diversos tempos e seu sentido nunca cessa de se reconfigurar. DIDI-HUBERMAN, Georges, Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Fig. 25 - Rafael Adorján, trabalho da série Desdidática, 2018.

É possível, ainda, buscar outros sentidos para sobrevivência nas diferentes traduções da obra de Didi-Huberman. O livro *L'Image survivante* (no original, em francês) teve seu título adaptado na versão italiana para *L'immagine insepolta*, que traduzido literalmente para o português significa "a imagem insepulta", a "imagem não enterrada". Isso nos remete a uma imagem que não se quer deixar desaparecer, que permanece entre nós, mesmo após sua morte, sua destruição. No livro *Sobrevivência dos vagalumes*, Didi-Huberman afirma que embora as sobrevivências nos ensinem que a destruição nunca é absoluta, elas não prometem nenhuma ressurreição.

Para refletir sobre esse sentido de sobrevivência, um possível caminho é considerar a separação entre a imagem e seu meio físico, sua mídia [*medium*]. Tal distinção é proposta por Hans Belting no artigo *Por uma antropologia da imagem*.[97] Ao questionar o que é e onde está a imagem, Belting toma como exemplo a distinção inglesa das palavras *image* (imagem) e *picture* (gravura)[98] para defender que o que chamamos de imagem é um produto mental, que

[97] BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 64-78, 2005.

[98] Os termos aqui utilizados seguem a tradução realizada pela revista Conccinitas, responsável pela publicação do texto de Belting no Brasil. Segundo a nota do tradutor, *image* está mais ligada ao aspecto "mental" da imagem, enquanto *picture* corresponde ao aspecto concreto, material, palpável, e remete ao ato de "gravar" materialmente uma imagem previamente idealizada sobre um suporte físico.

para adquirir visualidade no mundo físico necessita de um meio, uma mídia.[99] Portanto, a imagem, que Belting define como a presença de uma ausência, pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela.

É comum experimentarmos imagem e mídia indistintamente, como afirma Belting em outro artigo intitulado *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia*. Mas o autor ressalta que "imagens não são meramente produzidas por suas mídias, como a euforia tecnológica algumas vezes gostaria, mas transmitidas".[100] Isso significa que "imagens não podem ser satisfatoriamente descritas por uma abordagem exclusivamente midiológica".[101]

As mídias, de acordo com Belting, são intermediárias por definição, mas também são intermediárias entre si. Aí surge, na teoria de Belting, a questão da intermedialidade, que dá conta dessa complexidade de interações mais do que o termo "mídias híbridas".

> A pintura sobreviveu na fotografia, os filmes sobreviveram na TV, e assim também a TV no que chamamos de novas mídias na arte visual. Isto significa que não somente percebemos imagens *nas* mídias, mas que também experimentamos as imagens *das* mídias sempre que as velhas mídias, cessado o exercício de sua função primária, tornaram-se visíveis, em um segundo olhar, de uma maneira que nunca haviam sido.[102]

A partir dessa ideia de intermedialidade, podemos compreender a sobrevivência das imagens de intervenções urbanas em outras mídias. E aqui insistimos no uso do termo sobrevivência, e não sobrevida dos objetos abordados, porque essa intermedialidade não se dá como uma simples transferência da imagem de uma mídia para outra, a extensionando. Ela culmina em um novo objeto, que assume a perda do objeto anterior.

A separação entre imagem e mídia encontra seu melhor exemplo hoje na fotografia digital, que nada mais é do que uma sequência de valores numéricos processadas por uma máquina, que transformam esses valores em imagem, diferentemente da fotografia analógica, que grava a imagem diretamente sobre uma superfície fotossensível. A fotografia digital é imaterial e necessita de uma mídia para ser visualizada.

Podemos também compreender a cisão entre imagem e mídia a partir do sincretismo religioso, quando imagens esculpidas para representar uma divindade são reapropriadas por

---

[99] Na tradução do texto *Por uma antropologia da imagem*, pela revista Concinnitas, vemos "*medium*" traduzido como "meio". Já no texto *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia*, traduzido pela revista Ghrebh, vemos a palavra "*medium*" substituída por "mídia". Nesta pesquisa optamos por seguir a tradução da revita Ghrebh, privilegiando o uso do termo "mídia", por tornar mais claro o sentido se *medium* aqui abordado.
[100] BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia. In: Ghrebh, Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n. 8, pp. 32-60, 2006, p. 37.
[101] Ibid., p. 37.
[102] Ibid., p. 51.

outra cultura – geralmente uma cultura colonizada, que tem sua produção de imagens interditada e por isso reapropria as imagens produzidas e impostas pelo colonizador. A imagem produzida pela cultura dominante passa a ocupar o lugar de outra entidade, da cultura do colonizado, mesmo que não seja alterada morfologicamente. A imagem mental é transmitida para o meio físico disponível.

Nesse sentido de transculturação, mas tomando caminho oposto ao exemplo anterior, Belting cita artistas modernistas europeus, como Picasso, que se apropriaram morfologicamente de máscaras africanas e transmitiram suas formas para mídias ocidentais, como pinturas a óleo, sem se preocuparem com seu significado no contexto original. Picasso, como outros artistas, ao extrair daquelas imagens apenas sua forma, dissolve a simbiose entre imagem e mídia.[103]

Em sua distinção entre mídia e imagem, Belting toma como questão central, em diferentes textos, a relação entre imagem e morte. Um dos principais exemplos é a utilização de imagens em funerais:

> O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial para ocupar o lugar vago do falecido.[104]

Belting associa o meio (ou mídia, como preferimos traduzir aqui) ao corpo, seja este o corpo vivo ou o corpo artificial. Para adquirir qualquer forma de visualidade, a imagem necessita de corporificação, portanto, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual[105] da imagem. Por imagem, Belting entende aquilo que torna uma ausência visível, ao transformá-la em uma nova forma de presença – a presença de uma ausência; portanto, a ideia de imagem está ligada também à experiência da morte, como no exemplo das imagens utilizadas em funerais, que ocupam o lugar vago do falecido. A própria palavra latina "*imago*" está ligada a práticas funerárias e, portanto, à experiência da morte e do desaparecimento. *Imago* designava as máscaras mortuárias, comuns no império romano, que preservavam traços dos mortos – geralmente de famílias aristocráticas – para que pudessem ser lembrados, garantindo-lhes uma sobrevida simbólica. Em *A câmara clara*, Barthes associa a fotografia à *imago* latina, à efigie que garantia a presença do morto entre os vivos.

Ao abordar o intercâmbio entre imagem e corpo, Belting afirma: "sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e

---

[103] Ibid.
[104] BELTING, Hans, 2005, op. cit., p. 69.
[105] Pode-se entender o virtual como algo que constitui uma simulação.

esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer".[106] Com isso, declara que ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Que nossos corpos (ou mais especificamente nosso cérebro) "servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar de imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las".[107] O corpo opera as mídias como "extensões de sua própria capacidade visual. Corpos recebem imagens ao percebê-las, enquanto as mídias as transmitem aos corpos".[108] Dentro dessa discussão, Belting insere máscaras, tatuagens, roupas e performances como instrumentos que auxiliam os corpos na produção de imagens de si mesmos – ou, no caso de atores, na produção da imagem do outro, agindo como mídia no sentido mais pleno.

No Egito Antigo, quando morria um soberano, havia o costume de enterrar com ele seus servos e escravos, para que continuassem a lhe servir durante a eternidade. Mais tarde, esses corpos sacrificados passaram a ser substituídos por imagens, corpos artificiais. Também nessa civilização, a mumificação era um meio de preservação do corpo sagrado do faraó, mas a preservação de sua aparência também era necessária para garantir a continuidade de sua existência por toda a eternidade e, para isto, mandava-se esculpir a cabeça do monarca e a depositavam na tumba, longe do olhar dos outros, como afirma E. H. Gombrich, "para lá operar sua magia e assim ajudar a alma a manter-se viva na imagem por intermédio dela"[109]. A palavra egípcia para designar o escultor significava "Aquele que mantém vivo", relacionando-se diretamente com a ideia de imagem e de sobrevivência aqui defendida. Vemos, portanto, como a ideia de imagem sempre esteve ligada aos conceitos de sobrevivência e sobrevida, como meio de preservar aquilo que é efêmero, como o próprio corpo, e lhe permitir continuar a cumprir sua função em outro plano.

Belting afirma que uma precondição para a invenção das mídias é a auto percepção de que vivemos em um corpo. A mídia seria, portanto, um corpo técnico ou artificial, desenhado para substituir um corpo real por meio de um procedimento simbólico. Para Belting, as imagens vivem nas mídias, assim como vivemos em nossos corpos.[110]

No livro *A verdadeira imagem*, Belting retoma a discussão sobre *medium* e imagem ao falar sobre o Sudário de Turim, um lençol mortuário onde jazeu um corpo crucificado da idade de Jesus Cristo, cuja impressão se assemelha a um negativo fotográfico. Embora trate-se de uma obra fabricada entre 1260 e 1390 – como foi comprovado a partir de pesquisas – para

[106] BELTING, Hans, 2006, op. cit., p. 38.
[107] Ibid., p. 38.
[108] Ibid., p. 54.
[109] GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p. 50.
[110] BELTING, Hans, 2006, op. cit.

grande parte dos cristãos o famoso sudário é e sempre será a autêntica mortalha de Cristo. Quando o sudário foi fotografado pela primeira vez, sobre o negativo da chapa fotográfica se via a imagem positiva do cadáver, que supostamente seria a "verdadeira imagem" de Cristo. Para Belting, o Sudário de Turim expressa precisamente a questão do corpo nas imagens:

> O Sudário só revelou a sua imagem, quando já não envolvia o corpo que nele deixou a sua impressão. Onde falta o corpo, toma o seu lugar a imagem. É uma lei geral da produção das imagens; uma outra lei é sua medialidade. No nosso caso, o sudário serviu de meio para obter uma imagem a partir da impressão: sem o lençol utilizado nessa altura, não teria havido uma imagem.[111]

A iconologia apresentada por Belting tem como ponto fundamental, como já apontado, a relação entre imagem e morte. O teórico afirma que ao mesmo tempo em que cresceu o consumo de imagens, paralelamente nossa experiência com imagens dos mortos perdeu importância. Enquanto as sociedades arcaicas, quando viam imagens, viam imagens de mortos que não viviam mais em seus corpos ou de deuses que viviam em outro mundo, nossa atual familiaridade com as imagens parece revertida.[112]

A relação entre imagem e morte é abordada por Benjamin no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ao ressaltar que o último refúgio do valor de culto foram as fotografias de seres amados, ausentes e falecidos, como um "culto das recordações"[113], de maneira similar à comparação de Barthes da fotografia com a *imago* latina. É nessa relação entre fotografia e memória, nesse "culto das recordações", que o registro das intervenções urbanas aqui abordadas encontra seu valor de culto, como memória de obras efêmeras. Embora haja valor de exposição, devido à mobilidade proporcionada pela reprodução técnica, seu valor de culto não é destruído. A reprodução torna essas ações efêmeras objetos mercadologicamente investidos, portanto, fetiches.

No livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Boris Kossoy segue um caminho similar ao falar sobre o elemento da sobrevivência existente na imagem técnica:

> As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive.[114]

---

[111] BELTING, Hans. A verdadeira imagem. Porto: Dafne, 2011, pp. 76-77.
[112] BELTING, Hans, 2006, op. cit.
[113] SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
[114] KOSSOY, Boris, 1999, op. cit., p. 139.

A imagem fotográfica sobrevive ao referente, ao autor, e a tudo o que lhe cerca, afirmando a presença de uma ausência e tomando seu lugar como objeto de memória. Mesmo que a cena gravada na imagem jamais se repita, ela continuará viva por meio desse suporte, podendo desdobrar-se em novos eventos, como fazem os registros de intervenções urbanas aqui analisados.

A "medialidade das imagens", da qual nos fala Belting, transcende a esfera visual propriamente dita. Belting afirma que "a linguagem permite uma imageria [*imagery*] verbal quando transformamos palavras em imagens mentais próprias"[115]. Ou seja, a linguagem serve como meio para transmitir imagens. Nesse caso, segundo o teórico, estamos "treinados" para distinguir imagem e mídia, enquanto isso não ocorre com a imageria visível ou física.

Conclui-se que uma imagem pode sobreviver de diferentes maneiras: na memória, no relato oral, na escrita, por exemplo. Aqui privilegiamos imagens que sobrevivem por meio da fotografia e do cinema, quando encarnam uma nova mídia.

Assim como Didi-Huberman afirma que a sobrevivência não garante uma ressurreição, Belting reforça que a as imagens, que vivem na ausência do corpo, não o evocam, fazendo-o retornar. Imagens dão ao corpo outro tipo de presença: uma presença icônica, transformando-o numa ausência visível. A afirmação de que a imagem é a presença de uma ausência é refraseada por Belting da seguinte maneira: "as imagens estão presentes nas suas mídias, mas elas performatizam a ausência que elas tornam visível".[116] Tal ideia nos remete à discussão sobre performatividade do registro, considerando a iconização da experiência da obra de arte efêmera.

[115] BELTING, Hans, 2006, op. cit., p. 38.
[116] Ibid., p. 49.

1.5 Imagens podem ser destruídas?

Fig. 26 - Robert Rauschenberg, Desenho de De Kooning apagado por Robert Rauschenberg, 1953.

> "Os padres já haviam compreendido muito bem que não podemos quebrar a imagem, pois a imagem não é um objeto. Quando vocês destroem um ícone, vocês não destroem a imagem. Vocês atacam a sacralidade, mas isso não pode atacar a imagem: vocês destroem o objeto. A imagem é indestrutível."
>
> Marie-José Mondzain[117]

Em 1953, o artista norte-americano Robert Rauschenberg apagou um desenho do renomado artista do expressionismo abstrato Willen de Kooning, apresentando-o como *Desenho de Willen De Kooning Apagado por Robert Rauschenberg*. A apropriação de imagens, forte tendência artística em meados do século XX, foi levada ao extremo por Rauschenberg, que não se contentou em apropriar-se apenas da imagem e tomou para si o próprio trabalho, o

[117] MONDZAIN, Marie-José, 2016, op. cit., p. 187.

meio físico – embora de Kooning tenha lhe cedido o desenho voluntariamente – e a partir desse gesto iconoclasta, uma obra de Willen de Kooning tornara-se obra de Robert Rauschenberg.

Rauschenberg criara um novo objeto artístico a partir de um ato destrutivo, embora o tenha executado com extremo cuidado para que não danificasse a folha onde o desenho havia sido feito. Trabalhando com os conceitos de aura e originalidade, o artista lida com um processo que ganharia força na década seguinte: a desmaterialização da arte. Embora Rauschenberg faça uso de um objeto material, o mesmo possui função indicial, é testemunho da ação executada pelo artista, um epílogo da ideia desenvolvida. O trabalho de Rauschenberg elimina quase totalmente o elemento visual físico, utilizando o material (papel e moldura) como signo que carrega uma ideia, mas não a coisa em si. A obra adquire sentido por meio do texto situado abaixo da folha de papel apagada: "Erased de Kooning Drawing – Robert Rauschenberg – 1953". Dessa maneira, a dimensão discursiva, que irá caracterizar posteriormente a arte conceitual, impõe-se no trabalho de Rauschenberg, em detrimento da dimensão material.

A desmaterialização do objeto artístico se relaciona diretamente com a arte conceitual, de matriz linguística, desenvolvida a partir da década de 1960, cujo processo dá ênfase no processo de pensamento em detrimento do objeto, que se torna obsoleto.[118] Ocorre, com a arte conceitual, a crise da arte como presença plena – como nos conta Luiz Cláudio da Costa[119] – e passam a prevalecer eventos e ações, das quais se guardam restos, registros ou projetos, para que tais ações, eventos ou objetos sejam reconstruídos utilizando novos materiais, uma vez que aqueles utilizados anteriormente não puderam ser guardados. O valor artístico prevalece no projeto, na ideia, e não no objeto, que pode ser facilmente descartado, como ocorre, por exemplo, na intervenção *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014), de Guga Ferraz. Nesse trabalho, o artista utiliza toneladas de sal grosso para demarcar as zonas de aterro do Rio de Janeiro, dando visibilidade aos antigos limites da cidade com o mar. O sal se dissipa com a ação da chuva. O que resta são os registros e o projeto, que pode ser executado novamente em outras zonas de aterro, utilizando uma nova remessa de sal grosso.

[118] LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 25, pp. 151-165, 2013.
[119] COSTA, Luiz Cláudio da, 2008, op. cit.

Fig. 27 - Guga Ferraz, Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia, 2010.

Tendo em mente a ideia de desmaterialização e a separação entre mídia e imagem, voltemos agora à análise da intervenção urbana e do filme *Atrocidades Maravilhosas*. Um grupo de 20 artistas desenvolveu, cada um, uma imagem ou um conjunto de imagens, que foram incorporadas em uma mídia: o cartaz. Esse suporte foi destruído, mas as imagens sobrevivem em outra mídia: o filme, que apresenta, além dos cartazes, o processo criativo do grupo, dando ênfase ao trabalho como uma ação. Os cartazes devem ser entendidos, assim como no caso de Rauschenberg, como epílogo de uma ideia desenvolvida pelo grupo. Embora os objetos tenham sido destruídos, sua imagem, assim como a imagem da ação como um todo, foi preservada para a posteridade, e neste sentido falamos de uma sobrevivência da imagem.

A destruição, nesse caso, tem papel fundamental na elevação do registro a objeto artístico, segundo as ideias de Belting em mais uma analogia com a vida e a morte:

> A gravura ocupa o lugar nos meios de massa que os indivíduos mortos teriam continuado a ocupar, caso ainda estivessem vivos. Portanto, temos que distinguir dois propósitos radicalmente opostos. Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte integrante.[120]

Por gravura, entendemos aqui o meio, o que dá corpo à imagem. Belting ressalta a mudança de significado que essa imagem adquire quando seu referente não existe mais. A partir do momento em que os cartazes gerados pela ação do *Atrocidades Maravilhosas* são destruídos, o filme toma seu lugar e representa esse trabalho em exposições nas quais o grupo é convidado a participar.

Luiz Cláudio da Costa, seguindo caminho similar, defende que o registro é um produto da perda. Como imagem, ele é vestígio daquilo que se ausenta, mais do que mera evidência ou prova:

> O vestígio não é mera evidência ou prova. Ele não figura o passado senão como imagem, pois é a imagem que retorna, e não o acontecimento. Enquanto imagem, o passado só retorna em sua insuficiência, figurando a falta e a perda que insistem em todo acontecimento no presente. O vestígio é justamente o que resta quando algo se ausenta, é aquilo que se produz do fundo desse desaparecimento. Um filme que registra um trabalho efêmero não deixa para o futuro o que se passou, senão uma imagem, um vestígio, do passado que produz esquecimentos, perdas e condensações.[121]

A imagem do passado, segundo Costa, "não é a própria ocorrência reaparecendo no presente, mas o real acontecendo com suas faltas e condensações".[122] O que sobrevive não é o trabalho artístico, cuja existência é única e irrepetível nas mesmas condições. Sobrevive a imagem, o produto de uma cisão, o que dá presença a uma ausência.

Quando Marie-José Mondzain afirma que a imagem é indestrutível, que o que se destrói é um objeto, ela vai ao encontro das ideias de Belting sobre a distinção entre imagem e mídia. Mas o que se quer aniquilar quando se destrói uma imagem? Belting afirma que os iconoclastas queriam eliminar a imagem da imaginação coletiva, mas só conseguiram destruir seus suportes. Imagens físicas eram atacadas para extinguir imagens mentais, pois acreditava-se que o que as pessoas não pudessem ver deixaria de existir em sua imaginação.[123] Tal questão é abordada por Belting também no livro *A verdadeira imagem*, onde o autor afirma que a imagem é, por

[120] BELTING, Hans, 2005, op. cit., p. 72.
[121] COSTA, Luiz Cláudio da, 2014, op. cit., p. 52.
[122] Ibid, p. 52.
[123] BELTING, Hans, 2006, op. cit.

natureza, representante vicária. As imagens representam instituições que dela se servem: "se a uma sociedade se impuserem imagens, esta vinga-se na primeira ocasião e vira-se contra os detentores do poder, que desfrutavam do poder de decisão sobre as imagens"[124].

Um exemplo não muito distante é a destruição dos monumentos bolchevistas, depois do fim da União Soviética. Na mesma direção, citamos a demolição da coluna de Maria em Praga, quando em 1918 os Checos queriam atacar não a religião ou a arte barroca, mas os Habsburgos. Nesse sentido, o que se quer aniquilar é o poder que toma para si o monopólio da imagem e sua significação. Mondzain afirma que todo poder tem suas imagens, recusa ao contra-poder ter sua visibilidade e, portanto, interrompe a busca icônica do outro.[125] Basta lembrar da iconoclastia no período bizantino, quando o imperador, consciente do poder da imagem, privava dele a igreja e reservava para si sua exclusividade e benefícios.[126] Reações similares à imagem remontam a, pelo menos, o Antigo Egito, quando o faraó Tutmés III ordenou que destruíssem as estátuas de sua antecessora Hatchepsut, como maneira de legitimar seu poder, ou ainda a exemplo do faraó Akhenaton, que quando chegou ao poder desafiou o sistema religioso do Antigo Egito ao substituir todo o panteão de deuses por uma única divindade: Atón, o deus Sol, instaurando, dessa maneira, o monoteísmo naquela civilização. Para obter êxito em tal objetivo, o faraó ordenou que fossem destruídas todas as imagens dos deuses antigos.

Recusa-se a imagem do outro justamente por saber o poder que ela possui. A negação e a subsequente destruição da imagem, portanto, acabam por reforçar sua potência. Jacques Rancière, no texto *As imagens querem realmente viver?*, afirma que "o iconoclasta quer preservar os outros desse perigo de que ele supõe, ele mesmo, preservado".[127] Segundo o filósofo francês, não haveria diferença entre denunciar a potência das imagens ou negá-las, pois "os dois atos expressam a mesma ansiedade diante de sua potência, o mesmo reconhecimento dessa potência"[128]. No artigo em questão, Rancière parte de leituras do teórico norte-americano W. J. T. Mitchell, que coloca a imagem no papel de sujeito ao questionar *O que as imagens realmente querem?*, título de seu artigo publicado em 1996 na revista October.

W. J. T. Mitchell considera que estamos presos a atitudes mágicas e pré-modernas diante de objetos e, em particular, diante de imagens. Uma aura lhes é atribuída e até mesmo historiadores da arte, com plena consciência de que estudam objetos materiais marcados por

[124] BELTING, Hans, 2011, op. cit., p. 185.
[125] MONDZAIN, Marie-José, 2016, op. cit.
[126] Id., 2013, op. cit.
[127] RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 196.
[128] Ibid., p. 196.

cores e formas, “falam e agem como se as imagens tivessem sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo”.[129]

> Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que imagens devem ser tratadas como pessoas, mas sempre dispomos a fazer algumas exceções em casos especiais.[130]

Mitchell pondera que essa atitude não se restringe a obras de arte ou imagens de valor afetivo, pois executivos da publicidade têm consciência de que as imagens “têm pernas”, ou seja, têm a capacidade de gerar novas direções e torções em campanhas, como se tivessem vontade própria.

> Quando Moisés pede a Aarão que explique como fez o bezerro de ouro, Aarão responde que simplesmente jogou o ouro dos israelitas no fogo e “saiu este bezerro” como se fosse um autômato autogerado. Evidentemente alguns ídolos também “têm pernas”. A ideia de que imagens têm um poder social e psicológico próprio é, de fato, o clichê reinante nos estudos contemporâneos em cultura visual. A alegação de que vivemos em uma sociedade do espetáculo, vigilância e simulacro não é mera intuição da crítica cultural.[131]

A discussão levantada por Mitchell traz à tona duas questões centrais na destruição de uma intervenção de Alexandre Vogler realizada em 2006, quando o artista desenhou com cal um tridente sobre um morro no município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense: uma é o valor mágico (e demoníaco) atribuído pelo olhar de cristãos. Outra é sua capacidade de, por si só, gerar diferentes interpretações e invadir o espaço da mídia de massa, que lhe atribui determinado direcionamento conceitual, lugar onde o artista não possui mais controle sobre o discurso acerca da imagem que ele mesmo gerou.

---

[129] MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 168.
[130] Ibid., pp. 168-169.
[131] Ibid., p. 169.

Fig. 28 - Jornal Meia Hora, 15 de agosto de 2006.

No dia 15 de agosto de 2006, a capa do jornal Meia-Hora denunciava um ato pecaminoso: "Prefeito de N. Iguaçu permite símbolo do inferno ao lado da cruz de Jesus Cristo". Tal era a chamada da matéria sobre o tridente que havia sido desenhado por Vogler sobre o Morro do Cruzeiro, alguns metros acima de onde estava instalada uma cruz. A intervenção fazia parte do Projeto Interferências Urbanas, promovido pela prefeitura de Nova Iguaçu. Contudo, havia sido autorizado outro projeto elaborado pelo artista, que escreveria sobre o morro a frase "Eu amo Nova Iguaçu". A mudança na proposta sem aviso prévio causou revolta entre moradores, religiosos e o então prefeito Lindberg Farias, que em uma matéria publicada no jornal O Dia condena a ação de Vogler:

> Quando soube que tinha sido desenhado um tridente mandei retirar imediatamente. Ele tinha combinado de escrever "Eu Amo Nova Iguaçu". Mas acabou colocando esse símbolo que afronta a cruz. Desde pequeno que eu vejo a figura do diabo com tridente na mão. Moramos numa cidade de Deus.[132]

[132] JORNAL O DIA. Entre a cruz e o tridente. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 2006.

12 GERAL — QUINTA-FEIRA, 17 DE AGOSTO DE 2006 • O DIA

POLÊMICA EM NOVA IGUAÇU

Religiosos contra tridente

Prefeito, padres e pastores oram no cruzeiro onde símbolo foi pintado. Cruz de plantas será feita

Marcos Galvão
mgalvao@odianet.com.br

■ "Feliz o homem que não toma o partido dos maus". Com base no Salmo 1, da Bíblia, foi feita a oração por cerca de 40 pastores e padres para marcar a retirada do tridente, figura pintada pelo artista plástico Alexandre Vogler acima do cruzeiro, símbolo tradicional cristão de Nova Iguaçu.

O prefeito de Nova Iguaçu, Lindberg Farias (PT), que pretende processar o artista, acompanhou a escalada de quase 100 metros do cruzeiro até o ponto onde o tridente foi pintado. "Faremos uma cruz com plantas, que será iluminada, para todos entenderem que sou do bem", explicou o prefeito.

A subida íngreme deixou pastores e padres ofegantes, mas não diminuiu o entusiasmo do grupo, que rezou a oração do Pai-Nosso, benzeu o local onde o artista desenhou o tridente, já apagado, e entoou um hino evangélico, com o auxílio de uma banda de música.

"Essa terra é de Jesus. Aqui não entra o mal", disse o pastor João Nunes, da Assembléia de Deus de Nova Iguaçu, que ficou indignado com a imagem do tridente. "Estamos unidos a favor do bem", disse o padre Davenir Andrade, da Paróquia de Nossa Senhora de Fátima e São Jorge. Ao final das celebrações, pastores fizeram uma oração pelo prefeito.

MANIFESTAÇÃO

Ao chegar ao Morro do Cruzeiro, Lindberg foi recebido por moradores da comunidade que cobraram melhorias. Ele disse que não vai asfaltar o acesso ao cruzeiro para não atrair a construção desordenada de moradias.

"Só asfaltarei ruas até o Marco 100", disse ele, se referindo ao espaço de 100 metros delimitado pela prefeitura da Estrada de Madureira em direção ao morro. O cruzeiro fica a 200 metros de altura e já tem, segundo a prefeitura, 150 casas irregulares. O prefeito prometeu reflorestar o morro a partir de setembro.

ALESSANDRO COSTA

Lindberg (centro) e líderes religiosos exaltaram Jesus Cristo no Cruzeiro, que virou polêmica após pintura de tridente

Mudas de coroas-de-cristo

■ Uma cruz feita com plantas será feita no lugar do tridente do artista plástico Alexandre Vogler. Ontem, funcionários da prefeitura começaram o plantio de duas mil mudas de coroas-de-cristo. "Aproveitaremos a cal e faremos com as plantas o desenho de uma cruz", explicou o secretário municipal da cidade, Hélio Aleixo.

O diretor de Artes Visuais da Funarte, Xico Chaves, disse que o artista não cumpriu o previsto na programação feita pela fundação, em parceria com a prefeitura, no projeto Interferências Urbanas, realizado na semana passada. Segundo o programa, o artista deveria pintar a inscrição 'I love Nova Iguaçu' (eu amo Nova Iguaçu, em inglês), com um coração no lugar da palavra 'love'.

NOVO SANTO **FREI GALVÃO**

BRASIL PEDIRÁ CANONIZAÇÃO EM VISITA DO PAPA

■ O Brasil poderá ter mais um santo ano que vem. O arcebispo de São Paulo, dom Cláudio Hummes, pedirá pessoalmente ao Papa Bento XVI — que estará no Brasil em 13 de maio de 2007, para a abertura da 5ª Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano (CELAM), em Aparecida (SP) — para que reconheça a santidade de Frei Galvão.

"Em julho, a arquidiocese fez ao Vaticano um pedido para que o papa venha até São Paulo e formalize aqui a canonização. Sabemos que o processo está adiantado e temos esperança de que a canonização aconteça aqui", afirma dom Hummes.

Em maio, segundo milagre atribuído a Frei Galvão foi confirmado por médicos legistas italianos. Faltará a aprovação do Consistório (assembléia de cardeais, presidida pelo papa) e a promulgação de Decreto sobre o Milagre, pelo Vaticano. O milagre só pode ser revelado após a canonização. O frei pode ser o primeiro santo nascido no Brasil — São Paulo, em 1739.

Fig. 29 - Jornal O Dia, 17 de agosto de 2006.

A polêmica rendeu ainda outras matérias em jornais. No dia 17 de agosto o jornal O Dia noticiou a oração feita por cerca de 40 pastores e padres para marcar a retirada do tridente. Uma fotografia apresenta o então prefeito no meio dos líderes religiosos, com os braços erguidos, exorcizando o "símbolo do diabo", durante a ação que incluía o canto de um hino evangélico com apoio de uma banda musical.

No dia 22 de agosto era anunciada no jornal a destruição do tridente. Aquela "cidade de Deus" estava finalmente livre do símbolo demoníaco. Embora a causa tenha sido um temporal que provocou sérios estragos em todo o estado do Rio de Janeiro, destruindo edificações e desabrigando centenas de moradores, líderes religiosos afirmavam que a tempestade foi uma resposta divina. A chuva teria sido enviada para apagar o desenho do mal graças às orações feitas pelos homens de bem.

MEIA HORA • TERÇA-FEIRA, 22 DE AGOSTO DE 2006 • 13

GERAL

• Segundo o artista plástico responsável, a figura foi inspirada no deus Netuno, da mitologia grega

• RESPOSTA DIVINA

JOÃO LAET

A figura do tridente (*à esq.*) causou polêmica. Foi pintado outro desenho sobre o símbolo do mal (*ao centro*). Depois da chuva, não há mais vestígios de pintura na rocha (*à dir.*)

Chuva apaga tridente

Moradores de Nova Iguaçu acreditam que as rezas e orações tenham surtido efeito

O temporal que castigou vários pontos do Rio de Janeiro entre a noite de sábado e a tarde de domingo fez estragos por todo o estado, mas para alguns moradores de Nova Iguaçu assumiu contornos de providência divina. A chuva lavou o Mirante do Cruzeiro, na Serra do Vulcão, e apagou completamente o tridente que havia sido pintado na pedra por artista plástico e que causou revolta entre moradores e religiosos da cidade.

Semana passada, cerca de 40 padres e pastores foram ao local, em companhia do prefeito de Nova Iguaçu, Lindberg Farias, para fazer corrente de orações e ajudar a apagar o desenho. Para o pastor João Nunes, o temporal do fim de semana foi prova de que a oração no local foi forte. Segundo o pastor Melquisedeque Silva, a decisão de Lindberg de fazer a oração no local foi sábia. "Deus é tremendo e a resposta divina é rápida", disse. O ambulante Diomédio Acioli de Melo, 53, disse que o desenho não fazia bem e a chuva foi enviada para apagar as marcas que ainda tinham ficado na rocha.

Na quinta-feira, funcionários da prefeitura subiram até o mirante e plantaram mudas de uma planta conhecida como 'coroa-de-cristo'. Apesar de ter apagado a figura do tridente, a chuva não prejudicou a vegetação, que foi plantada em forma de crucifixo, mas ainda não pode ser vista de longe.

Energias negativas

Para o católico Marco Pereira de Souza, 37, a chuva veio para lavar e apagar o desenho do mal. "Fiquei assustado quando vi aquele tridente pela primeira vez. Aquilo trazia energias negativas para a população de Nova Iguaçu", justificou. Já para o evangélico Jorge Matos Vieira, 50, a chuva é uma providência de Deus. Aquela pintura era uma afronta aos moradores.

Temporal e ventania causam estragos em todo o estado

• Além do temporal, ventos de mais de 100 km/h fizeram estragos em vários pontos do estado. Em Itatiaia, a prefeitura cadastrou 1.016 casas atingidas por chuva de granizo, sábado à noite. Em Jardim Gramacho, Duque de Caxias, pelo menos 200 moradores da comunidade do Maruim ficaram desabrigados. No Rio, cobertura metálica de posto de gasolina em Campo Grande foi retorcida pelo vendaval. Em Santa Cruz, 80 moradores do bairro Morada Verde perderam suas casas. Mutirão para reconstruir as moradias destruídas está sendo organizado com ajuda de comerciantes locais, que doaram material de construção. Segundo o líder comunitário Sebastião de Oliveira, o trabalho deve terminar em 15 dias.

Fig. 30 - Jornal Meia-Hora, 22 de agosto de 2006.

O tridente pode remeter a diversos significados e entidades em diferentes culturas e mitologias. Vogler, em tentativa de apaziguamento após a tensão causada pela intervenção, o associa a Netuno, deus dos mares de acordo com a mitologia romana (correspondente a Poseidon na mitologia grega) e de quem a iconografia do diabo, no contexto do cristianismo, herda a figura do tridente, como sobrevivência de um imaginário pagão. O cristianismo, por sua vez, proporciona o encontro do tridente com as religiões afro-brasileiras, que o incorporam na iconografia de Exu. Tal associação se dá pelo processo de sincretismo religioso, consequente da perseguição de todas as formas de cultura material e imaterial de origem africana pela igreja católica, que impusera sua hegemonia sobre o Brasil.

Se por um lado a intervenção de Vogler foi condenada por cristãos neopentecostais, representantes da Umbanda e Candomblé lhe foram receptivos, demonstrando apoio ao artista. Embora as religiões de matriz africana tenham representação numerosa em Nova Iguaçu, seu

culto é perseguido por evangélicos, assumindo dimensão quase de clandestinidade.[133] Tal dado aponta para mais um fator que determina a censura à intervenção de Vogler, pois além de incorporar um signo que pode ser associado ao diabo, ele também possui relação com religiões que são confrontadas e demonizadas por cristãos, que correspondem à maior parte da população do município.

Ao ganhar espaço nos jornais, a intervenção de Vogler coloca em evidência a intolerância religiosa presente em Nova Iguaçu, onde frequentemente terreiros são depredados por grupos evangélicos. Sua intervenção é impugnada por se contrapor à religião dominante na região, que tenta impedir que outras crenças tenham suas representações.

O *Tridente* de Alexandre Vogler não cabe naquela "Cidade de Deus", como a caracteriza o prefeito. Embora signos do cristianismo estejam espalhados por diversos pontos da cidade, como a cruz instalada ao lado do tridente, os signos de outras religiões são recusados para que se mantenha a hegemonia do cristianismo, uma vez que a visibilidade do outro lhe dota de poder. Terreiros de Umbanda e Candomblé, naquela mesma cidade, são frequentemente invadidos e depredados por aqueles que não creem nessas religiões e nas imagens lá presentes, mas, paradoxalmente, as destroem e, portanto, reconhecem sua potência.

A imagem, essa presença de uma ausência, como afirma Belting, sofre tentativas de destruição uma vez que aquilo que ela representa não pode ser aniquilado. Ocultar e demonizar um signo que remete à crença do outro, impedindo-o de ocupar um lugar de grande visibilidade – como o Morro do Cruzeiro, que pode ser observado em diversos pontos de Nova Iguaçu – é um meio de negar a existência ou o poder de outras religiões e afirmar a hegemonia de uma crença específica. Contudo, esses atos de negação e tentativas de destruição dotam as imagens de poder. Demonstram que, se devem ser destruídas, essas imagens possuem alguma força.

Quem também trabalha com um signo religioso é o artista Ducha, que em 2000 burlou a segurança do Cristo Redentor e inseriu folhas de gelatina vermelha sobre os holofotes do monumento, colorindo-o durante alguns minutos. Sua proposta de intervenção fazia parte do primeiro *Prêmio Interferências Urbanas* e havia sido vetada pela Arquidiocese. O artista, contudo, a realizou de forma clandestina, contrariando a decisão tomada pela Igreja Católica, e imediatamente foi acionada a Rio Luz, empresa responsável pela iluminação de espaços públicos da cidade, para retirar a gelatina e interromper a intervenção.

---

[133] AMARO, Danielle Rodrigues. A cruz desconhecida pelos demônios. In: 18º Encontro Nacional ANPAP: Transversalidade nas Artes Visuais, Salvador, 2009. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, pp. 1683-1698, 2009.

Embora seu projeto tenha sido vetado, Ducha inaugurou a tradição de iluminar o Cristo com outras cores, além do usual branco. Desde então, o monumento frequentemente muda de cor em celebração de datas festivas. Mas o que poderia ter ocasionado o veto à intervenção de Ducha? Seria a associação da cor vermelha à onda de violência (e ao Comando Vermelho[134]) que dominava o Rio de Janeiro na virada do século? Sabe-se que dias antes o Cristo havia sido presenteado com um novo projeto de iluminação, durante uma cerimônia que fez parte das comemorações de 500 anos do Brasil. Portanto, faz sentido que naquele momento festivo e de grande visibilidade para o monumento qualquer conotação com uma imagem negativa da cidade quisesse ser evitada.

Fig. 31 - Ducha, Cristo Vermelho, 2000.

[134] Intervenções artísticas que criticavam a violência na cidade e, em particular, o domínio da facção criminosa Comando Vermelho eram comuns naquele período. Um exemplo é a intervenção de Ronald Duarte intitulada *O Q. rola você V.*, onde a sonoridade do título faz referência à facção, cuja sigla é CV. Neste trabalho, que conquistou o primeiro lugar no Prêmio Interferências Urbanas em 2001, Ronald Duarte percorre as ruas do bairro de Santa Teresa com um caminhão-pipa que jorra um líquido vermelho por onde passa, em alusão ao sangue que escorre pelas ruas da cidade.

No caso dos cartazes do *Atrocidades Maravilhosas*, a resposta para essa questão é mais clara. Os trabalhos ocupam lugares comumente destinados à publicidade, onde disputam espaço com anunciantes. Além disso, são comumente associados a atos de vandalismo ou a sujeira, como os cartazes de Guga Ferraz, que foram quase imediatamente destruídos após serem colados sobre o muro da Companhia Municipal de Limpeza Urbana, os de Alexandre Vogler, que apresentam uma imagem erótica, e os de Rosana Ricalde, que apresentam slogans marginais. Esses dois últimos aparecem como ruínas nos minutos finais do filme *Atrocidades Maravilhosas*, enquanto os cartazes de Roosivelt Pinheiro colados em Santa Teresa, bairro caracterizado pela forte presença de artistas, permanecem intactos.

A questão da disputa com a publicidade é contornada, mais recentemente, pelo coletivo *Tupinambá Lambido,* formado no final de 2016 por sete artistas atuantes no Rio de Janeiro, entre eles alguns ex-integrantes do *Atrocidades Maravilhosas*. O *Tupinambá Lambido*, que também trabalha com cartazes e com a técnica de lambe-lambe, atua em parceria com coladores profissionais, que lançam mão de táticas que evitam sua destruição.

No caso do *Tupinambá Lambido*, os cartazes são mais destruídos por concorrentes (coladores de lambe-lambes comerciais) do que por transeuntes ou por dispositivos de controle. Os coladores profissionais com os quais o coletivo faz parceria possuem grande conhecimento sobre os possíveis territórios de inserção e sabem onde os cartazes podem durar mais tempo.

Fig. 32 - Tupinambá Lambido, 2017.

Assim como o *Atrocidades Maravilhosas*, o *Tupinambá Lambido* teve suas ações registradas em um documentário gravado em 2017, com direção e edição de Lucas Parente. Mas o meio pelo qual suas imagens mais circulam são as mídias sociais, gerenciadas e atualizadas pelos próprios integrantes com registros das intervenções. As mídias sociais também contam com a colaboração do público que se depara com os cartazes nas ruas e publica seus registros com a *hashtag* #tupinambalambido.

Tais questões serão aprofundadas na segunda parte desta dissertação, que se dedicará às ações que sucederam o *Atrocidades Maravilhosas*: os trabalhos individuais de Ducha, Alexandre Vogler e do coletivo *Tupinambá Lambido*.

PARTE 2: CLANDESTINIDADE E MÍDIA TÁTICA

Estados Unidos, 30 de outubro de 1938. Véspera de Halloween. A 2ª Guerra Mundial estava prestes a eclodir. O cenário era de tensão devido ao conflito eminente e aos refluxos da Grande Depressão de 1929, que ainda eram sentidos. A TV ainda dava seus primeiros passos enquanto o rádio vivia sua era de ouro, sendo o principal canal de comunicação sobre a situação europeia, além, é claro, dos desastres locais, como o recente caso do dirigível Hinderburg, que caíra sobre Nova Jersey matando dezenas de pessoas. Era comum a programação do rádio ser interrompida, dando lugar a boletins oficiais sobre notícias catastróficas. Já havia passado a época em que o rádio era visto como uma novidade fascinante, um modismo e, naquele momento, era uma necessidade. A credibilidade conquistada por esse meio era indiscutível.

Nesse contexto, Orson Welles realizou o que pode ser considerada uma das primeiras ações de mídia tática. Trata-se da transmissão radiofônica de uma adaptação do livro *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, que devido ao grau de naturalidade com que foi realizada causou pânico em milhões de pessoas, que acreditavam estar vivenciando uma invasão alienígena. A ação, realizada com o grupo de teatro *Mercury*, resultou na sobrecarga de linhas telefônicas, aglomerações nas ruas, congestionamentos, etc. A transmissão teatralizada de obras literárias em programas de rádio não era uma novidade, mas Welles, que mais tarde se tornaria mundialmente conhecido como diretor do filme *Cidadão Kane*, considerado uma das maiores obras da história do cinema, introduziu elementos que saíam do padrão da radiodifusão de obras ficcionais aos quais os ouvintes estavam acostumados. Além de efeitos sonoros, foi utilizada uma linguagem jornalística, que garantia maior grau de verossimilhança e credibilidade ao conteúdo narrado, que incluía depoimentos de supostos especialistas, autoridades, figuras políticas e cidadãos.

A ação de Welles foi capa de diversos jornais dos Estados Unidos e deixou um alerta sobre o poder de persuasão do rádio. O diretor fez uso do mais influente meio de comunicação de sua época como espaço performativo, de modo subversivo, criando um ruído em sua programação. Embora o termo mídia tática seja cunhado quase 60 anos depois e comumente seja associado ao hacktivismo[135] e às estratégias que nascem com a popularização da internet, a ação de Welles demonstra que ações da mesma natureza subversiva precedem as novas tecnologias e podem ser executadas nos meios de comunicação hoje vistos como tradicionais,

[135] União do *hacking* com o ativismo. Abrange ações que perturbam as operações de um site alvo na internet, mas não lhe causam danos graves.

como o rádio e, no caso das ações que serão discutidas nesta segunda parte da pesquisa, a imprensa.

No ano 2000, Ducha não apenas iluminou o Cristo Redentor com a cor vermelha, como também ligou para o Jornal do Brasil informando o ocorrido. Dessa maneira, o artista utiliza a imprensa a favor de si, garantindo maior duração e circulação de seu trabalho clandestino e efêmero. O trabalho nasce como intervenção urbana e sobrevive ao lançar mão de um artifício da mídia tática. De maneira similar, o *Tridente* de Alexandre Vogler, executado de forma clandestina, sobrevive nas páginas de jornais, ganhando novos sentidos, ao provocar discussões sobre intolerância religiosa.

Clandestinidade e mídia tática são dois termos centrais da segunda parte desta dissertação. Será discutido como essas ações clandestinas sobrevivem aos invadirem o espaço da mídia de massa.

2.1 Intervenções clandestinas aliadas à mídia de massa

Ducha contesta a decisão da Igreja Católica ao iluminar o Cristo Redentor com a cor vermelha, assim como Vogler executa um trabalho que contradiz sua proposta enviada à prefeitura de Nova Iguaçu, que o autorizou a escrever sobre o Morro do Cruzeiro a frase "Eu amo Nova Iguaçu" e não a desenhar um tridente sobre o mesmo. Ambos contrariam autoridades e realizam suas intervenções de maneira clandestina, o que reverbera em sua curta duração.

Entende-se como clandestino aquilo que é feito às escondidas, uma ação que contraria uma lei ou uma ordem. A clandestinidade já estava presente nas ações do *Atrocidades Maravilhosas*, no ano 2000. A colagem dos cartazes produzidos pelos artistas que participaram da ação era feita de madrugada e em grupo, de modo a evitar um possível flagrante – como a interferência da polícia que é mostrada no documentário. No município do Rio de Janeiro, a exposição de cartazes, faixas e galhardetes em espaços públicos deve ser previamente autorizada pelo órgão competente.[136]

Cartazes variam de acordo com a função, meio de produção e modo como são dispostos na rua. Tal assunto é tratado na tese de doutorado de Pedro Sánchez Cardoso, que explica que essa mídia pode ser encontrada em muros, postes, caixas de luz, tapumes de obras e outras superfícies, sendo impressa por meio de procedimentos como fotocópia, impressão *offset*,

[136] Lei 1921/92 | Lei nº 1921 de 05 de novembro de 1992. Disponível em: <https://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/885263/lei-1921-92>. Acesso: 09/10/2018.

impressão jato de tinta, estêncil, serigrafia, etc. Já quanto à forma como são expostos, Sánchez conta que há variações, como os cartazes que são colados com fita adesiva, aqueles que são fixados com aplicações de cola em tubo e os que são emplastrados sobre esses diferentes suportes, sendo chamados de lambe-lambe.[137]

Cartazes lambe-lambe geralmente anunciam shows, lançamentos de CDs, DVDs, exposições e outros eventos. No Rio de Janeiro, grande parte desses cartazes são produzidos pela mesma empresa, que funciona no fundo de quintal de uma casa no subúrbio. Em depoimento cedido a Cardoso em 2010 e transcrito em sua tese, Baranda, dono da empresa mais atuante nesse ramo, conta que seus cartazes costumam ficar na rua entre dez e quinze dias, em locais escolhidos em função da localização do evento, e podem ser repostos quando produzidos em maiores quantidades, em caso de destruição. Entre seus clientes, estão as maiores gravadoras, produtoras e casas de show da cidade, além de artistas visuais – como o coletivo *Tupinambá Lambido* –, que se distanciam da lógica da propaganda. Diferente do outdoor, o lambe-lambe permite a Baranda autonomizar seu sistema e tornar-se dono de seu meio de produção, uma vez que não é dependente de uma agência e não trabalha apenas como impressor. Contudo, isso o coloca em uma situação de marginalidade. O lambe-lambe é uma mídia publicitária informal, útil principalmente a produtores que não têm acesso aos grandes aparatos de comunicação.

Em depoimento a Cardoso, Baranda conta que uma lei criada pelo ex-prefeito do Rio de Janeiro, Cesar Maia, em 1995, permite a exibição de cartazes com finalidade cultural nas ruas, sobre tapumes, desde que o proprietário da obra ofereça autorização por escrito. Mas a grande dificuldade é o acesso a esses proprietários.

Em 2010, uma série de ações foram tomadas pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, como meio de reprimir o que era taxado como "publicidade irregular". Uma matéria publicada no jornal O Globo cerca de um ano antes, intitulada *Irregularidade para todo mundo ver*, revela que 90% das publicidades na rua não são autorizadas, segundo um mapeamento realizado pela prefeitura.[138] O mesmo mapeamento calculava uma dívida de 100 milhões de reais referente a taxas não pagas pelas empresas responsáveis pela veiculação de tais anúncios. Desde sua campanha eleitoral, Paes anunciava que estabeleceria novas regras para livrar o Rio de Janeiro da poluição visual provocada por outdoors, painéis e faixas, seguindo o exemplo de São Paulo, que implantou o projeto Cidade Limpa.

---

[137] CARDOSO, Pedro Sánchez. Gráfica de rua: estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro. Tese (doutorado), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
[138] O GLOBO. Ilegalidade para todo mundo ver. Rio de Janeiro: 21 de maio de 2009.

Em 2011, o choque de ordem de Paes obrigou comerciantes que alugam guarda-sóis em praias a trabalhar apenas com a cor vermelha, instituída por uma marca de cerveja, a qual foi concedido o espaço da praia para *merchandising*. A decisão do então prefeito uniformizou um dos principais espaços de lazer da cidade, fazendo-lhe abdicar de sua principal característica: o multicolorido. Na ocasião, a artista Martha Nicklaus realizou a ação *Choque de cores*, onde cobriu os guarda-sóis com tecidos coloridos, em um domingo de sol e grande movimento, contando com a ajuda de assistentes e banhistas. A partir desse encontro com o outro, Niklaus transforma a praia em espaço de exercício criativo e de coletividade, induzindo à resistência e à tomada de posição por parte da população diante do domínio da iniciativa privada em um importante espaço público.

Fig. 33 - Martha Niklaus, Choque de cores, 2011.

A ação de Niklaus circulou em jornais da cidade e, em 2018, tais matérias integraram sua exposição individual realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, intitulada *Histórias de peixes, iscas e anzóis.* O trabalho da artista toma dimensão de non-site, ao se desdobrar em matérias jornalísticas, e depois novamente, quando esse material é incorporado a uma exposição, como extensão da obra efêmera. Dessa maneira, é subvertida a efemeridade e imobilidade da intervenção. Sua imagem é multiplicada em grande tiragem, garantindo-lhe o que Walter

Benjamin chama de valor de exposição. O trabalho de Niklaus encara a rua como lugar do encontro, da coletividade e do dissenso, onde há possibilidade de colocar a arte em embate direto com o transeunte. A mídia de massa aparece em segundo momento para amplificar o dissenso provocado pela artista, sendo explorada como espaço performativo, que estende a duração do trabalho e o leva a quem não o presenciou fisicamente.

Em depoimento cedido por e-mail, o artista Geraldo Marcolini, que acompanhou Ducha em sua ação no Cristo Redentor, conta que o artista chegou ao monumento pouco antes do fim do horário de visitação – o que dificultou seu acesso ao monumento – mas conseguiu penetrar no espaço graças a uma desculpa inventada e relatada ao responsável pela segurança:

> Quando chegamos no pátio aos pés da estátua, os últimos visitantes estavam de saída. Ducha imediatamente se meteu no mato e passamos para ele as gelatinas já recortadas no tamanho e forma dos spots e mais a fita adesiva própria para as gelatinas. Foi tudo bem rápido e um pouco tenso, apesar de serem muitos holofotes a receber a gelatina. Diria que tudo não passou de 15 minutos, e ao final das últimas aplicações já podíamos ver a estátua se tingindo de vermelho claro. Saímos como entramos, rápidos e sem levantar suspeitas, e fomos para o mirante Dona Marta apreciar o resultado da ação, onde já estava o Arthur Leandro com sua câmera.[139]

Fig. 34 – Stills do vídeo Cristo Vermelho, 2000.

Marcolini conta que estavam presentes, além dele e de Ducha, os artistas Bob N, Laura Lima, Clara Zuñiga e André Amaral, que contribuíram com a execução da ação. Dessa maneira,

[139] MARCOLINI, Geraldo. Depoimento cedido ao autor via e-mail. 17 de janeiro de 2018.

o *Cristo Vermelho* toma dimensão coletiva e conta com a colaboração de outros agentes, onde se inclui o jornal que fez sua imagem circular em grandes tiragens.

Embora realizada clandestinamente, matérias publicadas em jornais dias antes já anunciavam a ação que seria realizada pelo artista e revelavam sua identidade. Uma matéria publicada no Jornal do Brasil no dia 22 de maio de 2000, intitulada *Uma geografia artística*, anunciava a realização da 9ª edição do evento *Arte de Portas Abertas*, que naquele ano incluiria intervenções urbanas. O texto revela detalhes sobre os trabalhos de alguns dos 15 artistas que fariam de Santa Teresa um "museu a céu aberto", entre eles Ducha:

> O artista Ducha também irá mexer com a imagem do Redentor. Seu projeto consiste em colocar uma gelatina vermelha na iluminação do Cristo. "Para interferir na paisagem da cidade e na paisagem de Santa Teresa, cujo pano de fundo é o Cristo Redentor", diz o artista. O projeto ainda espera liberação da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.[140]

Para evitar ser pego em flagrante, Ducha antecipou sua ação, realizando-a um dia antes daquele anunciado no jornal. A intervenção foi realizada no dia 26 de maio de 2000 e no dia seguinte a imagem do *Cristo Vermelho* circulou na capa do Jornal do Brasil, graças a uma ligação feita pelo próprio artista à redação do jornal, revelando sua intervenção no monumento. A matéria publicada no Jornal do Brasil revelava a identidade do artista, além de relatar detalhes sobre o caso:

> A Cúria Metropolitana do Rio não liberou, mas o artista plástico Ducha, num ato rebelde, resolveu desafiar a determinação da Igreja Católica, cobriu os refletores com gelatina vermelha e *pintou* o Cristo Redentor.[141]

Na mesma data, uma matéria foi publicada no jornal O Globo. Nesse veículo, entretanto, não há imagem da intervenção e o artista é identificado apenas como "um estudante de artes plásticas". Por outro lado, a matéria apresenta o depoimento do presidente da Rio Luz, que revela sua visão sobre o caso:

> Uma equipe da Rio Luz, empresa que ilumina os espaços públicos na cidade, foi acionada para retirar a gelatina.
>
> – A luz é um agente poderoso. Não se pode usá-la para descaracterizar a obra de um artista. A luz não pode se sobrepor à estátua do Cristo – criticou o presidente da Rio Luz, Luiz Canosa Miguês, ferrenho defensor da nova iluminação do Corcovado, totalmente branca, inaugurada em 23 de abril como parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento.

[140] JORNAL DO BRASIL. Uma geografia artística. Rio de Janeiro, 22 de maio de 2000.
[141] JORNAL DO BRASIL. Cristo pintado de vermelho. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2000.

> O presidente da Rio Luz revelou que, há cerca de 20 dias, foi procurado por uma mulher que se identificou como curadora da mostra "Arte de Portas Abertas", realizada em Santa Teresa. Ela apresentou a proposta de um estudante de artes plásticas de iluminar o monumento com o vermelho da Paixão de Cristo. A proposta foi vetada, depois de uma consulta à Arquidiocese. Mas, pelo jeito, o veto foi descumprido ontem.
>
> – Se foi uma manifestação artística performática, foi medíocre – criticou Miguêz.[142]

JORNAL DO BRASIL

FUNDADO EM 9 DE ABRIL DE 1891

MIMETISMO

André Lobo

O artista plástico Ducha cobriu os refletores com gelatina vermelha e trocou a cor do Cristo. (Pág. 20)

SÁBADO, 27 DE MAIO DE 2000

Cristo pintado de vermelho

A Cúria Metropolitana do Rio não liberou, mas o artista plástico Ducha, num ato rebelde, resolveu desafiar a determinação da Igreja Católica, cobriu os refletores com gelatina vermelha e *pintou* o Cristo Redentor.

O resultado foi visto, na ontem de noite e quem olhou para a estátua se surpreendeu com a nova cor, bem diferente da nova iluminação inaugurada há pouco mais de um mês pela Prefeitura do Rio.

A idéia fazia parte de uma série de projetos, denominado

Fig. 35 - Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000 (recortes da capa e da matéria sobre o Cristo Vermelho de Ducha).

Em 1979, quando o grupo paulista *3Nós3* – formado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França – cobriu a cabeça de estátuas em espaços públicos com sacos de lixo – como se fazia em torturas por asfixia durante a ditadura militar – integrantes do coletivo tomaram

[142] O GLOBO. Cristo Redentor fica vermelho por 45 minutos. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2000.

uma atitude semelhante à de Ducha ao ligar anonimamente aos principais jornais de São Paulo, fazendo-se passar por cidadãos perplexos com aquele suposto ato de vandalismo. Dessa maneira, o trabalho clandestino, realizado de madrugada e destruído horas depois, sobreviveu nas páginas dos jornais e alcançou um público maior. O *3Nós3* se apropria da mídia de massa para seu próprio benefício. O grupo estrategicamente faz com que os jornais financiem a impressão e distribuição de seu trabalho, considerando o alto custo que teria a reprodução de fotografias com a mesma tiragem se realizada pelos próprios artistas – então estudantes de graduação.

Fig. 36 - 3Nós3, Ensacamento, 1979.

Há muitas semelhanças ao caso de Ducha, como a clandestinidade da ação, a ligação realizada para os veículos de comunicação e a utilização da mídia impressa em uma tática de circulação de seu trabalho, eliminando custos e dificuldades na distribuição. A grande diferença é o anonimato, que se faz presente de forma relevante na ação do *3Nós3*, mas não existe na intervenção de Ducha, que é anunciada dias antes, fazendo com que a ação seja associada a seu nome quando publicada nos jornais. Não se sabia ao certo do que se tratava, ao lidar com as

estátuas encapuzadas do *3Nós3*. Naquele momento, intervenção urbana não era assunto em grande discussão no Brasil e a ação foi tomada como ato de vandalismo, de motivação misteriosa. Ao lidar com o trabalho de Ducha, 21 anos depois, os jornais a apresentam como manifestação artística, além de revelar o artista por trás daquele ato. Isso, contudo, não diminui o caráter subversivo de sua ação, que contraria autoridades e é realizada na clandestinidade. Tal subversão se estende para a apropriação que o artista faz da imprensa, que passa a servir a seus interesses. Dessa maneira, a ligação de Ducha para o Jornal do Brasil é um ato performativo, que cria desdobramentos para a intervenção realizada no Cristo Redentor.

Além dos jornais, um vídeo que registra toda a ação de Ducha compõe a coleção de DVDs *Circuitos Compartilhados*, organizada por Newton Goto. Trata-se de um acervo de vídeos e filmes que contém 225 títulos de 87 ações de artistas e coletivos, em grande parte brasileiros. O projeto gerou 35 DVDs com mais de 44 horas de duração e é um desdobramento da pesquisa realizada por Goto desde 2000 sobre circuitos autodependentes de artes visuais. Ducha também participou do *27º Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001 – a mesma edição que contou com a participação do *Atrocidades Maravilhosas* e de outras iniciativas coletivas de artistas. Assim como o *Atrocidades Maravilhosas*, Ducha foi convidado a publicar uma intervenção no livro do *Panorama*.[143] A participação do artista se deu por meio de uma fotografia do *Cristo Vermelho*.

Grande parte das imagens disponíveis do *Cristo Vermelho* são falsas, inclusive a fotografia presente no catálogo do *Panorama*. Imagens do Cristo Redentor foram manipuladas pelo próprio artista para que pudesse ilustrar sua ação, que teve curta duração e pouca chance de ser registada. A fotografia que circulou na capa do Jornal do Brasil é uma das poucas que realmente captam a intervenção de Ducha. Em 2008, o artista repetiu a intervenção no monumento para que pudesse finalmente registrá-la.

[143] O *27º Panorama da Arte Brasileira* promoveu o lançamento de duas publicações: o catálogo da mostra e um livro, composto por imagens, entrevistas e textos, como maneira de incluir na exposição, ainda que por meio de uma publicação, iniciativas que ultrapassam o território do museu.

Fig. 37 - Ducha, Cristo Vermelho, 2008.

Além da possibilidade de estender a duração de um trabalho efêmero e fazê-lo circular, ao ligar para o Jornal do Brasil, Ducha apropria-se do poder da mídia de massa para lhe atribuir valor e legitimidade, como conta a crítica de arte Marisa Flórido Cesar:

> Cristo vermelho parece transitar entre as várias concepções e abordagens relacionadas à tradição escultórica e sua migração ao campo ampliado: intervém fisicamente em um monumento e seu lugar, infiltra-se estratégica e criticamente na rede de circuitos discursivos em diversos campos de poder, como nas instituições (religiosas, estatais, artísticas) e na mídia. Se "público" tornou-se o campo midiático no qual a natureza de um fato é determinada e legitimada, Ducha realiza a ação buscando ganhar representação justamente aí. Se a mídia tem poder de conceber valor de verdade, ainda que por quinze minutos, como legitimar algo como arte além de seu protegido circuito?[144]

Tal poder da mídia, de conceber valor de verdade – visto na ação realizada por Orson Welles por meio do rádio em 1938 – também é explorado por Yuri Firmeza, que em 2006 fez circular nos principais jornais de Fortaleza matérias sobre a suposta exposição de um grande artista japonês chamado Souzousareta Geijutsuka, que seria realizada no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Mas o evento não passava de um factoide criado por Firmeza, que também inventara o artista japonês. Souzousareta Geijutsuka jamais existiu fora de seu projeto artístico e das páginas dos jornais. A ação foi realizada com apoio da instituição, que assumiu a divulgação da falsa exposição, surpreendendo o público que esteve presente na abertura. Uma

[144] CÉSAR, Maria Flórido. Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 35.

matéria publicada no jornal Diário do Nordeste no dia 11 de janeiro de 2006, após a suposta abertura, relata que

> Na sala prevista para a montagem, o que se via era uma placa descrevendo: "exposição em desmontagem". Em uma das paredes, um texto assinado pelo Diretor do Museu de Arte Contemporânea, Ricardo Resende, fazia alusão a um projeto artístico conceitual "que foge do puramente contemplativo e exige do público a reflexão sobre o que se vê ou o que não se vê". Em outro momento, o texto sugere que estamos diante de um "jovem artista que lida com a 'ficção' de se fazer arte na atualidade", sem fazer qualquer menção a exatamente que arte estaria se referindo.[145]

Na década de 1980, no Rio de Janeiro, o grupo *A Moreninha* também realizou uma ação a partir de um factoide. Nos anos anteriores às eleições diretas, a arte brasileira vivia o estigma da chamada *Geração 80*[146]. Discursos que se criavam naquele momento sobre tal geração de artistas, sobretudo na mídia de massa, associavam aquela produção a uma atitude hedonista, ao prazer de pintar e a outros clichês. Naquele momento de ascensão do mercado de arte, falava-se sobre o retorno à pintura, e o que não se encaixava nessa categoria, segundo o grupo *A Moreninha*, era ignorado pela crítica local. Em sua primeira ação, os moreninhos – como eram chamados os integrantes do grupo – promoveram uma maratona de pintura impressionista na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o grupo homenageava o centenário de um suposto grupo de "pintores de domingo", seguidores de Manet, também chamado *A Moreninha*, que no século XIX teria se reunido na mesma ilha para realizar pinturas ao ar livre.

Essa história, contudo, não passava de um factoide, que foi enviado para veículos de comunicação em formato de *press release*. Jornais e emissoras de TV replicaram a falsa história e divulgaram a ação na qual artistas da *Geração 80* celebrariam o centenário do grupo de pintores impressionistas que haveria passado por Paquetá.

Na década de 1980, a arte e os artistas haviam se tornado fenômenos de massa, figurando em grandes emissoras de TV. A *Geração 80* foi também um fenômeno midiático. Dessa maneira, a mídia, que foi uma das principais responsáveis por moldar a imagem da chamada *Geração 80*, foi utilizada de forma subversiva por artistas que desejavam desconstruir tal arquétipo.

---

[145] DIÁRIO DO NORDESTE. Exposição factoide compromete Instituto Dragão do Mar. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/metro/exposicao-factoide-compromete-instituto-dragao-do-mar-1.578575>. Acesso: 09/10/2018.

[146] Rótulo que surge com a emblemática exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager.

Desde pelo menos a década de 1950, artistas brasileiros são atraídos pela mídia de massa como aliada a experiências estéticas, como as de Flávio de Carvalho, relatadas por Ana Maria Maia no livro *Arte-veículo*. Experiências que se aproximam mais do sentido de clandestinidade, invasão e subversão aqui abordados começam a ser realizadas na década de 1970, durante a ditadura militar. Um dos exemplos emblemáticos é a série *Clandestinas* (1973), de Antonio Manuel. O artista teve acesso à arte-final do jornal O Dia e pôde substituir imagens e textos, criando tiragens alternativas da publicação – que levou pessoalmente às bancas e misturou a outros exemplares – intercalando notícias reais e ficções de conteúdo absurdo. Na ocasião, o artista também fez circular no jornal um registro da ação na qual ficou nu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após ter inscrito seu corpo como obra em um salão e ter o mesmo recusado. O mesmo artista realizou o trabalho *De 0 a 24 horas* (1973), que consiste em um encarte incorporado a um jornal, reunindo trabalhos pensados para sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cancelada pelos próprios organizadores por temerem que ela pudesse gerar situações problemáticas ao museu e ao artista, considerando a repressão dos militares naquele momento. A ação de Antonio Manuel resultou em uma exposição de 24 horas, tempo de duração de um jornal, e aconteceu exclusivamente em suas páginas. Em uma nota incluída no encarte, o artista afirma que "o espaço do MAM, das Galerias, tornou-se pequeno em relação aos veículos de massa"[147].

[147] O JORNAL. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). São Paulo, 15 de julho de 1973.

Saiu tabela do Campeonato Nacional-75

QUEIMADOS VIVOS PELA MULTIDÃO

Olha que bicho fedorento

AMARROU UM BODE NA DANÇA DO MAL

O DIA 1.00

Procurando água

Amin mobiliza Uganda com medo de invasão britânica

MISS NITERÓI MORRE A TIROS

DEZENAS DE PRISÕES NA CENTRAL

Uruguaiana fechada ao tráfego na terça-feira

Fig. 38 - Antonio Manuel, série Clandestinas, 1973.

Seleção não engrena e perde para a Suécia

FUZILADO O LÍDER PERONISTA

Deu a louca

HOMEM APRESENTA-SE NU NO MUSEU – COMO OBRA DE ARTE

Tribunal aprova contas do Governador

O DIA 50 CENTAVOS

Um milhão de dólares para abafar escândalo

ADALBERTO PARA VICE-PRESIDENTE

ABATIDO AO LADO DA AMANTE

Novo Estatuto dos Servidores sai em agosto

Fig. 39 - Antonio Manuel, série Clandestinas, 1973.

Paulo Bruscky, expoente da Arte Correio, realizou diversas intervenções em classificados de jornais, entre elas o anúncio de uma máquina de registrar sonhos com filmes, que possibilita ao consumidor assistir a seus sonhos enquanto tomava café da manhã. O anúncio fictício de Bruscky, veiculado em 1977, subverte a lógica publicitária daquele espaço e aparece no meio de anúncios de outras máquinas, causando estranhamento no leitor do jornal.

EMPILHADEIRA YALE — 2.500 — Telefone: ..... 262.8511.

MÁQUINA Sorveteria Socic c|4 metros e um Balcão Frigorifico. Vendo ou troco. Av. José Rufino. 1623 — Areias, pela manhã.

Tipografia — Vende Máquina Automática — Pa... Tratar Fone: 2220574.

VENDE-SE — O Projeto de uma máquina de filmar sonhos com filmes (preto e branco ou colorido) sonorizada, marca Bruscky. Assista seus sonhos tomando o café da manhã. Inventor Paulo Bruscky CP 850 — Recife-PE.

VENDO — Compressor de Ar Elmotor 1½ HP e pistola Cr$ 800,00 fone — 2246283 a tarde.

MOTOR MERCURY 50 HP — Vendê-se estado de novo, ano 76. Tratar fones 3265330 (domingo) — 2245547 d. úteis.

Vende-se ótima Farmácia única no local Rua do Lima, 68 Sr. Falcão.

VENDE-SE uma BANCA DE REVISTA p|Cr$ ..... 4.000,00 a Tr. c|Xavier a R. Gaspar Pérez, 877 — Iputinga, no horário das 18 às 22 hs. nos dias úteis, motivo doença.

VENDE-SE — Bar e Lanche ótimo movimento Preço de ocasião. Rua 21 de Abril, 1289 — Afogados.

VENDO — LOTERIA ESPORTIVA a ser relocada Av. Gal. San Martin, 1970.

VENDE-SE — Por motivo de Viagem, todo Equipamento de Serraria — Máquinas Semi-novas. Tratar Local. Rua 21 de Abril, 2966 C|Ronaldo. — San Martin.

VENDE-SE — Lanchonete equipada ótimo ponto motivo viagem Av. Santos Dumont n. 100A. Olinda Varadouro.

VENDE-SE — Uma loja de peças de automóveis

Fig. 40 - Paulo Bruscky, Máquina de filmar sonhos, 1977.

Vimos diferentes possibilidades do uso da mídia de massa por artistas brasileiros. Antonio Manuel e Paulo Bruscky desenvolvem trabalhos que acontecem apenas nas páginas dos jornais. Yuri Firmeza e o grupo *A Moreninha* criam projetos que têm início nos veículos de comunicação e se desdobram em ações/situações. Ducha e Alexandre Vogler fazem o caminho oposto: desenvolvem ações que têm início na cidade e se desdobram nos veículos de comunicação.

A circulação da imagem do *Tridente* de Vogler nos jornais, ao lado de textos condenatórios, evidencia conflitos religiosos existentes em Nova Iguaçu. O artista lança apenas uma provocação no espaço público e, em seguida, discursos intolerantes se disseminam na mídia sem sua intervenção direta. O trabalho continua reverberando, ele ecoa nas folhas dos

jornais, toma a mídia de massa como espaço performativo, mas sem qualquer necessidade de ação do autor, que apenas assiste a seu trabalho acontecer.

O artista já havia lançado uma provocação de natureza similar em 2001, quando colou em ruas de São Paulo, onde se inclui o tapume de uma igreja evangélica, cartazes com o slogan "Fé em Deus", que ora alternam com a frase "Fé em Diabo". Tal dado sugere que, embora o artista afirme em entrevistas cedidas a jornais que associava o tridente ao deus Netuno e não tinha a intenção de afrontar qualquer religião, havia, na verdade, consciência sobre as possíveis interpretações acerca de seu trabalho.

Assim como a ação de Ducha, a de Vogler é identificada nas páginas dos jornais como um trabalho artístico e a identidade do autor é revelada, uma vez que estava prevista a realização de uma intervenção sua naquele espaço. Seu caráter subversivo está na quebra do acordo realizado com a prefeitura de Nova Iguaçu, que havia autorizado a realização de outro projeto, o que leva Vogler a atuar de forma subversiva.

A intervenção realizada na cidade ganha outros sentidos ao ter sua imagem circulando em jornais ao lado de manchetes sensacionalistas. A imagem desenhada sobre o morro, por si só, pode ter diferentes interpretações e não é capaz de sustentar um debate sobre intolerância religiosa. Quando circula na mídia de massa por meio da fotografia, ao lado de textos que a condenam, o trabalho não apenas ganha em valor de exposição como também assume determinado direcionamento conceitual, sobre o qual o artista não possui mais controle. Retomamos aqui a afirmação de Mitchell de que as imagens "têm pernas".

2.2 Não odeie a mídia, torne-se a mídia: ética punk e táticas de inversão

A popularização da internet e dos dispositivos digitais provocaram grandes transformações na maneira das pessoas se comunicarem. Nesse cenário, diversificam-se as formas de ativismo relacionado à mídia – midiativismo – com novas formas de confrontar o poder institucional na área de comunicação, sob influência de coletivos e movimentos de contracultura, além da ética hacker. No contexto em questão, associado sobretudo à Europa pós-queda do Muro de Berlim, surgem as primeiras discussões sobre mídia tática.[148]

Existem diferentes definições de mídia tática, mas pode-se estabelecer como marco inicial das discussões sobre esse conceito a primeira edição do *Next Five Minutes* (N5M), festival sobre arte, política, ativismo e mídia realizado em Amsterdã em 1993. O festival contou

[148] FOLETTO, Leonardo. Mídia tática e cultura hacker: aproximações no contexto brasileiro. In: Anais do II Congresso Internacional de Net-Ativismo. São Paulo: ECA-USP, 2015.

com artistas e ativistas dos Estados Unidos e Europa, além de artistas dissidentes e ativistas Samizdat[149], da ex-União Soviética. Foram realizadas outras edições do N5M em 1996, 1999 e 2003 – mesmo ano em que foi realizado aqui o *Festival Mídia Tática Brasil*, inspirado no evento de Amsterdã.

A primeira edição do N5M tinha o objetivo de expor e debater vídeos independentes e produções audiovisuais de cunho político da segunda metade do século XX, tendo como tema central a ideia de televisão tática. Tal conceito foi ampliado, dando origem à noção de mídia tática, que foi tema da segunda edição do evento, realizada em 1996.[150] Um texto publicado na seção de perguntas e respostas do site do festival (hoje desativado) e atualmente disponível no site *Tactical Media Files* (www.tacticalmediafiles.net), um dos principais arquivos em domínio público sobre mídia tática, afirma que esse termo designa o uso crítico e teorização das práticas midiáticas que recorrem a todos os tipos de novas e velhas mídias para alcançar uma variedade de objetivos não comerciais específicos e promover todos os tipos de questões políticas potencialmente subversivas.

> Pense em ativistas que usam câmeras de vídeo digitais baratas e distribuem seus vídeos na internet. Pense em transmissores de rádio FM de baixa potência usados por ativistas antiglobalização. Pense em programadores de computador que desenvolvem softwares livres e de código aberto. Pense na tecnologia sem fio que fornece a comunidades inteiras acesso barato à Internet de banda larga. Pense em artistas midiáticos que expressam suas preocupações sobre questões políticas atuais. E pense em investigações sobre política e economia das tecnologias da informação.[151]

Dessa maneira, entende-se que embora o conceito de mídia tática surja com as revoluções ocasionadas pela popularização da internet e das tecnologias digitais, esse tipo de ação pode ser realizado por meio de velhas mídias.

> Tal "utilização crítica" é exemplificada no site da segunda edição do festival N5M pela atuação de ativistas dos movimentos altermundialistas, equivocadamente chamados de antiglobalização; a ação de ativistas que veiculam programas de rádio em transmissores de baixa potência ou daqueles que elaboram vídeos com câmeras digitais e distribuem sua produção pela Internet. Outras práticas listadas são o trabalho de programadores de software livre e de código aberto, a arte midiática e pesquisas sobre a política e a economia das tecnologias da informação. Destacam-se ainda as

[149] O Samizdat relaciona-se com a ideia de mídia tática por ser uma prática destinada a evitar a censura imposta pelos governos dos partidos comunistas nos países do Bloco oriental, por meio de indivíduos que copiavam à mão e distribuíam clandestinamente publicações censuradas.
[150] FOLETTO, Leonardo, 2015, op. cit.
[151] TACTICAL MEDIA FILES. Disponível em: < http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/faq.jsp-faqid=programme.html>. Acesso: 17/09/2018.

> tecnologias sem fio que viabilizam acesso barato à Internet de banda larga para comunidades.[152]

A primeira conceituação formal da mídia tática aparece no texto *O ABC da Mídia Tática*, uma espécie de manifesto publicado por Geert Lovink e David Garcia em 1997 na plataforma *Net.time*. O texto foi traduzido e difundido no Brasil pelo crítico Ricardo Rosas, por meio da plataforma *Rizoma.net*, que hoje encontra-se desativada. Segundo Lovink e Garcia,

> Mídias Táticas são o que acontece quando mídias baratas tipo "faça você mesmo", tornadas possíveis pela revolução na eletrônica de consumo e formas expandidas de distribuição (do cabo de acesso público à internet), são utilizadas por grupos e indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura geral. As mídias táticas não só reportam fatos, mas também nunca são imparciais: elas sempre participam e é isso o que mais que qualquer coisa as separa das mídias dominantes.[153]

Os autores citam como referência para a conceituação da mídia tática o livro *A invenção do cotidiano*, do historiador francês Michel De Certeau, publicado originalmente em 1980. A obra trata de práticas e táticas criativas adotadas pela cultura popular por meio de textos e artefatos que a rodeiam, transferindo a ênfase das representações em si para os usos das representações.

Certeau traça distinções entre tática e estratégia, essenciais para o conceito de mídia tática. Estratégia seria "o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado"[154], enquanto a tática, por oposição, seria "a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio" [155]. Ou seja, a tática, diferentemente da estratégia, é a arte do fraco, daquele que "não tem por lugar senão o do outro"[156]. Enquanto a estratégia possui lugar próprio, autônomo, que permite controlar, planejar e capitalizar as vantagens adquiridas, a tática tem que jogar com o terreno que lhe é imposto, dentro do campo de visão do inimigo, no espaço por ele controlado, aproveitando "ocasiões".

> Ele [Certeau] descreveu o processo de consumo como um conjunto de táticas pelas quais o fraco faz uso do forte. Ele caracterizou o usuário (um termo que ele preferiu a consumidor) rebelde como tático e o presumido produtor (no qual ele inclui autores, educadores, curadores e revolucionários) como estratégico. Estabelecer esta

[152] CLINIO, Anne. A ação política no cotidiano: a mídia tática como conceito operacional para pesquisas em mídia, cotidiano e política. In: Mídia e Cotidiano. Niterói, n. 1, pp. 169-188, 2013, p. 171.
[153] GARCIA, David, LOVINK, Geert. O ABC da mídia tática. In: ROSAS, Ricardo, SALGADO, Marcus (org.). Rizoma – Intervenção, pp. 139-141, 2002, p. 139. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1228/>. Acesso: 28/10/2018.
[154] CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 99.
[155] Ibid, p. 100.
[156] Ibid, p. 100.

> dicotomia permitiu a ele produzir um vocabulário de táticas rico e complexo o bastante para equivaler a uma estética reconhecível e distinta. Uma estética existencial. Uma estética da apropriação, do engano, da leitura, da fala, do passeio, da compra, do desejo. Truques engenhosos, a astúcia do caçador, manobras, situações polimórficas, descobertas prazerosas, tão poéticas quanto guerreiras.[157]

Em seu livro, Certeau exemplifica tais subversões na relação entre indígenas e colonizadores espanhóis, pensando como os primeiros se utilizavam da ordem dominante para exercer seu poder:

> Há muito tempo que se tem estudado que equívoco rachava, por dentro, o "sucesso" dos colonizadores espanhóis entre as etnias indígenas: submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não era aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir.[158]

O conhecimento da dicotomia tática/estratégia, analisada por Certeau, ajudou Levink e Garcia a nomear uma classe de produtores conscientes do valor de inversões temporárias no fluxo de poder. Esses agentes tornam-se criadores de espaços, canais e plataformas para tais inversões – trabalho designado mídia tática –, que rompem com as dicotomias amador/profissional, alternativo/popular e até mesmo público/privado.

A lógica "faça você mesmo", apontada no texto de Lovink e Garcia, surge na década de 1960, com a difusão de tecnologias de informação e comunicação baratas e fáceis de usar e é apropriada na década seguinte pela cultura *punk*. O *punk* se difere do *rock'n'roll* tradicional não apenas no som, mas na maneira como as bandas dirigem seu próprio negócio e lidam com o público. Craig O'Hara, no livro *A filosofia do punk: mais do que barulho*, afirma que entre as bandas punks não há competição, mas colaboração entre si, e que o espírito do empreendimento punk é o "faça você mesmo", como extensão dos princípios anarquistas, calcados na cooperação para a construção de um futuro mais produtivo, criativo e agradável. Dessa maneira, os *punks* organizam sua própria diversão, sem visar lucro, organizando shows, passeatas, lançando discos, livros e *fanzines*. O'Hara relata:

> Empresários de bandas punks, são raros e, até recentemente, contratos para discos e shows eram praticamente inexistentes. Os discos são vendidos por abaixo do preço médio geral e diretamente pelas bandas e poucas lojas. A influente banda Crass foi talvez a primeira a vender seus discos mais barato e até usava os lucros para ajudar outras bandas a gravarem suas músicas.[159]

---

[157] GARCIA; LOVINK, 2002, op. cit., pp. 139-140.
[158] CERTEAU, 1998, op. cit., p. 39.
[159] O'HARA, Craig. A filosofia do punk: mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005, p. 158.

Segundo O'Hara, os *punks* rejeitam bandas que assinam com grandes gravadoras com justificativa de levar sua mensagem a um público maior e consideram tal ato mera transformação de rebeldia em dinheiro, que acaba por esvaziar o conteúdo de suas músicas. O autor conta que o sucesso de bandas inglesas, como *The Clash* e *Sex Pistols,* deixou grandes gravadoras com desejo de contratar o maior número possível de bandas "rebeldes" para lucrar em cima da onda *punk*.

Em meados da década de 1970, com o crescimento das cenas *punk* em Nova York e Londres, surgem os *fanzines* – também chamados *zines* – calcados na lógica "faça você mesmo". *Fanzines* são o principal meio de comunicação entre punks. Trata-se de publicações em baixa tiragem, de aparência amadora – em comparação com revistas profissionais –, feitas, em maioria, por meio de copiadoras e grampeadas, sem numeração de páginas, sem direitos autorais e sem nenhuma chance de rentabilidade. Tais publicações geralmente tratam de música e política. O'Hara afirma que para ser editor de um *fanzine* só é necessário ter acesso a uma copiadora barata e ânsia de expressar opiniões, ideias ou pensamentos. Uma vez que as lojas não se interessam por publicações que geram baixo público ou possuem público irrisório, *fanzines* são distribuídos por correio e só mais tarde, com a explosão dessa mídia em termos de quantidade e qualidade, lojas em todos os Estados Unidos passaram a aceitar tais publicações para venda e exposição em suas gôndolas de jornais e revistas.

Em sua dissertação de mestrado, André Mesquita lembra que entre as décadas de 1960 e 1970, quando se firmava a ética "faça-você-mesmo", no Brasil surgiam proposições de artistas que já adotavam essa lógica, como as instruções de Lygia Clark para os *Objetos relacionais,* as proposições de Hélio Oiticica para se fazer um *Parangolé* e, seguindo caminho mais próximo da mídia tática, as instruções de Cildo Meireles para criar suas *Inserções em circuitos ideológicos*.[160] No auge da ditadura militar, Cildo desenvolveu um trabalho que consistia em inscrever mensagens-vírus críticas aos circuitos que as hospedavam: a mídia, objetos industriais e cédulas de dinheiro. Numa série de intervenções em garrafas de Coca-Cola retornáveis realizadas em 1970, o artista grafou sobre as mesmas, por meio de impressão serigráfica, frases contra o regime político da época, instruções para fazer coquetéis Molotov e frases contra o imperialismo norte-americano, como "Yankees go home!". As mensagens só podiam ser lidas quando as garrafas estivessem cheias, em razão da tinta vitrificada em branco que tornava-se visível quando colocada em contraste com o líquido escuro do refrigerante, o que contribuía

[160] MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

para que as garrafas modificadas fossem devolvidas à circulação de forma clandestina. O artista grafou em algumas garrafas instruções para criar suas próprias *Inserções*, incentivando as pessoas a participarem ativamente imprimindo suas mensagens nas garrafas e as devolvendo à circulação. Dessa maneira, num período de forte censura e repressão, o indivíduo poderia exercer seu poder sem a intervenção de macroestruturas institucionais.

Também merecem destaque os *Domingos da Criação*, organizados pelo crítico Frederico Morais na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971. Foram ao todo 6 domingos ao longo daquele ano: Um domingo de papel (24/01), O domingo por um fio (07/03), Domingo terra a terra (25/04), O som do domingo (30/05) e O corpo a corpo do domingo (29/08). Os eventos eram abertos, contando com a participação de pessoas de diferentes origens, idades e classes sociais. Em cada edição, Morais propunha experimentações criativas com um material/conceito diferente, entre eles o próprio corpo. Seu caráter aberto e participativo evidencia a ideia de que não é necessário ser artista para ser criativo e aponta para a importância da criatividade na vida de qualquer pessoa. A ideia de Morais era libertar o espectador, colocando-o no processo criador, seguindo a lógica "faça você mesmo". O evento foi um grande sucesso de público e mídia, com caráter lúdico, descontraído e pedagógico, ocorrendo no auge da ditadura militar.[161]

Jello Biafra, vocalista da banda de *punk rock* norte americana *Dead Kennedys*, resume a ética *punk* do "faça você mesmo" na frase "não odeie a mídia, torne-se a mídia". Tal afirmação, que se relaciona aos modos de produção e circulação de conteúdo adotados pelos *punks*, coloca o público no lugar do produtor. A frase de Biafra dá abertura para se pensar a criação de novas mídias ou a apropriação dos veículos existentes para benefício próprio, relacionando-se às ideias da mídia tática. Se a mídia hegemônica causa revolta, ela pode ser combatida ou contestada por meio de seus próprios recursos, e é a isso que se propõem os ativistas da mídia tática.

Em sua dissertação de mestrado, Anne Clinio[162] lista uma série de ações consideradas integrantes do campo da mídia tática por diferentes teóricos, algumas das quais vemos serem adotadas por artistas contemporâneos, entre elas:

***Détournment*:** palavra que em francês significa desvio, direção ou ainda sequestro. Na mídia tática designa uma prática conhecida devido a seu uso pelos situacionistas, que consiste

[161] Cf: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.
[162] CLINIO, Anne. Mídias táticas no Brasil: dinâmicas de informação e comunicação. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

em qualificar produtos ou processos cujo objetivo original foi alterado, tomando direção oposta. Tal é a prática adotada pelos grupos *Atrocidades Maravilhosas* e *Tupinambá Lambido*, com a subversão de mídias publicitárias, bem como Ducha e Alexandre Vogler, ao se apropriarem de jornais para fazerem circular suas ações artísticas. Podem também ser colocadas nessa categoria as *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles.

O artista carioca Guga Ferraz, integrante do *Atrocidades Maravilhosas*, é conhecido por suas táticas de desvio em placas de sinalização. O exemplo mais notável é a interferência que fez em placas de pontos de ônibus em 2003, quando colou sobre as mesmas adesivos em formato de chamas, como maneira de alertar a população sobre os recorrentes incêndios criminosos a veículos que aconteciam naquele ano. Trata-se de uma ação-vírus na qual o artista altera o significado da imagem: em vez de sinalizar o local onde os ônibus realizam suas paradas, a placa passa a informar sobre a onda de violência que toma o Rio de Janeiro.

Fig. 41 - Guga Ferraz, Ônibus Incendiado, 2003.

***Culture jamming*:** prática que também recontextualiza imagens, elementos gráficos e mensagens, mas tem como alvo privilegiado corporações multinacionais, apropriação do espaço público e discurso publicitário falacioso. Entre as principais táticas dessa modalidade estão a alteração de campanhas publicitárias, intervenções presenciais em *megastores*, criação de notícias falsas e a realização de festas e protestos de rua. No campo da arte, um exemplo é a ação de Yuri Firmeza, que fez circular notícias sobre a suposta exposição de um "renomado" artista japonês que nunca existiu. Pode-se citar também as intervenções de Paulo Bruscky e Antonio Manuel em jornais nos anos 1970 e o release divulgado à imprensa pelo grupo *A*

Moreninha, que lançava mão de um factoide para chamar atenção do leitos para uma ação artística. O *Tupinambá Lambido* e alguns cartazes do *Atrocidades Maravilhosas* também se inserem nessa categoria pela paródia de marcas conhecidas do imaginário popular, como o cartaz de Ducha, que transforma o logotipo da Coca-Cola em "Coca-Coca", e os cartazes do *Tupinambá Lambido* que transformam o logotipo do jornal O Globo em "O Golpe" e do banco Santander em "Satan".

Fig. 42 - Tupinambá Lambido, 2017.

Fig. 43 - Tupinambá Lambido, 2018.

Podemos trazer como exemplo novamente Guga Ferraz, com duas intervenções realizadas em ônibus do Rio de Janeiro: a primeira, realizada em 2006, consiste na criação de adesivos que se assemelham à sinalização de saída de emergência instalada nas janelas dos ônibus, cuja imagem e texto são alterados pelo artista, passando a informar: “Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja”. Outra intervenção consiste na criação de um adesivo de sinalização para cadeirantes, como os que são usualmente instalados na traseira de ônibus, com a diferença que em sua versão o artista sobrepôs uma tarja vermelha à imagem, que recebeu o título *Proibido ser cadeirante*. Nos trabalhos em questão, Guga altera de forma crítica imagens presentes no cotidiano da cidade, que passam a contestar a falta de segurança nos veículos e a ausência de acessibilidade para pessoas com necessidades especiais, o que limita seu acesso à cidade e seu direito de ir e vir.

Fig. 44 - Guga Ferraz, Em caso de assalto, ao avistar uma arma de fogo, não reaja, 2006.

Fig. 45 - Guga Ferraz, Proibido ser cadeirante, 2011/2013.

Outros tipos de modalidades citadas por Clinio são o ***sit-in* virtual**, que se baseia no ato de sentar no chão para bloquear o acesso a uma localização, e na internet se dá pelo acesso simultâneo por centenas de pessoas a uma mesma página alvo; o **vírus de computador**; o **ciberfeminismo**; o ***warchalking*** (guerra de giz), que consiste na sinalização de que há oferta de *wi-fi* na área por meio de símbolos padronizados desenhados em paredes, ruas ou postes – prática inspirada em moradores de rua norte-americanos, que após a Grande Depressão, no final da década de 1920, sinalizavam locais favoráveis à sua permanência; a **produção de *softwares* livres** – programas de computador que podem ser copiados, alterados e redistribuídos sem restrição e, por fim, **programas de inclusão digital a populações desfavorecidas**, que quando orientados ao campo da mídia tática, tendem a trabalhar na perspectiva de apropriação social da tecnologia.

Fig. 46 - Intervenção anônima em projeto de sinalização de ônibus no Rio de Janeiro. Exemplo de culture jamming.

Vemos, portanto, que a mídia tática é um conceito amplo, que abarca uma diversidade de práticas entre as quais algumas são mais frequentemente adotadas pelo campo da arte do que outras. Em sua dissertação, Clinio lista uma série de iniciativas consagradas de mídia tática que fazem parte de uma "primeira geração" de ações executadas na internet:

Adbusters: organização sem fins lucrativos fundada em 1989, conhecida por práticas de *culture jamming*, como sabotagens de propagandas por meio de paródias ou apropriação de símbolos conhecidos popularmente. A *Adbusters t*ambém realiza campanhas anticonsumo como o *Buy Nothing Day* (Dia de Não Comprar Nada) e o *Buy Nothing Christmas* (Natal Sem Comprar Nada), onde convida a população a "participar não participando", ou seja, aderindo à campanha e não consumindo. Também são promovidas propostas de desintoxicação tecnológica como o *Digital Detox Week* (Semana Detox Digital), promovendo uma reflexão

crítica sobre nossos hábitos. No site da organização são disponibilizados cartazes para serem baixados e redistribuídos em mídia impressa ou mídias sociais.

Fig. 47 - Cartaz da campanha Buy Nothing Christmas.

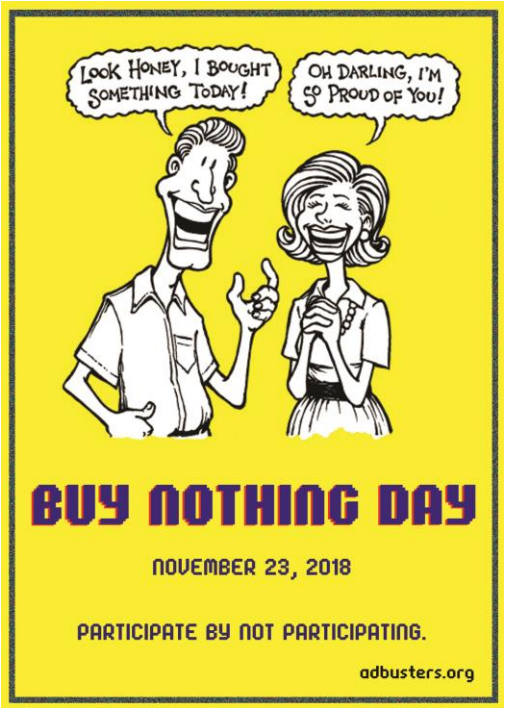

Fig. 48 - Cartaz da campanha Buy Nothing Day.

®TMark: organização conhecida por sua atuação anticorporativa, que em 1999 lançou um site falso hospedado no domínio *www.gwbush.com*, como tática de interferência na campanha do então candidato à presidência dos Estados Unidos George W. Bush, cujo site oficial estava hospedado no endereço *www.georgewbush.com*. O site falso confundiu eleitores, fato que se deve também à sua programação visual, que copiava o original e incorporava trechos de seus textos e suas fotos.[163]

Yes Men Project: proposta da dupla de ativistas Andy Bichlbaum e Mike Bonanno, conhecida por ações que produzem danos a indivíduos e entidades que causam estragos sociais, econômicos e ambientais. Suas táticas consistem na criação de sites falsos (com programação visual idêntica ao original, mas conteúdo distinto) e na personificação de líderes dessas empresas. O site falso funciona como isca, para que desavisados contatem a dupla por engano, o que possibilita sua aparição na mídia como representantes das empresas-alvo, como relata Clinio:

> Um de seus projetos mais ousados culminou com a apresentação de Andy Bichlbaum como executivo da Dow Chemicals em uma entrevista para a rede de televisão BBC Mundo. O ativista [se passando pelo executivo da empresa] declarou que, passados 20 anos do desastre químico na cidade de Bhopal, a empresa assumia total responsabilidade pelo acidente que matou 20 mil pessoas e deixou mais de 120 mil com sequelas crônicas na Índia. Ele também anunciou um conjunto de indenizações, ambientais e de assistência médica que totalizavam U$ 12 bilhões.[164]

Electronic Disturbance Theater: a partir do conceito de desobediência civil eletrônica – baseado no conceito de desobediência civil de Henry David Toreau – e técnicas de hacktivismo, a organização promove *sit-in* virtuais. Numa série de ações em apoio ao movimento Zapatista em 1998, o grupo disponibilizou aos participantes um link que ativa um aplicativo cuja função é recarregar o mesmo endereço várias vezes por minuto, causando

---

[163] No Brasil houve propostas similares como o *Clone do Blog do Planalto*, que surgiu em 2006, três dias após a criação *Blog do Planalto* pelo então presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva. O clone, criado pela dupla de hackers Pedro Markun e Daniela Silva, reproduzia o mesmo conteúdo do original, possuía design parecido e domínio similar, com a diferença de que era aberto a comentários dos leitores, criando um espaço de diálogo que não havia no original. Outra proposta é a *Falha de São Paulo*, blog-paródia criado em 2010 pelos irmãos Mário e Lino Biolchini com o objetivo de criticar, de forma satírica, a cobertura da campanha da então candidata à presidência da república Dilma Rousseff por um dos principais jornais brasileiros: a *Folha de São Paulo*, que tinha como candidato não-declarado o principal adversário de Dilma, José Serra. Com nome similar e estabelecendo referência ao jornal também em sua identidade visual, o blog alterava o slogan "um jornal a serviço do Brasil" para "um jornal a serviço do Brazil". O projeto teve sucesso na internet no período pré-eleitoral, com suas fotomontagens e gracejos como "Dilma atirou o pau no gato", que ridicularizavam a cobertura do jornal sobre a então candidata.

[164] CLÍNIO, Anne, 2011, op. cit, p. 51.

congestionamento no site atacado. Os alvos eram sites ligados àqueles considerados opressores aos zapatistas.

Independent Media Center – Indymedia: criado coletivamente em 1999 por diversas entidades do campo da mídia alternativa, com a finalidade de realizar uma cobertura diferenciada dos protestos em Seattle por ocasião da reunião da Organização Mundial do Comércio. Foi oferecida cobertura em tempo real, relatórios, fotos, áudios e vídeos por meio de um sistema de publicação aberta, que possibilita a qualquer pessoa a submissão de seu material para publicação sem filtros editoriais. Como lembra Leonardo Foletto, nesse momento a publicação na internet não era acessível a qualquer pessoa, pois não existiam mídias sociais como as que conhecemos hoje e os blogs ainda estavam iniciando sua trajetória.[165]

Outros termos tentam dar conta de intervenções nas mídias de massa. No campo da arte, mais especificamente, o pesquisador brasileiro Arlindo Machado, em seu livro *Arte e mídia*, publicado em 2007, fala sobre generalização do vocábulo *artemídia*, como forma aportuguesada do inglês *media arts*, para designar "formas de expressão artística que se apropriam dos recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas"[166]. Inclui-se nessa categoria, segundo Machado, intervenções críticas em meios de comunicação de massa, bem como manifestações artísticas realizadas por meio da apropriação de recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos nos campos da eletrônica, informática e engenharia biológica. Trata-se, portanto, de um termo mais abrangente, que engloba e extrapola expressões anteriores como *arte & tecnologia*, *artes eletrônicas*, *arte-comunicação*, *poéticas tecnológicas*, etc.

Machado ressalta que a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo, apropriando-se das tecnologias disponíveis, como, por exemplo, a relação de Edgar Degas com a fotografia e a de Marcel Duchamp com a cronofotografia na obra *Nu descendo uma escada*. Mas o autor compreende que a apropriação que a arte faz dos aparatos tecnológicos que lhe são contemporâneos se difere do uso dos mesmos por outros setores da sociedade, como a indústria e bens de consumo. Na medida em que tais aparelhos são projetados para fins objetivos, a perspectiva artística lhe desvia de seus interesses originais. Machado chama atenção para artistas que operam fora das possibilidades programadas e previsíveis desses meios, reinventando radicalmente seus programas e finalidades. O que se chama *artemídia*, portanto, é produzido dentro dos meios econômicos vigentes, mas segue a direção contrária deles.

---

[165] FOLETTO, Leonardo, 2015, op. cit.
[166] MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 5.

Outra pesquisadora brasileira, Lucia Santaella, questiona *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* em um livro lançado em 2005. A autora entende que convergir significa "tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios"[167]. Pode-se falar de entrecruzamentos entre esses campos, a partir da Revolução Industrial. Enquanto o Renascimento elevou o status daquilo que se chamou posteriormente "belas artes" em oposição ao artesanato – de finalidades práticas e utilitárias –, com a emergência de uma cultura urbana, da sociedade de consumo e de um sistema econômico capitalista – frutos da Revolução Industrial – a cultura passou a ser dominada pelos meios de comunicação, enquanto as "belas artes" perdiam sua proeminência. Nesse momento, além das máquinas de produção de bens materiais, surgem máquinas de produção de bens simbólicos – dispositivos semióticos, como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema – que, por sua capacidade de produzir e reproduzir linguagem, funcionam como meios de comunicação.

Na segunda metade do século XX, com o surgimento e popularização de máquinas fotocopiadoras, filmes super 8 e 16mm, *offset* e equipamento portátil de vídeo, originam-se novas formas de arte tecnológica, que expandem o campo das artes para interfaces como o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, etc. Ao mesmo tempo, a arte passa a necessitar de tais meios para sua própria divulgação, lançando mão, por exemplo, de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos e entrevistas cedidas por artistas em programas de rádio e TV. Segundo Santaella, as mídias passam a desempenhar cada vez mais um papel crucial no "sucesso de uma carreira" e, por isso mesmo, artistas buscam manipular e controlar suas imagens e disseminação de suas obras em veículos de comunicação. É o que vimos, no período em questão, em trabalhos de Antonio Manuel, como *De 0 a 24 horas***,** e em ações dos grupos *A Moreninha* e *3Nós3*. Já no início deste século, um grande exemplo é o *Cristo Vermelho*, de Ducha, que liga para jornais informando sobre sua intervenção para que a mesma ganhe circulação por meio das páginas dos veículos. Dessa forma, pode-se retomar a afirmação de Maria Flórido Cesar acerca do valor e legitimidade conferido à ação por meio da mídia de massa.

Com a migração da arte do espaço privado dos museus e das salas de concerto para o espaço público e turbulento da TV, internet ou ainda do ambiente urbano, seu estatuto e alcance são modificados e são possibilitadas novas formas de inserção social. Assim como Benjamin afirma que com a reprodução técnica a arte deixa de ter uma função parasitária para ter uma função política, é possível pensar nos meios de comunicação de massa como agentes

[167] SANTAELLA, Lucia. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005, p. 7.

potencializadores de difusão, na medida em que vivemos em uma sociedade de base tecnocrática.

> As reproduções fotográficas de obras em livros, os documentários sobre arte, os anúncios publicitários que se apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um número maior de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela, mesmo que seja por meio de reproduções em cartões postais, calendários ou por meio de programas de televisão, vídeos, etc. Essa popularização das artes facilitada pelas mídias é sem dúvida responsável pelo aumento considerável do número e do tamanho dos museus e das galerias, e pelo impressionante aumento de público que frequenta esses lugares.[168]

As mídias de massa se aliam às exposições *blockbuster*, que no Brasil surgem a partir da década de 1990. Grandes mostras organizadas por instituições privadas e órgãos governamentais são amplamente divulgadas enquanto outra produção se mantém à margem desses meios e mesmo do circuito artístico. Táticas como a de Ducha fazem circular na mídia trabalhos que normalmente não recebem tamanho destaque. Alexandre Vogler, de maneira similar, vê seu *Tridente* gerar uma pauta que é acompanhada quase diariamente pela imprensa.

A fragilidade do circuito artístico carioca na virada do século XXI fez com que artistas necessitassem criar seus próprios circuitos, atuando em espaços públicos ou criando espaços alternativos, autônomos, ou autodependentes – segundo definições de diferentes autores. A década de 1990 havia sido marcada pelo afastamento do Estado no fomento à cultura, com a extinção da Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que, embora tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura.[169] No mesmo período, diversas galerias cariocas fecharam suas portas, portanto, artistas e produtores culturais enfrentavam sérias dificuldades, como conta Luis Andrade no artigo *RIO 40º Fahrenheit*, publicado na Revista Concinnitas em 2003, que traça um panorama do período em questão.[170]

Lembremos que a lógica "faça você mesmo" surge na década de 1960, quando o lançamento de tecnologias de comunicação baratas e fáceis de usar possibilitou a expressão de indivíduos que se consideravam mal representados pelos veículos de comunicação de massa. Portanto, conclui-se que a mesma fragilidade do circuito que levou artistas a atuarem em

---

[168] Ibid., p. 15.
[169] ALBUQUERQUE, Fernanda, 2006, op. cit.
[170] ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: Concinnitas, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 127-149, 2003.

espaços públicos e criarem seus próprios espaços na virada do século XXI, fez com que esses artistas adotassem usos subversivos das mídias de massa, uma vez que estas também não lhe garantiam espaço privilegiado. Tais usos, táticas, constituem desdobramentos em seus trabalhos artísticos, o que caracteriza suas ações, mais do que meios de divulgação, como formas de sobrevivência da imagem.

2.3 Ricardo Rosas e os desdobramentos da mídia tática no Brasil

No Brasil, a ética "faça você mesmo" possui desenvolvimento próprio, a partir do conceito de gambiarra formulado por Ricardo Rosas em alguns de seus textos. Tendo em vista que o conceito de mídia tática nasce na Europa e Estados Unidos, para pensá-lo no contexto brasileiro é importante trazer para a discussão a história e as ideias do crítico Ricardo Rosas, responsável pela criação de projetos que difundiram o conceito de mídia tática no Brasil e criaram aqui um campo fértil para discussões teóricas sobre esse tema. Busca-se dar destaque a uma figura ainda pouco reconhecida e, consequentemente, esclarecer as especificidades do contexto brasileiro dentro do tema aqui discutido.

Ricardo Rosas faleceu no dia 11 de abril de 2007 e, em razão da relevância de seu trabalho, foi homenageado em Fortaleza dando nome ao prêmio de arte e cultura digital da cidade.[171] Embora seu nome ainda apareça pouco na historiografia da arte brasileira, Rosas é reconhecido internacionalmente no circuito da mídia tática. Seu nome aparece em uma página do site *Tactical Media Files* junto a seu artigo intitulado *The Brazilian context*, onde disserta, em língua inglesa, sobre os problemas econômicos, políticos e sociais do Brasil, além de apresentar o site *Midiatatica.org*, do qual foi membro, bem como o projeto *Mídia Tática Brasil*, evento que organizou em 2003 em São Paulo, em parceria com Tatiana Wells e Giseli Vasconcelos, como extensão do encontro internacional *The Next Five Minutes*. Rosas também foi um dos principais defensores e mentores de coletivos artísticos no Brasil, tendo publicado uma série de textos sobre o assunto.

Embora alguns autores, como Felipe Fonseca[172], apontem para outros eventos no campo da mídia tática que antecederam o *Mídia Tática Brasil*, como o *MetaEvento* (2002) e o *Emoção Art.Ficial* (2002), o evento organizado por Rosas, Wells e Vasconcelos surge em um contexto de grande expectativa com a chegada da internet em áreas periféricas de grandes cidades, assim

[171] Edital de Arte e Cultura Digital - Prêmio Ricardo Rosas (CE), lançado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza em 2010.
[172] FONSECA, Felipe apud. FOLETTO, Leonardo, 2015, op. cit.

como a crescente viabilização de *softwares* livres, o que torna o *Mídia Tática Brasil* um importante momento de agrupamento, reconhecimento e conexão – contexto que explica a escolha do tema do festival: "Comunidades em Rede e Inclusão Digital".

A abertura do evento contou com a participação do então ministro da cultura Gilberto Gil, o que mobilizou a grande imprensa e atraiu curiosos ao evento, que recebeu, estima-se, seis mil pessoas em quatro dias de atividades. Também participaram da abertura Richard Barbrook, autor de *Futuros imaginários - Das máquinas pensantes à aldeia global*[173] e John Perry Barlow, da Electronic Frontier Foundation[174]. Com entrada gratuita, o evento ocorreu entre 13 e 16 de março de 2003 em diversos pontos de São Paulo, onde se inclui a Casa das Rosas, que sediou palestras e debates cujos temas eram tática e resistência, ciberativismo, hacktivismo, lógicas de código aberto, *copyleft* e o próprio conceito de mídia tática.

O *Mídia Tática Brasil* funcionou como um dos braços no *Next Five Minutes* na América Latina, como conta Clinio:

> O MTB [*Mídia Tática Brasil*] surgiu a partir de uma postura proativa do N5M que buscou localizar e promover laboratórios de mídias táticas na América Latina. Este chamado foi publicado em junho de 2002 na lista Net.time e respondido por Ricardo Rosas, Tatiana Wells e Gisele Vasconcelos, que iniciaram a organização do evento na lista de discussão Metá:Fora, depois transferida para lista própria no Yahoo Grupos.[175]

Na edição brasileira, o evento teve como particularidades a adoção de *Linux* e *softwares* de código aberto, além da predominância de trabalhos na linha *low-tech*. O *Mídia Tática Brasil* contribuiu com a criação de redes e logo surgiram novos projetos como *Autolabs*, *findEtático*, *Digitofagia* e *Submidialogia*.

Juntamente ao evento, foi lançada uma revista-pôster que inclui o manifesto *Que venha a mídia tática!*, escrito por Ricardo Rosas e Tatiana Wells. No texto, os autores defendem a relevância da criação de um laboratório de mídia tática no Brasil:

> Ocorre que muita gente tem produzido mídia tática por aqui, mesmo sem saber que o que fazem tenha um nome. Seja intervenção urbana, usos táticos da arte, da web, de rádios piratas, fanzines e por aí vai, o fato é que estamos assistindo a um verdadeiro boom de mídia indie no Brasil. Algo que não se poderia deixar passar despercebido. Além disso, urge uma inclusão digital que contemple, por exemplo, quem não possa bancar um micro. O conceito de mídia tática, então, pode ser adaptado à realidade

[173] Publicado em 2007, o livro desafia as gerações contemporâneas a apropriarem-se do poder da internet, a resistirem à política do status quo e a utilizarem a ferramenta de comunicação para dar forma ao seu próprio destino.
[174] Organização sem fins lucrativos sediada em São Francisco, Califórnia, cujo objetivo é proteger os direitos de liberdade de expressão, tais como definidos pela Primeira emenda da constituição dos Estados Unidos da América, no contexto da era digital.
[175] CLINIO, Anne, 2011, op. cit., p. 60.

> brasileira ao propor alternativas, formas de mobilizações que propagam circuitos interdependentes. Essas buscas por autonomia falam sobretudo de educação, disseminação tecnológica inclusiva e relações centro-periferia.
>
> Antropofagizamos práticas de mídia para, além de propor a coletividade e autonomia das relações produtivas, reconhecer igualmente a periferia – somos todos periféricos em relação ao Império – como realidade marginalizada e, antes de tudo, expressão primeira da lógica colonizada das culturas latino-americanas.[176]

A cultura antropofágica, característica do Brasil, oferece perspectivas singulares ao uso das representações propostos por Michel De Certeau. O festival *Digitofagia*[177], realizado em 2004, visou aprofundar o conceito e questões da mídia tática no contexto específico do Brasil, pensando na urgência de "abrasileirar" tais práticas que eram teorizadas sob influência de teorias e objetivos que se distanciam de nosso contexto. O evento deu origem a um livro homônimo, organizado por Ricardo Rosas e Giseli Vasconcelos, cujo prefácio, escrito pelos dois, aponta para elementos típicos da cultura brasileira que ficavam de fora das conceituações sobre mídia tática – que se concentrava em questões mais genéricas como o *software* livre, midiativismo e trabalho em rede. Tais elementos marginalizados seriam "a pratica da pirataria, o modo de atuação dos camelôs, a gambiarra, a prática indiscriminada e ilegal da sampleagem espontânea e do *remix* na formação da cultura brasileira, a colaboração e a prática do mutirão". [178] A partir dessa indagação, o festival propunha a reatualização do tema da antropofagia, já bastante presente na cultura brasileira do século XX. O movimento antropófago, que na década de 1920 defendia o devoramento de realidades e culturas alheias ao Brasil como forma de re-apropriação do poder do Outro – tomando como base a prática indígena de devorar o outro para obter seu poder – reapareceu algumas vezes ao longo do século passado, como em seus desdobramentos no movimento tropicalista dos anos 1960 e na Bienal de São Paulo de 1998, intitulada *Um e/entre outro/s*, que ficou conhecida como "Bienal da Antropofagia". O Digitofagia trouxe a antropofagia para o contexto da cultura digital, mantendo seu viés libertário – influenciado, dessa vez, por discussões sobre propriedade intelectual e domínio de grandes corporações, como a Microsoft, na área computacional. O ato de abraçar práticas espontâneas do nosso contexto, como a pirataria e a gambiarra, seria uma forma de trazer a mídia tática para um campo mais familiar aos teóricos e praticantes brasileiros.[179]

---

[176] ROSAS, Ricardo; WELLS, Tatiana. Que venha a mídia tática! In: Mídia Tática Brasil, 2003. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1074/>. Acesso: 18/12/2018.
[177] O *Digitofagia* foi realizado no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde foi intitulado *DigitoRio*.
[178] ROSAS, Ricardo. VASCONCELOS, Giseli. Prefácio. In: ROSAS, Ricardo. VASCONCELOS, Giseli. Net_Cultura 1.0: digitofagia. São Paulo: Radical Livros, 2006, p. 10.
[179] Ibid.

A gambiarra, considerada por Clinio um "*do it yourself*" à brasileira, é um tema aprofundado por Ricardo Rosas no texto *Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante*. Considerada um desvio ou improvisação aplicado ao uso de dispositivos, objetos e espaços antes destinados a outras funções – devido à falta de recursos, tempo ou mão-de-obra –, tal termo, segundo Rosas, possui sentido cultural muito forte no Brasil, designando soluções rápidas e feitas com as possibilidades à mão. O escopo dessas iniciativas é imenso, como levanta o crítico:

> Gatos, ou puxadinhos, ou seja, as fiações de energia elétrica ilegais; as "TVs a gato", pegando ilegalmente programações de TVs a cabo; as montagens de bicicletas com caixas de som para propaganda popular em Belém do Pará, chamadas "bikes elétricas"; o Triciclo Amarelinho do seu Pelé, no Rio de Janeiro, conforme Gabriela de Gusmão Pereira, que junta aparelho de som 3–em–1, TV, farol, baterias, capa de chuva, despertador e luzes de Natal; os já "estabelecidos" trios elétricos, com sua mistura de caminhão e caixas de som de soundsystem; as transformações de soundsystems em verdadeiros painéis de controle de naves espaciais nos bailes funk cariocas, entre outras variantes.[180]

No campo artístico, e mais especificamente nas ações aqui abordadas, vemos o princípio da gambiarra na solução adotada por Ducha para iluminar o Cristo Redentor com a cor vermelha (a cobertura dos holofotes com folhas de gelatina)[181], ou ainda na gravação do filme *Atrocidades Maravilhosas*, cuja iluminação foi improvisada com os faróis de um carro. Para entender a gambiarra como arte ou intervenção na esfera social, Rosas chama atenção para alguns elementos quase sempre presentes: a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o diálogo com a realidade circundante local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reuso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. Mais do que mero improviso, o crítico considera a gambiarra uma prática política:

> A gambiarra é, sem dúvida, uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a própria prática da gambiarra implica uma afirmação política. E, consciente ou não, em muitos momentos, a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou voz a quem são negados. A gambiarra é ela mesma uma

[180] ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: Caderno Videobrasil, São Paulo, n. 2, pp. 37-53, 2006, p. 41.
[181] O oposto disso é visto hoje na iluminação oficial do monumento, que pode ser controlada por meio de um aplicativo de smartphone. CF: G1. Saiba como são trocadas as cores da iluminação do Cristo Redentor. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/veja-como-funciona-mudanca-de-cor-na-iluminacao-do-cristo-redentor.html>. Acesso: 31/12/2018.

> voz, um grito de liberdade, de protesto ou, simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata.[182]

Algumas ações de mídia tática no Brasil, levantadas por Clinio e Foletto, traduzem as ideias de Rosas sobre gambiarra e política, como o *Movimento dos Sem Satélite – MSST*. Fazendo referência em seu nome a movimentos sociais como o Movimento Sem Terra (MST) e Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), o MSST questiona a relação dos indivíduos com a tecnologia dos satélites. A principal obra atribuída ao movimento é o documentário de Bruno Vianna intitulado *Satélite Bolinha* – nome dado a um grupo de satélites militares norte-americanos que, por seu acesso simplificado, foram utilizados ilegalmente por brasileiros durante anos para comunicação por rádios-amadores, por meio de materiais e técnicas *low-tech* e de baixo custo. Trata-se de uma "ocupação satelital", como se refere Vianna em depoimento cedido à Revista Global Brasil[183], reforçando a relação com os movimentos que lidam com ocupação.

Já o *MetaReciclagem* tinha a proposta de reutilizar computadores considerados obsoletos para a criação de laboratórios de informática em áreas empobrecidas. Indo além de um projeto de inclusão digital – categoria contaminada por uma visão liberal do acesso à tecnologia, cujo objetivo é treinar pessoas de baixa renda para o uso de *softwares* adotados por empresas potencialmente empregadoras – o *MetaReciclagem* tem como principal função, segundo Clinio, "desmascarar a obsolescência programada pela indústria da informática e escapar da lógica capitalista de reposição contínua de equipamentos"[184], além de contribuir com a diminuição do lixo tecnológico. O projeto também prevê o desenvolvimento de soluções livres em *software*, da concepção à escritura do código, transformando o usuário em sujeito propositivo em vez de mero cliente passivo.

Outro exemplo é o projeto *Recicle um Político*, realizado pela primeira vez no período pré-eleitoral de 2002, quando grupos mobilizaram uma campanha online que convidava pessoas a retirar o material publicitário dos políticos que sujam as cidades e reutilizá-los para outros fins. Dezenas de novas aplicações foram dadas ao plástico de galhardetes recolhidos das ruas.

---

[182] ROSAS, Ricardo, 2006, op. cit., p. 47.
[183] RUIZ, Ricardo; TARIN, Bruno; VIANNA, Bruno. Movimento dos Sem Satélite. Disponível em: <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=553>. Acesso: 30/12/2018.
[184] CLÍNIO, Anne, 2011, op. cit., p. 90.

Fig. 49 - Registro da ação "Recicle um político", 2002.

Além da produção do evento *Mídia Tática Brasil* e da contribuição teórica de Rosas em relação à mídia tática e coletivos artísticos no contexto brasileiro, um dos mais importantes projetos do crítico cearense foi o site *Rizoma.net*, que fundou ao lado de Marcus Salgado. O *Rizoma* constituía um extenso acervo online de textos sobre ativismo, cibercultura, intervenção urbana, situacionismo, cinema, antiarte e outros temas, de autores nacionais e estrangeiros traduzidos para o português e disponibilizados gratuitamente. Era possível encontrar desde ensaios clássicos dos situacionistas até textos pouco difundidos no Brasil, de autores de diversos tempos e nacionalidades, como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Marcel Duchamp, Jacques Rancière e Suely Rolnik – além do próprio Ricardo Rosas. Influenciado pela cultura hacker, o *Rizoma* foge da lógica mercadológica e adota a política do livre acesso, que vai ao encontro das ideias da mídia tática.

Cada edição do *Rizoma* apresenta um título, como *Afrofuturismo*, *Anarquitextura*, *Intervenção*, *Câmera-olho*, *Neuropolítica*, *Potlach*, entre outros. Tendo como base um tema específico, os editores reuniam na mesma publicação autores de diferentes campos do conhecimento, incentivando a formação crítica dos leitores do site. Além disso, o *Rizoma* contribuiu com a difusão de manifestações artísticas e promoção de coletivos que naquele momento estavam emergindo.

Uma série de iniciativas similares surgiram depois, como o projeto *Desarquivo.org*, uma plataforma online colaborativa, fundada pela artista Cristina Ribas, com o intuito de hospedar e difundir práticas artísticas realizadas no Brasil. O *Midiatatica.info*, criado por Giseli Vasconcelos, Tatina Wells, Ricardo Rosas e Ricardo Ruiz, compila arquivos concentrados, atualmente, em dois eixos (ou "desvios") principais: o festival *Mídia Tática Brasil* e seus desdobramentos e as jornadas de junho de 2013 e ocupações cerca de uma década depois do festival. O projeto *Arquivos Táticos*, criado em parceria por Giseli Vasconcelos, Tatiana Wells e Cristina Ribas, "compila cartograficamente livros e publicações em uma plataforma para consulta online, acompanhada na mostra por uma linha do tempo em processo".[185]

2.4 Tupinambá Lambido: ações estético-políticas e o registro do efêmero na era das mídias sociais

Vimos, até então, como artistas brasileiros se apropriam das mídias de massa desde, pelo menos, o período da ditadura militar. Percebemos como a lógica "faça você mesmo", surgida na década de 1960, foi adotada por artistas nos primeiros anos do século XXI, fazendo com que seus trabalhos efêmeros se propagassem por outros meios, possibilitando que sua imagem sobrevivesse. Por fim, poderíamos refletir sobre as atualizações dessas táticas com o fenômeno das mídias sociais[186], que permitem a qualquer sujeito se colocar na função de autor

[185] ARQUIVOS TÁTICOS. Disponível em: <http://midiatatica.desarquivo.org/>. Acesso: 18/12/2018.

[186] Entende-se aqui a distinção entre "mídias sociais" e "redes sociais" – que não são a mesma coisa, mas também não são opostos. Enquanto o segundo termo se refere a redes de relações humanas que não necessariamente se dão no ambiente digital, o primeiro diz respeito a mídias que possibilitam a descentralização da produção e da veiculação de informações. Há uma terceira categoria: as "redes sociais online", quando nos referimos a redes sociais que se estabelecem no ambiente digital. Essas também são mídias sociais, pois permitem compartilhamento de conteúdo, mas seu foco é o relacionamento entre pessoas. Embora toda mídia social possa ser considerada uma rede social – uma vez que permite comentários e interação entre pessoas – a escolha por um ou outro termo é estabelecida pelo enfoque que se quer estabelecer. Nesta pesquisa, preferimos adotar o termo "mídia social", pois nossa ênfase ao tratar desses canais ou ferramentas é como disseminadores de conteúdo, mais do que seu uso para o estabelecimento de relações sociais ou pessoais.

e possibilitam que imagens sejam compartilhadas massivamente em quantidade e velocidade nunca antes vistas. Para isso, é trazido como objeto de estudo o coletivo carioca de mídia tática *Tupinambá Lambido*, organizado no final de 2016, no contexto que se instaurou a partir do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT).

Apresentado como um grupo anônimo formado por 7 artistas – dentre os quais alguns são integrantes do *Atrocidades Maravilhosas* –, o *Tupinambá Lambido* se diferencia da ação realizada no início deste século por possuir um alvo bem definido: o governo de Michel Temer, que assumiu o lugar de Dilma –, enquanto a ação realizada no ano 2000 consistia na experimentação do trabalho artístico na rua, num período em que a intervenção urbana ainda era pouco difundida e discutida no Rio de Janeiro.

Hoje, já consolidada e institucionalizada pelo circuito de arte, a intervenção urbana é utilizada de forma mais madura pelo *Tupinambá Lambido*, que conta com a colaboração de coladores profissionais de lambe-lambe e táticas que garantem maior duração do trabalho no espaço público. O lambe-lambe, que no ano 2000 era praticamente uma novidade no campo da arte, hoje ocupa muros de toda a cidade com imagens que subvertem a lógica publicitária que está na raiz dessa mídia.

Configurando-se como ação de mídia tática, uma vez que se apropria de uma mídia publicitária e de símbolos conhecidos para promover debates políticos e combater o governo de Michel Temer – assumindo, mais tarde, outras pautas relacionadas ao contexto político nacional –, o *Tupinambá Lambido* se estende para as redes sociais, onde são difundidos registros de suas intervenções. Diferentemente de Ducha e Vogler, que na década de 2000 invadiram espaços da mídia de massa, o *Tupinambá Lambido* cria suas próprias páginas eletrônicas para divulgar suas ações e conta com a colaboração de amigos e do público que compartilha imagens dos cartazes que encontra nas ruas. Considera-se os desdobramentos do trabalho nas redes sociais, onde toma a dimensão de *meme*, como mais uma forma de sobrevivência da imagem.

Para compreender o surgimento do *Tupinambá Lambido*, deve-se considerar o cenário que se instaurou com as manifestações de junho de 2013 no Brasil, que serviu como mote para o surgimento de uma série de coletivos estético-políticos e, segundo alguns autores, é onde está a raiz do processo que levou ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff – o que por sua vez impulsiona a criação do *Tupinambá Lambido*.

Em junho de 2013, uma série de manifestações tomaram as ruas do Brasil. A princípio como movimentos apartidários, sem hierarquia, organizados nas redes sociais, combatendo o aumento dos preços das passagens de ônibus. Tal cenário já vinha sendo anunciado com a greve

dos professores da rede pública de diversos estados em 2011 e com a greve dos bombeiros em 2012. Mas as manifestações de 2013, também conhecidas como "jornadas de junho", conduzidas principalmente por jovens estudantes, tomaram proporções gigantescas, sendo consideradas um dos maiores movimentos políticos da história do país.

No contexto das manifestações, surgiram coletivos estético-políticos que, diferentemente dos coletivos surgidos no início do século XXI, contaram com as redes sociais como elementos essenciais para sua articulação, servindo como instrumento de organização e troca – assim como também foram para organizadores dos protestos. Outra questão que marca a diferença entre os coletivos dos anos 2000 e os mais recentes, é que enquanto os primeiros, em sua maioria, surgiram movidos pela insatisfação com o sistema de arte, propondo meios de autogestão e modos alternativos de exposição, o que motiva os grupos mais recentes é a vontade de articulação política, seu direcionamento crítico a alvos bem-definidos, e o espírito de tomada dos espaços públicos pelo povo que se consolidou com as manifestações de 2013. "Ocupação", não por acaso, é uma das palavras mais repetidas pelos manifestantes, que de lá para cá vêm ocupando as ruas, edifícios institucionais, escolas e reitorias de universidades.

Coletivos que misturam arte e ativismo não são uma novidade, a exemplo do *3Nós3* e mesmo de grupos dos anos 2000, como o *Frente 3 de Fevereiro*, de São Paulo – que propõe ações e reflexões sobre o racismo estrutural no Brasil[187] – e o também paulista *Contrafilé* – que em 2004 realizou o *Monumento à Catraca Invisível*[188], promovendo uma reflexão a respeito das diversas formas de controle invisível às quais estamos sujeitos cotidianamente e sobre a igualdade de acesso à cidade –, para citar apenas alguns exemplos. Mas não se pode deixar de notar que houve um movimento crescente de coletivos estético-políticos desde 2013.

Ações estético-políticas são definidas por Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel como práticas (mais que conceitos) que se colocam diante das urgências da atualidade. Elas surgem na contramão do mercado de arte, tomando dimensão de contra-arte e de proposições anticapitalistas, além de aspirar ao anonimato numa sociedade que prima pela celebridade. Embora tenham forte diálogo com as artes performáticas ou performativas, tais ações podem ser realizadas por qualquer pessoa, independentemente de uma formação artística:

---

[187] Em uma de suas ações, o grupo entrou em um estádio de futebol com uma bandeira que continha a frase "Brasil negro salve" e a levantou no momento do gol, situando-se em um lugar estratégico, onde sabiam que seriam captados pelas câmeras de TV. A ação do grupo, configurada como mídia tática, se estendeu para além de uma manifestação no espaço do estádio e foi distribuída para milhões de aparelhos através das emissoras televisivas, numa tática que pode ser comparada à do 3Nós3 e de Ducha, quando fizeram seus trabalhos circularem nos jornais.

[188] O grupo inseriu uma catraca enferrujada em um pedestal no Largo do Arouche, na região central de São Paulo. A intervenção elevou a catraca ao status de monumento "à descatracalização da vida".

> Uma ação estético-política é arte sem artista. Mesmo que sejam artistas que a realizem, isso pouco importará, pois o que importa é justamente quando se instaura, por intermédio da ação, uma zona de indiscernibilidade, uma zona de risco (não de perigo, que fique claro) que não nos permite saber de fato do que se trata: arte ou protesto? arte ou crime?... uma ação estético-política é borda, fronteira de risco, abismo... amor fati![189]

Essas propostas configuram meios de partilhar o sensível, produzindo "maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade".[190] Com a noção de partilha do sensível, Jacques Rancière compreende que a política e a estética têm uma raiz em comum, pois ambas trabalham no regime da visibilidade. A política confere visibilidade a certos grupos e a visibilidade é uma categoria trabalhada pela estética. Quando questionamos quem pode falar e para quem se fala, poderíamos também questionar quem pode criar imagens e para quem elas se dirigem.[191]

Para Rancière, a base da política está no dissenso, e não no consenso. Ou seja, a essência da política não é o entendimento entre as partes, mas os conflitos, as divergências. A falta de consenso também é uma característica da arte contemporânea. Na contemporaneidade não há critérios fixos para se estabelecer o que é e o que não é arte, como também não há parâmetros para dizer o que é uma arte boa ou ruim. A arte contribui com o dissenso, com a quebra do status quo. Ela questiona certezas partilhadas por uma comunidade cujo corpo social é fragmentado e, justamente por reconhecer essa fissura, a arte, como a política, torna visível o que não é, o que está à margem, o que fica de fora de um espaço previamente definido como "comum". O dissenso se dá quando ações de sujeitos que não eram dadas como interlocuções passam a aparecer e a serem percebidas. Atuando contra estratégias homogeneizadoras e consensuais, que tentam destituir conflitos inerentes à cidade e à vida cotidiana – criando imagens de espaços apolíticos –, a arte opõe um mundo comum a um outro, explicitando esses dissensos que incomodam a quem quer manter o status quo. A arte pode atuar numa "guerrilha do sensível", como propõe Paola Berenstein Jacques[192], como forma de resistência e coexistência de diferenças, como mantedora ou criadora de tensões, enquanto os dispositivos de poder tentam estabelecer consensos silenciando outras narrativas e formas de existência.

---

[189] VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). In: Vazantes, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes, Ceará, n. 1, pp. 191-200, 2017, p. 194.
[190] RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005, p. 17.
[191] RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
[192] JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: Arquitextos, São Paulo, n. 110.02, 2009.

Tanto os coletivos estético-políticos pós-jornadas de junho como as ações abordadas anteriormente – do grupo *Atrocidades Maravilhosas* e dos artistas Ducha e Alexandre Vogler – tomam o espaço público como lugar do dissenso. Em primeiro lugar, fogem dos espaços institucionalizados da arte e confundem-se com a cidade. Além disso, criam ruídos na paisagem e nos meios de comunicação, alteram sua função e dão visibilidade a outras questões.

Dentre os coletivos estético-políticos que surgiram no contexto das jornadas de junho, um dos principais exemplos é o *Projetação*, que atuou nas manifestações armado com um projetor, um computador e um gerador. O grupo, formado por profissionais de diferentes áreas (como designers, comunicadores, arquitetos, médicos e advogados), projetou em fachadas de prédios, carros da polícia, árvores e quaisquer superfícies disponíveis frases de ordem sintonizadas com os gritos da multidão que caminhava pelas ruas. Dessa maneira, o grupo se alinhava às propostas de ocupação e politização dos espaços públicos. Seguindo a lógica "faça você mesmo", o *Projetação* promoveu alguns "projetaços", propondo projeções simultâneas em várias cidades do Brasil como meio de ampliar o alcance e a força das mensagens. Registros das ações foram compartilhados no site do coletivo e em sua página no Facebook.

Em junho de 2015, dois anos após os grandes protestos das jornadas de junho, mas movido pelo mesmo espírito, surgiu o coletivo *Seus Putos* no contexto das manifestações realizadas no campus da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no Maracanã, que enfrentava graves problemas financeiros e de infraestrutura. Em sua primeira ação, realizada durante um protesto contra a violência no campus no dia 3 de junho de 2015, os integrantes do grupo, então estudantes do Instituto de Artes da Uerj[193], vendaram suas bocas e cobriram seus corpos seminus com sangue cenográfico. Registros dessa performance circularam na grande mídia. Posteriormente o grupo realizou ações-vírus no circuito de arte, como uma "lavagem" de dinheiro na porta da Casa Daros[194] e a distribuição de supostos preservativos dentro da ArtRio – a maior feira de arte do Rio de Janeiro – que continham dentro de suas embalagens, em vez do preservativo, a mensagem: "PREVINA-SE: PORTO MARAVILHA GENTRIFICA". O grupo fazia referência ao projeto Porto Maravilha, da prefeitura do Rio de Janeiro, que reformou a Praça Mauá – onde acontecia a feira de arte – e toda a zona portuária da cidade, mas em contrapartida removeu moradias de pessoas de camadas populares da região.

[193] À exceção de Lyz Parayzo, que cursava Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e não esteve presente na primeira ação do grupo.

[194] A Casa Daros abriu em 23 de março de 2013 e fechou em 13 de dezembro de 2015, funcionando em um casarão no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro. A instituição apresentava mostras da coleção Daros Latinamerica, uma das mais abrangentes coleções dedicadas à arte contemporânea latino-americana, com sede em Zurique, na Suíça.

Em mais um ato contra a gentrificação na Praça Mauá, integrantes do coletivo *Seus Putos*, no dia da inauguração do Museu do Amanhã, levantam placas e uma bandeira com a palavra "gentrificado", denunciando o processo que levou à remoção de pessoas empobrecidas daquela região e questionando os reais propósitos da construção do museu. Num país que tem sua história recalcada, onde museus e bibliotecas são fechados por falta de investimento – ou ainda incendiados, como o caso do Museu Nacional em 2018 – é realizado um projeto milionário cujo nome guarda ecos do "País do Futuro", como afirma Benjamin Moser.[195] As reformas em questão faziam parte dos preparativos da cidade para receber os Jogos Olímpicos de 2016, ocasião que levou o *Seus Putos* a mais uma ação: a *Operação Limpa-Alerj*, na qual promoveram uma limpeza minuciosa da entrada da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), em data próxima à abertura dos Jogos Olímpicos na cidade. Os artistas, de maneira exagerada, utilizavam máscaras cirúrgicas, luvas, mini-vassouras, pás, esponjas, espanadores e baldes – em sua maioria com a cor rosa –, reforçando o sentido irônico da ação. Além das ferramentas de limpeza estilizadas, também utilizavam seus característicos trajes provocativos e bem-humorados: Soraya Cyborgue (Rafa Ferreira), além de uma peruca rosa, tinha preso a seu corpo um pênis de borracha; Tertuliana Lustosa, enquanto segurava com uma mão uma escova, com a outra segurava uma metralhadora de brinquedo; Daniela Cassinelli ornamentava seu corpo com frutas falsas à la Carmen Miranda; Mateus A. Krustx vestia um colete refletivo; Lyz Parayzo cobria parcialmente seu corpo com uma fita adesiva prateada; Matheusa Passareli estava completamente vestida de rosa enquanto Ella Franz Rafa vestia uma camisa social branca, tipicamente associada ao gênero masculino. Dessa maneira, ainda que não fosse o tema central desses trabalhos, o coletivo *Seus Putos* abordava, por meio do apelo estético, questões de gênero, sexualidade e a quebra de padrões normativos, pautas recorrentes em coletivos estético-políticos pós-junho de 2013.

A performance do *Seus Putos* na Alerj parodiava a ação do coletivo japonês *Hi-Red Center*, quando em 1964, durante os Jogos Olímpicos de Tóquio, seus integrantes apareceram ajoelhados nas ruas da capital japonesa, vestindo jalecos brancos e máscaras cirúrgicas, esfregando as calçadas da cidade, lançando mão até mesmo de escovas de dentes para o trabalho de limpeza urbana. A ação ironizava a obsessão por limpeza do governo japonês naquele momento em que os olhos do mundo se voltavam para o país e, num paralelo com o Rio de Janeiro olímpico, o coletivo *Seus Putos* realizou sua versão da performance, cujos registros em fotos e vídeos compuseram a mostra *A emergência do contemporâneo: a vanguarda no Japão,*

[195] MOSER, Benjamin. Autoimperialismo. São Paulo: Planeta, 2016.

1950-1970, que aconteceu no Paço Imperial com curadoria de Pedro Erber. Registros dessa e das demais ações do coletivo também ganharam circulação em seu blog e sua página no Facebook.

Fig. 50 - Coletivo Seus Putos, Operação Limpa-Alerj, 2016.

Fig. 51 - Coletivo Seus Putos, Putas Maravilhas em: Gentrificado, 2015.

Além dos coletivos estético-políticos, deve-se destacar o papel da mídia alternativa no contexto das jornadas de junho. Um dos maiores exemplos é a *Mídia Ninja*, que se define como uma "rede de comunicação livre que busca novas formas de produção e distribuição de informação a partir das novas tecnologias e de uma lógica colaborativa de trabalho".[196] A *Mídia Ninja* surgiu em 2013 e ganhou notoriedade durante as manifestações – ocasião em que realizou coberturas ao vivo pelas redes sociais, apresentando pontos de vista invisíveis na mídia tradicional – proposta similar ao *Indymedia*, que cobriu os protestos em Seattle em 1999.

O crescimento das manifestações de junho de 2013, contudo, também trouxe consequências como a ausência de uma pauta unificadora, o que favoreceu sua distorção pela grande mídia. Gritos contra o aumento das tarifas de ônibus cederam espaço a outras reivindicações, contra a corrupção, a violência policial, pelos direitos indígenas e de grupos minoritários, entre outros.

O sociólogo Jessé de Souza, no livro *A radiografia do golpe*, conta como as jornadas de junho foram midiaticamente manipuladas.[197] Segundo o autor, a mídia hegemônica, que à

[196] MÍDIA NINJA. Disponível em: <http://midianinja.org/quem-somos/>. Acesso: 09/01/2019.
[197] SOUZA, Jessé. A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

princípio se mantinha indiferente às manifestações ou fazia menções negativas utilizando a palavra "vandalismo", passou a apoiar e incentivar os protestos, como uma "explosão democrática do povo brasileiro". A cobertura midiática[198], segundo Souza, federalizou os protestos com o objetivo de atingir a figura da presidente, colocando a pauta do fim da corrupção em posição central, no lugar do preço das tarifas de ônibus. Os protestos, antes criminalizados, passaram a ser definidos como pacíficos e a bandeira brasileira tornou-se seu símbolo, enquanto os tumultos passaram a ser atribuídos a uma "minoria de vândalos". Começaram a ganhar destaque rostos pintados, como no movimento "caras-pintadas", que em 1992 exigia o *impeachment* do então presidente do Brasil, Fernando Collor de Melo. Se forjava a estética e a moral do movimento antigoverno – a perigosa estetização da política sobre a qual já alertava Walter Benjamin em 1935.[199] Souza descreve:

> Os ritos passaram a ser cantar o hino nacional e vestir a camisa da seleção, ter a cara pintada e usar a bandeira nacional. Mudaram não apenas as bandeiras iniciais do movimento, mas também o público que as apoiava. Em vez de jovens estudantes, tínhamos agora famílias de classe média com perfil de renda alta.[200]

Dilma, que gozava de uma taxa de aprovação de 79% em março de 2013 (a mais alta que teve em seu governo), perdeu 27 pontos percentuais desde o início dos protestos.[201] Embora tenha sido reeleita em 2014, derrotando no segundo turno o candidato da direita Aécio Neves, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), Dilma teve de enfrentar uma oposição que, desde as eleições, assumiu seu credo reacionário. A polarização entre direita e esquerda se acentuou e discursos contra Dilma – que com a manipulação midiática tornou-se o rosto da corrupção –, contra o Partido dos Trabalhadores e contra qualquer governo de esquerda se difundiram pelo país. Novos protestos surgiram em 2016, desta vez movidos por grupos de direita exigindo o *impeachment* da então presidenta, que se consolidou em abril daquele ano. Um golpe que se deu por um amplo acordo de interesses entre diversas elites, como afirma Souza, inconformadas com sua perda de privilégios enquanto as classes populares ascendiam durante os governos do PT. Sobre as motivações do descontentamento das elites e a condenação do "populismo" do governo de Dilma e de seu antecessor do mesmo partido, Luiz Inácio Lula da Silva, Souza analisa:

---

[198] O autor se baseia na cobertura do Jornal Nacional da Rede Globo.
[199] BENJAMIN, Walter, 2012, op. cit.
[200] SOUZA, Jessé, 2016, op. cit., p. 91.
[201] Ibid.

> A acusação de populismo é muito interessante. Ela indica que alguém estaria se aproveitando da ingenuidade dos pobres para se consolidar no poder. O "bom" nesse caso seria continuar a esquecer e abandonar os pobres, como a maioria havia feito até então, já que assim eles não seriam feitos de tolos.[202]

No lugar de Dilma, entrou em cena seu vice-presidente, Michel Temer, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que assumiu uma agenda neoliberal, dando fim ao plano de governo da presidenta eleita. Uma das medidas de Temer, além de uma polêmica proposta de reforma trabalhista, foi a tentativa de extinção do Ministério da Cultura. Nesse contexto, em maio de 2016, artistas e produtores culturais ocuparam em São Paulo a sede da Fundação Nacional de Artes (Funarte) – instituição de fomento à arte ligada ao Ministério da Cultura, que teria suas atividades paralisadas com o fim do ministério. No mesmo período, houve ocupações de equipamentos culturais ligados ao Ministério da Cultura em dezenas de capitais, onde se inclui o Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, que durante a manifestação sediou uma agenda de atividades intensa, com shows, oficinas e plenárias diárias.

Organizadores da ocupação da Funarte convocaram artistas de todo o Brasil a doarem suas obras para um leilão, cujo lucro seria revertido para ações públicas contra o golpe. Esse leilão se chamou *Aparelhamento* e a partir dele se formou um grupo homônimo, composto por artistas de todo o país, conectados por uma rede de e-mails. Desde então, artistas enviaram propostas de intervenção em contexto público que seriam financiadas com os lucros do leilão: algumas ações nomeadas como arte, outras como ativismo, além de uma parcela que apoiava organizações sociais. As propostas eram levadas ao *Aparelhamento* e votadas pelos integrantes do grupo, conectados pela rede de e-mails, que decidiam se concordavam em aplicar o dinheiro naquelas ações.

No final de 2016, um grupo de 7 artistas[203] do Rio de Janeiro enviou ao *Aparelhamento* uma proposta de intervenções em lambe-lambe, que foram densamente discutidas – devido ao custo da produção em larga escala[204] – e depois de alguns meses o projeto foi finalmente aceito. O grupo começou a organizar a produção, que começou no ano seguinte, e acompanhou a impressão das telas e a saída para as ruas, que é feita por coladores profissionais de lambe-lambe.

Na busca por anonimato, o grupo passou a se identificar como *Tupinambá Lambido*, tomando emprestado o nome do povo indígena brasileiro considerado pelo coletivo como os

---

[202] Ibid., p. 98.
[203] Embora o número original de propositores seja 7, em diversos momentos um número maior de artistas e de outros profissionais se fez necessário, o que caracteriza o *Tupinambá Lambido* como um grupo aberto a colaborações.
[204] Naquele momento, essa seria a ação mais cara do *Aparelhamento*.

primeiros grandes resistentes de nossa história. Grande parte dos trabalhos resulta de pesquisas individuais dos artistas, entre os quais alguns já foram expostos em galerias tomando outros formatos – o que torna frágil a ideia do anonimato. Contudo, os lambe-lambes expostos na rua têm sua autoria atribuída ao coletivo, ainda que tenha sido elaborado por apenas um indivíduo. Dessa maneira, o *Tupinambá Lambido* segue numa direção oposta ao *Atrocidades Maravilhosas* em relação à atribuição, uma vez que a ação realizada no ano 2000 é definida como "um trabalho que, na realidade, são vinte", ou seja, os vinte cartazes do *Atrocidades Maravilhosas* são trabalhos de diferentes autores que compõem uma mesma ação, enquanto os cartazes do *Tupinambá Lambido* se constituem como um conjunto homogêneo assinado em nome do coletivo.

Na primeira campanha[205] do grupo, realizada em 2017, parte dos cartazes, constituídos como táticas de *culture jamming*, se apropriavam de símbolos popularmente conhecidos, como o já mencionado cartaz *O Golpe*, que parodia o logotipo do jornal O Globo, além da reapropriação de uma polêmica capa da revista Veja, que apresenta sobre um fundo vermelho uma ilustração da cabeça do ex-presidente Lula sangrando. Na versão do *Tupinambá Lambido*, no lugar da cabeça de Lula figura a cabeça de Michel Temer.

[205] O grupo se refere a cada série de cartazes como "campanhas", como no meio publicitário.

Fig. 52 - Tupinambá Lambido, 2017

Tais imagens questionam a cobertura tendenciosa da grande mídia. Insistem, sobretudo, no uso na palavra "golpe", que vinha sendo combatido por conservadores – que ameaçaram até a ex-presidenta –, partindo da ideia de que se as pessoas não podem se referir a um fato, ele deixa de existir como tal.[206] O *Tupinambá Lambido*, como coletivo de resistência, traz à memória os acontecimentos recentes e denuncia o golpe em questão por meio de suas imagens espalhadas massivamente, em cartazes de grandes dimensões espalhados em diversos pontos do Rio de Janeiro. O coletivo, como forma de dissenso, cria uma narrativa que segue na contramão daquela estabelecida pela mídia hegemônica, sendo propagada por meio de uma mídia tática.

[206] SOUZA, Jessé, 2016, op. cit.

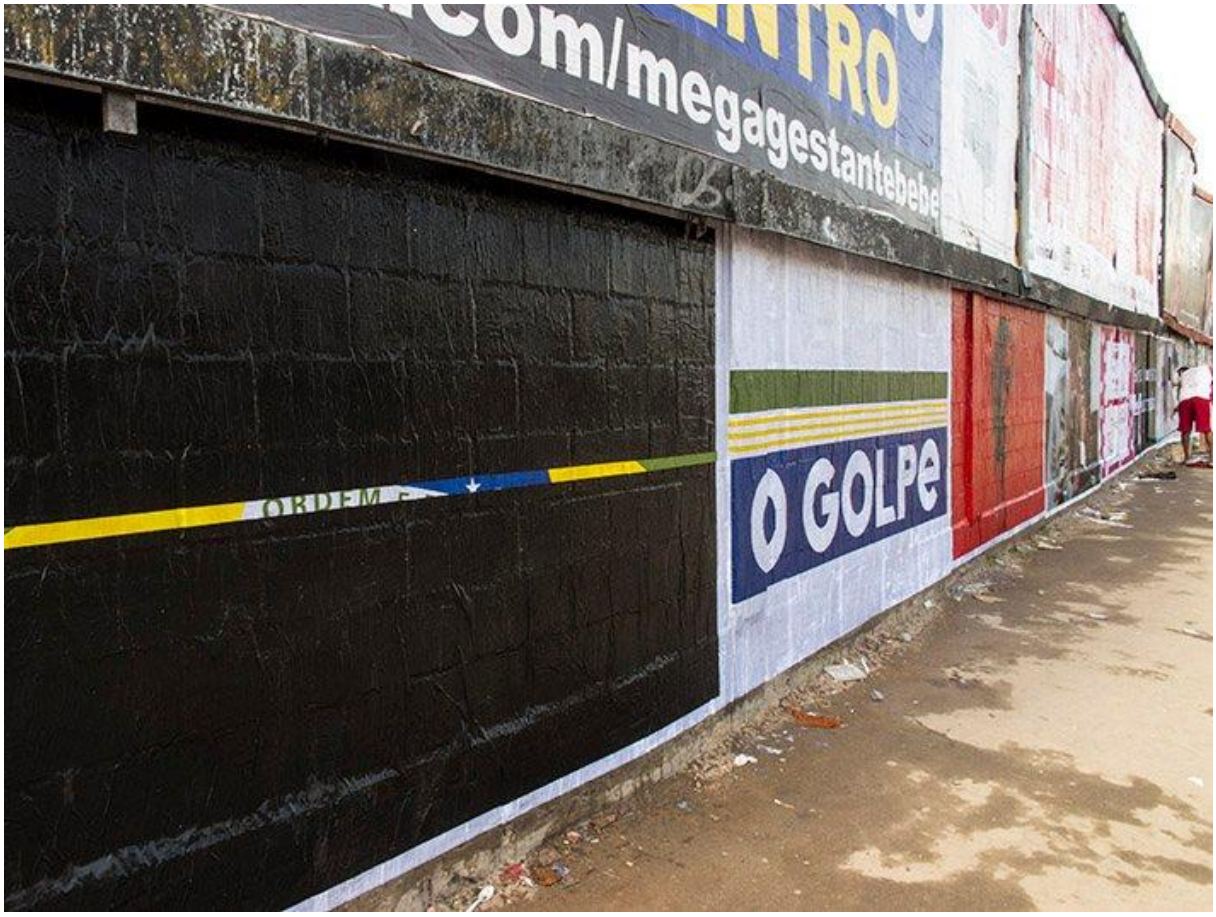

Fig. 53 - Tupinambá Lambido, 2017

Numa outra tática de *culture jamming*, um cartaz apresenta a imagem da bandeira do Brasil que se reduz a uma pequena linha, quase desaparecendo no meio de duas grandes faixas pretas, evocando o espírito de luto pela democracia que se instaurou com o golpe. A bandeira do Brasil, que se tornou símbolo dos movimentos conservadores que conduziram ao golpe – assim como a camisa da seleção e as cores verde e amarelo – é apropriada novamente pelo coletivo num cartaz onde seu desenho é traçado pela transcrição do áudio de uma ligação vazada entre o ministro do planejamento de Temer, Romero Jucá, e o também político Sérgio Machado. Jucá, um dos principais articuladores do *impeachment* de Dilma, sugeria na conversa que uma "mudança" no governo federal poderia "estancar a sangria" representada pela Lava Jato – operação na qual ele era investigado. Um dos trechos mais polêmicos é quando Machado afirma: "Rapaz, a solução mais fácil era botar o Michel [Temer]", e depois continua: "É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional". Jucá completa: "com o Supremo, com tudo". A conversa, que explicita as reais motivações que conduziram ao *impeachment* de Dilma, teve grande repercussão na época, embora não tenha sido o suficiente para derrubar o governo

de Temer. Mas o *Tupinambá Lambido*, na tentativa de não deixar o povo esquecê-la, reproduziu o diálogo em seus cartazes que foram espalhados pelo Rio de Janeiro.

Fig. 54 - Tupinambá Lambido, 2017

Outros cartazes reproduzem o slogan propagado por grupos de resistência, que proclamavam "Amar sem temer" – fazendo um trocadilho com o sobrenome do então presidente –, enquanto em outra imagem se lê a frase "Seja realista, deseje o impossível", que tornou-se famosa ao ser grafitada em muros da França no histórico Maio de 1968. Outro cartaz, numa crítica mais direta, apresenta uma fotografia do então deputado Jorge Picciani, investigado em diferentes operações e finalmente preso em 2018. Essa última imagem faz parte de uma série realizada em 2006 por uma integrante do *Tupinambá Lambido*, a partir do registro fotográfico que realizou em uma sessão extraordinária na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, naquele momento presidida por Picciani. O então deputado, figura facilmente reconhecida pelos transeuntes, é colocado no cartaz como uma alegoria à corrupção. A artista destaca um detalhe da imagem: o ouvido de Picciani próximo à boca de outro político, que sussurra algo que não podemos compreender, mas podemos imaginar. Dessa maneira, o cartaz

faz alusão ao processo de formação de quadrilha e de máfias dentro da própria Alerj, como a conhecida “máfia dos transportes”, que manteve um esquema de propina para comprar decisões na Alerj favoráveis ao setor de transporte – uma das situações pelas quais Picciani foi investigado.

Fig. 55 - Tupinambá Lambido, 2017

Fig. 56 - Tupinambá Lambido, 2017

Pouco após levar para as ruas sua primeira campanha, o *Tupinambá Lambido* despertou atenção do circuito artístico. O grupo instalou cartazes no Galpão Bela Maré e na Avenida Brasil (nas proximidades do Galpão) ao longo da quinta edição da mostra *Travessias*, inaugurada em maio de 2017 com curadoria de Moacir dos Anjos. Posteriormente o grupo recebeu outros convites para participar de exposições no Rio de Janeiro e em outros estados, o que mostra que, assim como o *Atrocidades Maravilhosas*, o *Tupinambá Lambido* também tem circulação no circuito de arte, e não apenas nas ruas.

Desde sua primeira campanha, o *Tupinambá Lambido* trabalha com a empresa da Baranda, o já citado colador de lambe-lambes que é uma das principais referências do ramo no Rio de Janeiro. Um dos motivos é que Baranda é o único colador do Rio de Janeiro a ainda trabalhar com serigrafia, enquanto os demais migraram para a impressão digital.[207] Além disso, a profissionalização da colagem evita que seus cartazes tenham o mesmo destino da maioria daqueles produzidos pelo *Atrocidades Maravilhosas*, que de manhã já encontravam-se destruídos. Os coladores profissionais possuem grande conhecimento sobre os possíveis

[207] Devido à qualidade cromática da serigrafia, esse foi o meio desejado pelo Tupinambá Lambido para imprimir seus cartazes. A única exceção é o cartaz que possui a imagem de Jorge Picciani, que por ser feito a partir de uma fotografia teve de ser impresso em *plotter*.

territórios de colagem e sobre os donos de tapumes encontrados pela cidade, podendo definir táticas para que os cartazes tenham maior duração nos espaços públicos.

Além da circulação das imagens nas ruas e nas redes sociais, a primeira campanha do *Tupinambá Lambido* também deu origem a um filme dirigido e editado por Lucas Parente. Numa mistura de documentário e ficção, o filme inicia exibindo gravuras dos tupinambás que realizadas por viajantes europeus no século XVI – e alimentavam o imaginário sobre o Novo Mundo. As gravuras apresentam cenas violentas de canibalismo, onde são projetados estereótipos e ideias fantasiosas sobre os índios. Segundos depois essas imagens são substituídas pelo rosto de Michel Temer e dos deputados que votaram a favor do impeachment, em alternância com imagens dos cartazes do *Tupinambá Lambido* sendo colados nas ruas, enquanto ao fundo toca uma versão distorcida do hino nacional. De modo geral, o filme incorpora o elemento documental ao apresentar o processo de impressão e instalação dos cartazes, mas mescla essas cenas com imagens dos políticos considerados golpistas, seus alvos, criando uma relação semiótica entre as imagens construídas e seus referentes. A isso, soma-se ainda legendas que irrompem a tela e reforçam o elemento poético do filme, como "Rio de Janeiro, cada dia cada noite, mais gótico tropical". Outra legenda surge após uma aparição de Baranda no filme, informando "Estas foram as últimas imagens de Baranda, colador de lambes, sequestrado na noite de 17 de maio de 2017". Tal dado, na verdade, não passa de ficção, o colador nunca foi sequestrado. O filme, a exemplo dos cartazes, apresenta uma narrativa contaminada pelo humor e pela ironia e rompe com a ideia de documentário como representação da realidade ao incorporar elementos ficcionais.

Jacques Rancière afirma que o cinema documentário pode ser capaz de uma "invenção ficcional" mais forte que o cinema de ficção. Isso se dá porque na era estética[208] – que entra em vigor com a modernidade – é revogada a linha divisória entre as duas "histórias": a dos historiadores e a dos poetas[209], que separava a realidade da ficção e a sucessão empírica da necessidade construída. Testemunho e ficção passam a pertencer a um mesmo regime de sentido. Para Rancière, "o real precisa ser ficcionado para ser pensado".[210] O filósofo acredita que no filme que se dedica ao "real", a combinação de diferentes tipos de rastros, como entrevistas,

[208] Para Rancière, o regime estético supera o regime poético ou representativo da arte, liberando-a de regras específicas e de hierarquias de tema ou gênero.
[209] Rancière, tendo como referência Aristóteles, afirma que a poesia não precisa prestar contas acerca da "verdade" daquilo que diz, pois é feita de ficções, de coordenações entre atos. Dessa maneira, a poesia supera a história, que apresenta os acontecimentos segundo sua "desordem empírica", o que impossibilita a racionalidade da história e de sua ciência.
[210] RANCIÈRE, Jacques, 2005, op. cit., p. 58.

rostos significativos, trechos de filmes documentais e ficcionais, propõe possibilidades de pensar a história contada.

Desde 2018, o filme *Tupinambá Lambido* tem circulado em diversos festivais internacionais por intermédio da produtora *A Gota Preta Filmes* – chegando a países como Índia e Nigéria – como estratégia do grupo para tornar pública a situação em que se encontra o país.

Uma segunda campanha do grupo foi levada às ruas em meados de 2018. Enquanto a primeira foi financiada com o dinheiro do leilão do *Aparelhamento*, a segunda foi feita com o dinheiro da venda de uma série de cartazes, em menor formato, para um colecionador de arte. A venda dos cartazes em miniatura é uma estratégia do grupo, não para lucrar com o trabalho, mas para possibilitar que novos cartazes sejam impressos e colados em espaços públicos. Trata-se de utilizar o poder do mercado de arte para realizar uma ação política e não-mercadológica – assim como foi o leilão do *Aparelhamento*.

Fig. 57 - Tupinambá Lambido, 2018

Diferentemente dos primeiros cartazes, críticos ao golpe em si e ao governo de Michel Temer, os trabalhos de 2018 apresentam uma campanha mais heterogênea. Além do já mencionado cartaz com a palavra *Satan*, que parodia o logotipo do banco Santander, uma outra

imagem se apropria de um cartão postal da Baía de Guanabara rasgado ao meio e remendado, tingido com a cor vermelha, revelando um cenário distópico. Em contraponto ao projeto "Escola sem partido"[211], outro cartaz apresenta uma ilustração do revolucionário comunista russo Lenin, representado como um professor cercado de crianças, combinado com a legenda "As meninas merecem toda liberdade". As pautas feministas, representadas por essa imagem, também tiveram grande destaque no cenário político instaurado a partir das jornadas de junho de 2013 e, sobretudo, em 2018, com o assassinato brutal da então vereadora Marielle Franco – negra, de origem humilde, socióloga, feminista e defensora dos direitos humanos, que havia sido a quinta vereadora mais votada do Rio de Janeiro em 2016. Tal situação fez alavancar debates sobre direitos humanos e sobre o lugar da mulher (sobretudo a mulher negra) na política. Também em 2018, já após o desenvolvimento da segunda campanha do *Tupinambá Lambido*, ocorreu o histórico protesto "Ele Não", liderado por mulheres em todo o Brasil e em algumas cidades do exterior, em repúdio ao então candidato à presidência do Brasil Jair Bolsonaro, conhecido por suas ideias conservadoras e por declarações que insultam mulheres, negros e grupos minoritários. Esses dados mostram como os trabalhos do *Tupinambá Lambido* estão em sintonia com questões atuais, as urgências e as reivindicações da população.

A tomada das ruas é convocada por meio de um cartaz que apresenta a ilustração de uma pomba gira e a frase "O povo na rua", além de outro que apresenta o slogan "LUTA LIVRE", onde o "T" da palavra "luta" é grafado como um "L" invertido, podendo-se ler também "LULA LIVRE" – frase de ordem que tomou as ruas e redes sociais em manifestações promovidas por grupos de esquerda que exigiam a liberdade do ex-presidente preso em 2018. Outro cartaz ilustra uma moeda de "1 irreal" de duas caras, com efígies do então presidente Michel Temer e do ex-presidente da Câmara Federal Eduardo Cunha, estampando duas faces da mesma moeda.

[211] Chamada por seus críticos de "Lei da Mordaça", a proposta limita a liberdade de expressão de professores e a atividade docente, sob pretexto de evitar propagandas político-partidárias e ideológicas. Os defensores do projeto, ligados a legendas políticas conservadoras, afirmam ser contrários ao que chamam de "doutrinação ideológica" nas escolas.

Fig. 58 - Tupinambá Lambido, 2018

Fig. 59 - Colagem dos cartazes da segunda campanha do Tupinambá Lambido, 2018

Embora tenha surgido no contexto do *impeachment* de Dilma Rousseff, tomando como alvo os apoiadores e beneficiários desse processo, o *Tupinambá Lambido* continua atuando após a eleição presidencial de 2018 – que deu vitória ao candidato da direita Jair Messias Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL). O grupo pretende realizar novas campanhas e continuar distribuindo o filme internacionalmente em festivais.

A segunda campanha do *Tupinambá Lambido* rendeu matérias no Jornal do Brasil e no jornal O Globo. Mas o principal meio de propagação de seus trabalhos são as redes sociais – mais especificamente suas páginas no Facebook e Instagram – onde são compartilhados registros feitos pelos próprios artistas e pelos passantes. O uso da *hashtag* #tupinambalambido permite que as imagens sejam filtradas e facilmente buscadas nessas redes. Dessa maneira, o *Tupinambá Lambido* dispõe de mídias que facilitam a distribuição das imagens pelo próprio coletivo e, consequentemente, o aproxima do público, que nos espaços virtuais são seus seguidores e recebem atualizações sobre suas ações, além de poderem entrar em contato com os artistas. Dessa maneira, em relação ao registro e circulação de imagens, não falamos mais de táticas, como nas ações-vírus de Ducha e Alexandre Vogler, que jogam no campo do outro. Agora nos referimos a estratégias que o *Tupinambá Lambido* adota para propagar suas ações em suas próprias mídias. O caráter subversivo é deixado de lado, mas seu acento político não. Seguindo as ideias de Walter Benjamin, poderíamos afirmar que com o valor de exposição ganho pelas imagens, sua *práxis* política é exaltada.[212]

A performatividade dos registros do *Tupinambá Lambido* se dá, na internet, ao assumir da dimensão de meme, entendido popularmente como um conteúdo de fácil assimilação, de natureza viral, que obtém alta visibilidade por meio de sua rápida circulação.[213] Os memes, que ganharam estatuto privilegiado com a popularização das redes sociais[214], já eram objeto de análise de Ricardo Rosas em um texto disponibilizado em 2002 no volume *Intervenção* do

[212] BENJAMIN, Walter, 2012, op. cit.

[213] No contexto das jornadas de junho, assim como as mídias alternativas e as *hashtags*, os memes tiveram espaço privilegiado como instrumento de manifestação e disseminação de ideias. Além de chamar atenção de governantes, eles incentivavam outras pessoas a irem às ruas se manifestar. Enquanto viralizavam *hashtags* como #VemPraRua, imagens que incorporavam frases de efeitos sérias ou bem-humoradas eram compartilhadas massivamente. Memes e *hashtags* continuaram sendo adotados em manifestações posteriores, tanto por indivíduos de direita como de esquerda, e como instrumento para comentar acontecimentos do campo político nas mídias sociais, como escândalos de corrupção, eleições e discursos polêmicos.

[214] Podem ser identificados exemplos de memes antes das mídias sociais. Um notável exemplo brasileiro é "Celacanto provoca maremoto", frase que foi pichada em diversos muros do Rio de Janeiro na década de 1970 e chamou atenção da imprensa, que iniciou uma investigação sobre as pichações, afirmando que "celacanto" era um código entre traficantes. A frase despertou curiosidade dos moradores da cidade, que levantavam hipóteses sobre extraterrestres ou sobre um possível maremoto que atingiria o Rio de Janeiro. Até mesmo o prefeito instituiu uma multa para quem identificasse o autor. Mais tarde, o jornalista Carlos Alberto Teixeira assumiu a autoria da pichação e revelou que apenas reproduziu nos muros uma frase sem sentido que ouviu em um seriado de TV japonês dos anos 1960.

Rizoma, com o título *A invasão os memes – invasores de mentes*. Rosas afirma que "um slogan, uma frase, uma palavra, uma ideia, um estilo, um termo, podem ser um meme".[215] Sua abordagem viral, como afirma o crítico, é explorada por *culture jammers*, utilizando o artifício da paródia, plágio alterado ou *détournement*, como vemos nas ações do *Tupinambá Lambido* e, segundo Rosas, também no que fazem os dadaístas, situacionistas e *punks*.

Rosas trata do meme a partir da metáfora da linguagem como vírus, baseada nas ideias do escritor norte-americano William Burroughs, que "acreditava que somos todos controlados pela mídia e meios de comunicação e que a única forma de escapar a esse controle era emitindo, criando vírus de linguagem".[216] O crítico conta que Bourroughs cortava textos de jornais e revistas e colava-os ao acaso, extraindo novas mensagens que reconfiguravam seu significado. O mesmo processo era aplicado a gravações de conversas, músicas e sons de rua, misturados para obter novos efeitos. Para Rosas, essa ideia da linguagem como vírus se assemelha ao conceito de disseminação dos memes. Ao abordar a origem do termo, o crítico afirma:

> O conceito básico é que palavras, ideias, são vistas como vírus, potentes contaminadores de significados que podem ser espalhados instantaneamente e que se auto-replicam na medida em que são comunicados. O termo meme apareceu pela primeira vez no livro "O Gene Egoísta", de Richard Dawkins, conceituado estudioso de botânica. Nele Dawkins define o meme como um equivalente mental do gene, que reteria as informações psicológicas básicas do ser humano e que funcionaria pela imitação e com a capacidade de replicação. Os memes, nesse caso, reteriam as informações básicas da espécie e estariam relacionadas aos mecanismos de sobrevivência.[217]

A relação desse tipo de conteúdo com mecanismos de sobrevivência é fundamental para o entendimento do meme como meio de sobrevivência da imagem. Seu potencial viral é o que eleva o valor de exposição da imagem fazendo com que o espectro do efêmero sobreviva, podendo ainda ser modificado e remixado. Uma das características principais do meme é sua natureza pública somada à lógica "faça você mesmo", que permite a qualquer pessoa ser autora, como também autoriza a re-apropriação da imagem do outro, que é desdobrada em uma nova imagem. Dessa maneira, o meme se liga às ideias de Certeau sobre o uso das representações e táticas criativas adotadas pela cultura popular, bem como a ideia de sobrevivência da imagem que aqui foi tratada.

---

[215] ROSAS, Ricardo. A invasão dos memes – Invasores de mentes. In: ROSAS, Ricardo, SALGADO, Marcus (org.). Rizoma – Intervenção, pp. 11-12, 2002, p. 11. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1228/>.Acesso: 06/02/2019.
[216] Ibid., p. 11.
[217] Ibid., p. 11.

De modo geral, tratamos, nesta segunda parte da pesquisa, de imagens-vírus. Os trabalhos de Ducha, Vogler e do grupo *Tupinambá Lambido* têm em comum seu poder de multiplicação e de criar desdobramentos de acontecimentos primeiros por meio da imagem reproduzida. Enquanto Ducha e Vogler invadem as mídias hegemônicas e abusam de sua notabilidade, o *Tupinambá Lambido* lança mão do potencial viral dos memes, com sua rápida assimilação e circulação nas mídias sociais, contando com o apoio de pessoas alheias ao grupo.

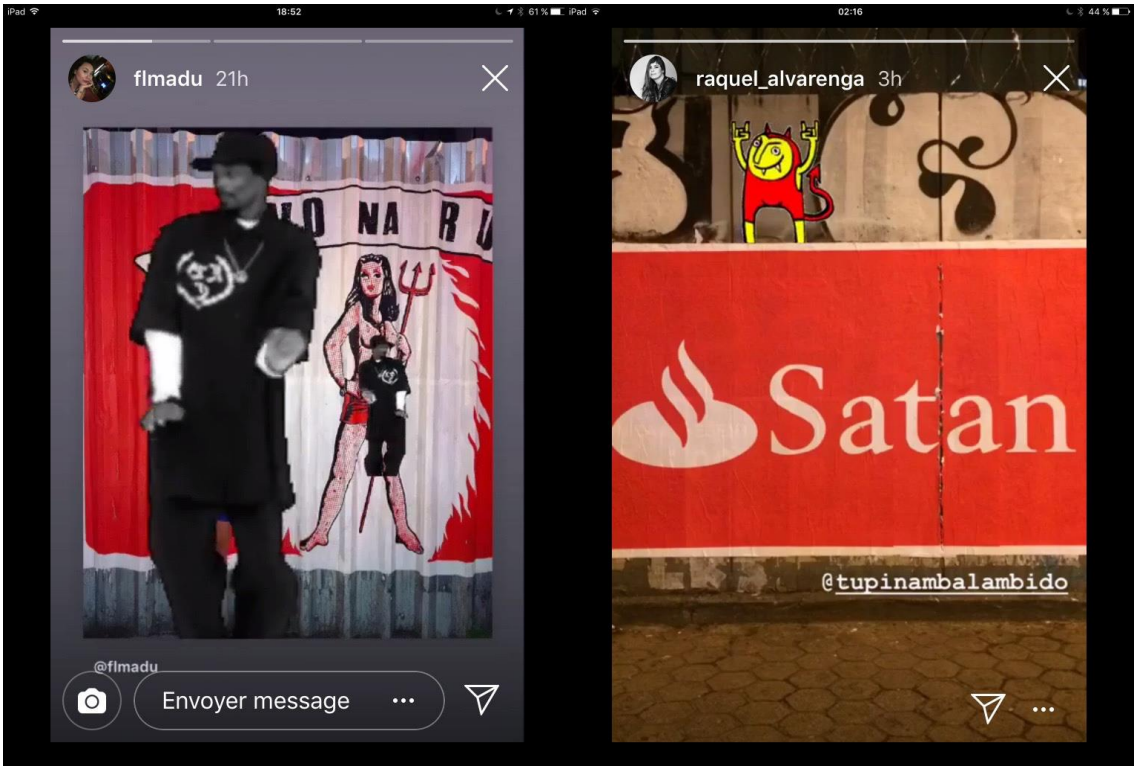

Fig. 60 - Intervenções digitais (remixes) com memes em cartazes do Tupinambá Lambido. Imagens publicadas pelo público no Instagram.

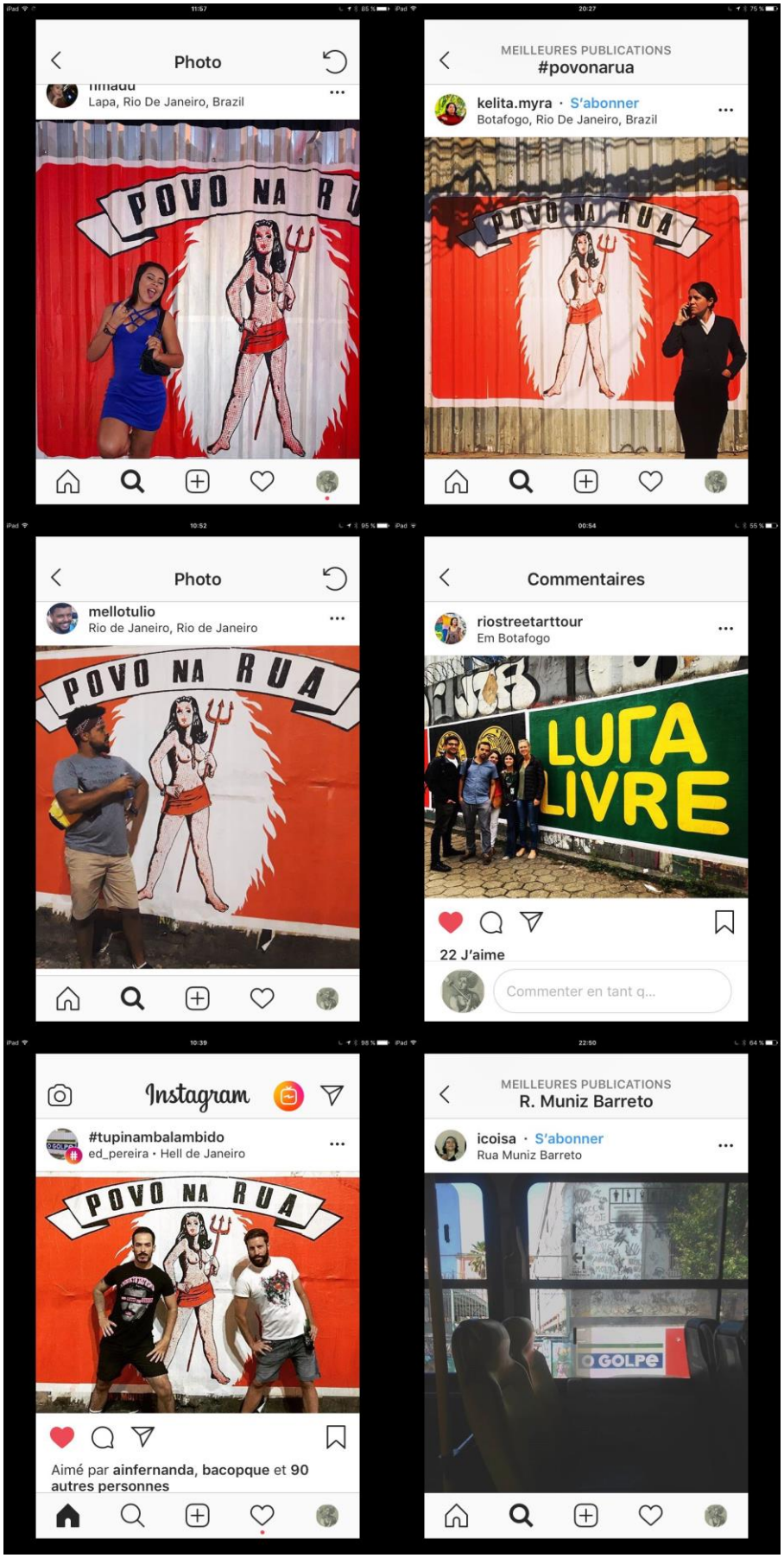

Fig. 61 - Registros e interações do público com cartazes do Tupinambá Lambido. Imagens publicadas no Instagram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE DIGITAL

Esta dissertação teve como ponto de partida uma tentativa de pensar desdobramentos da ideia de documento e monumento, discutidas pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky na década de 1940. Para concluí-la – ou indicar caminhos para novas pesquisas – propõe-se uma breve reflexão sobre as ressonâncias do pensamento de seu contemporâneo e conterrâneo Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica de obras de arte. Considerando o caminho percorrido até aqui – articulado por discussões sobre performatividade do registro, sobrevivência da imagem e mídia tática –, como questões acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica se desdobram na era da reprodutibilidade digital?

Vimos o que acontece quando manifestações artísticas efêmeras se convertem em imagens, que ganham circulação em filmes, na imprensa e, mais recentemente, nas mídias sociais, lançando mão do potencial viral dos memes. Dessa maneira, falamos sobre uma sobrevivência da imagem – quando essas imagens subsistem após o desaparecimento de seus referentes. Algumas dessas imagens superam seu caráter indicial sendo, elas mesmas, objetos autossuficientes. O filme *Atrocidades Maravilhosas* constitui um novo objeto, em vez de um espelho da ação realizada por 20 artistas em ruas do Rio de Janeiro. A circulação do *Cristo Vermelho* de Ducha na capa do Jornal do Brasil não foi aqui discutida como um objeto secundário em relação à intervenção realizada no monumento, mas como o real propósito da ação, que foi desde o princípio pensada como imagem – a ação foi desenvolvida para ser registrada e propagada pela imprensa. Assim como o *Tridente* de Alexandre Vogler, circulando em jornais ao lado de títulos tendenciosos, levantou desdobramentos que a imagem visível, por si só, não dava conta. Já com as imagens do *Tupinambá Lambido*, que circulam nas mídias sociais, mesmo que o caráter indicial e mnemônico prevaleça sobre o poético, é amplificado o dissenso estabelecido pelas ações, se estendem para outro formato como *non-sites*, o que não diminui seu valor estético.

Para chegar a essas conclusões, foi fundamental a compreensão da separação entre imagem e mídia, proposta por Hans Belting. Ao compreender que uma imagem pode viver em um objeto artístico, mas não coincide com ele, podemos propor a ideia de que mesmo quando um objeto artístico é destruído, o que se destrói é uma mídia, enquanto sua imagem pode sobreviver em outro meio. Com a sobrevivência da imagem, não propomos que o objeto artístico continue vivo ou ressuscite, mas que sua imagem, ao encarnar em uma nova mídia, possibilita a iconização daquela experiência estética – considerando o ícone como a categoria

dos signos que possui uma relação de semelhança com seu referente, mesmo que ele não exista. O ícone, como afirma Marie-José Mondzain, não pretende evocar seu referente. Ele assume uma perda, uma ausência, e opera como um elo entre o visível e o invisível. Essa relação icônica é o que dá acesso à experiência das obras efêmeras, ao inacessível.

Vemos também em Belting a ideia da imagem como presença de uma ausência – e aqui vemos uma ponte com a ideia de ícone. Isso reforça que esses novos objetos, resultantes de um processo de registro, são imagens, pois surgem a partir de uma experiência de perda. Sendo imagens, eles podem exercer performatividade, desdobramentos, ao encarnar outras mídias.

Além da performatividade dessas imagens, outra característica importante é seu valor de exposição. As ações aqui abordadas têm como raiz em comum o *Atrocidades Maravilhosas*, a primeira grande ação coletiva de ocupação artística de espaços públicos com lambe-lambes no Rio de Janeiro, que impulsionou, naquele momento, o surgimento de outros grupos e a difusão da intervenção urbana – prática tomada como alternativa por artistas que se viam diante de um circuito artístico incipiente, com poucos espaços que acolhessem suas propostas. A mídia hegemônica, que assim como o circuito institucional tinha pouco interesse nesses artistas, foi utilizada como instrumento para a propagação de seus trabalhos, por meio de táticas de apropriação e ações-vírus que penetravam nesses meios. Jornais reproduziram e distribuíram imagens de intervenções de Ducha e Alexandre Vogler, enquanto a natureza reprodutiva do cinema foi explorada pelo *Atrocidades Maravilhosas*. Mais recentemente, o grupo *Tupinambá Lambido* pôde contar não apenas com a linguagem do cinema, como das novas mídias que surgiram com a internet. Não mais necessitando invadir os veículos de comunicação, o *Tupinambá Lambido* autonomiza o processo de distribuição de suas imagens como também o coletiviza, contando com o apoio de amigos e transeuntes que, seguindo a lógica "faça você mesmo", documentam e compartilham nas mídias sociais os cartazes do grupo, que ganham a dimensão de meme. Dessa maneira, a frase "não odeie a mídia, torne-se a mídia", de Jello Biafra, ganha novos contornos.

As ações do *Atrocidades Maravilhosas*, Ducha, Vogler e seus respectivos registros evocam um espírito geracional, onde destacam-se as táticas experimentais adotadas por esses artistas diante de um circuito artístico incipiente, característico da virada do século XXI, e a relação daquela geração com a imagem. O *Tupinambá Lambido*, embora seja composto por artistas da mesma geração ou com carreira consolidada em período muito anterior ao *Atrocidades Maravilhosas* e ao "boom" das intervenções urbanas, evoca o espírito de uma nova geração, marcada pela institucionalização de ações efêmeras, que ultrapassam os muros das instituições artísticas, pelas manifestações de junho de 2013 e, sobretudo, pela popularização

das novas mídias que surgiram com a internet. Fazendo um arco entre a ação mais antiga (*Atrocidades Maravilhosas*) e a mais recente (*Tupinambá Lambido*), vemos que na primeira prevalece o caráter experimental e crítico ao circuito e mercado artístico, sendo a coletividade um meio de criar um circuito próprio. Já na segunda observamos um amadurecimento, uma ação mais homogênea com um alvo específico. Até mesmo a colagem dos cartazes é profissionalizada. A institucionalização e absorção das intervenções urbanas pelo mercado, que não pode mais ser contornada, serve ao *Tupinambá Lambido*, para que o grupo venda seus trabalhos e assim possa produzir novos com a verba arrecadada. E, por fim, seu processo de registro e circulação da imagem por meio de mídias sociais é um dos pontos que mais divergem da geração da virada do século XXI.

Realizadas em diferentes períodos, com apoio de diferentes mídias, essas ações têm em comum sua transformação em imagem, sua iconização, que lhe garante um novo estatuto. Essas imagens desdobram-se em novos objetos, possibilitam outras experiências e encontram outro público. Por tratar-se de uma economia – evocando aqui novamente as ideias de Mondzain –, essa conversão da ação em imagem culmina em perdas, mas também em ganhos, sobretudo em seu caráter político.

Walter Benjamin afirma que na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, quando o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, a função social da arte deixa de se basear no ritual – em seu valor de culto – para ter como fundamento a *práxis* política. A obra de arte reproduzida, afirma Benjamin, "torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida"[218]. Quando escreveu essa passagem, Benjamin tinha em mente os fenômenos da fotografia e do cinema.[219] Hoje podemos pensar em obras de arte que são criadas considerando-se sua circulação em meios como a internet – como os cartazes do *Tupinambá Lambido*.

Benjamin profetizava o fim da distinção entre autor e público, cujas raízes estariam na expansão da imprensa, no século XIX, trazendo como novidade a sessão de "cartas de leitores" nos jornais. Tal fenômeno desdobrou-se no cinema russo, onde não-atores representavam a si mesmos nas telas. Esse hibridismo entre autor e público se vê consolidado hoje com as

[218] BENJAMIN, Walter, 2012, op. cit., p. 16.

[219] Como lembra Detlev Schöttker, anos antes da publicação do ensaio de Benjamin, surgiram na Alemanha filmes artisticamente importantes, como *O gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Metrópolis* (1926), além de *O encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta russo Sergei Eisenstein, que tornou-se conhecido na Alemanha por seu processo de montagem fílmica que expressa caráter artístico próprio – sendo objeto de estudo de Benjamin em um ensaio sobre cinema russo. Um respeitável debate sobre cinema já existia, conduzido por autores como Sigfried Kracauer. Contudo, o interesse de Benjamin não está no caráter artístico do cinema, mas nas novas formas de experiência da modernidade. CF: SCHÖTTKER, Detlev, 2012, op. cit.

ferramentas digitais de fácil acesso que permitem a qualquer pessoa compartilhar com o mundo seus pensamentos, produções ou imagens.

Tal era também o sonho de Berthold Brecht que, ao elaborar sua teoria do rádio, vislumbrava seu caráter democratizante, uma vez que as características técnicas desse dispositivo possibilitavam ao público ser receptor e emissor de mensagens. O dramaturgo alemão imaginava todas as casas sendo equipadas com aparelhos transmissores e receptores, que constituiriam uma assembleia popular permanente, possibilitando aos cidadãos interferirem de forma autônoma em relações culturais e políticas. A perspectiva de Brecht sobre a radiodifusão encontra-se repetida nos discursos daqueles que hoje enxergam na internet um espaço democratizante, como lembra Clinio.[220] Essa é também a premissa da mídia tática, que reivindica a todos os indivíduos o uso das mídias para seu próprio benefício. Embora o debate sobre o caráter democratizante das novas mídias oscile entre visões otimistas e pessimistas (há aqueles que reforçam que esses dispositivos podem ao mesmo tempo sustentar formas extremas de centralização de poder[221]), deve-se assumir que elas representam grandes avanços no que diz respeito às possibilidades de participação descentralizada.

Seguindo o caminho oposto da perigosa estetização da política – que forja ídolos (ou "mitos") a serem cultuados –, o *Tupinambá Lambido* propõe a politização da arte, que se dá por meio da reprodutibilidade: tanto de seus cartazes multiplicados em espaços públicos como nos registros dos mesmos que circulam nas mídias sociais. A isso, soma-se ainda o filme, distribuído em festivais mundo afora.

Como, então, negar o poder e o valor da reprodução? Vemos, a partir desse exemplo, como é relevante a ideia de Jacques Rancière sobre a estética e a política terem uma raiz em comum, ao percebermos como a produção e distribuição das imagens do *Tupinambá Lambido* pelo público na internet interfere na partilha do sensível. O grupo provoca o dissenso com seus cartazes enquanto o público, dotado do poder de produzir e circular imagens nas mídias sociais, amplifica esse atrito. De mero espectador passivo, o público é elevado a produtor e distribuidor de imagens. Enquanto Ducha, com o *Cristo Vermelho*, e Alexandre Vogler, com o *Tridente*, apropriaram-se do poder dos grandes veículos de comunicação hegemônicos, o *Tupinambá Lambido* conta com o poder das massas, de indivíduos comuns.

Cerca de vinte anos separam o desenvolvimento inicial do projeto *Atrocidades Maravilhosas* e a finalização desta dissertação. Nossa relação com as imagens e com os meios de comunicação sofreram grandes transformações entre a primeira ação do *Atrocidades*

[220] CLINIO, 2011, op. cit.
[221] Ibid.

Maravilhosas e as intervenções do *Tupinambá Lambido*. Essas relações continuam em constante mutação, acompanhando o acelerado desenvolvimento tecnológico. Sendo assim, como imagens de trabalhos artísticos efêmeros sobreviverão daqui a vinte anos? Considera-se que esta pesquisa não encerra uma discussão e estará sempre suscetível a atualizações, pois nossa relação com as imagens e as mídias nunca cessa de se transformar.

REFERÊNCIAS

PUBLICAÇÕES

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 127-149, 2003.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso: 25/06/2018.

BARRIO, Artur. No Hemisfério Sul. **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 6-15, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 64-78, 2005.

_____. Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia. In: **Ghrebh**, Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n. 8, pp. 32-60, 2006.

_____. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011.

CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CÉSAR, Maria Flórido**. Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CHAGAS, Viktor. A febre dos memes de política. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, pp. 1-26, 2018.

CLINIO, Anne. A ação política no cotidiano: a mídia tática como conceito operacional para pesquisas em mídia, cotidiano e política. In: **Mídia e Cotidiano**. Niterói, n. 1, pp. 169-188, 2013.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem:** arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

_____ (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa / FAPERJ, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante da imagem:** a questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____, **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FERRAZ, Guga. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 26, 2013.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber** - 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FURTADO, Beatriz. O documentário e as artes visuais. In: **Significação**, Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, n. 31, pp. 63-77, 2009.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos da criação**: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia. In: **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Espírito Santo, n. 5, pp. 13-31, 2013.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). **Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos**. Curitiba: Epa!, 2008.

JAMESON, Fredric. The aesthetics of singularity. In: **New Left Review**, n. 92, pp. 101-132, 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 21, pp. 54-67, 2011.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 25, pp. 151-165, 2013.

MACIEL, Kátia (org.), **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo**: intervenções na mídia de massa brasileira. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. In: **Crítica Cultural**, n. 2, Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123>. Acesso: 18/10/2018.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. In: **Outra Travessia**: Revista de Literatura do PPGL/UFSC, Florianópolis, n. 22, pp. 175-192, 2016.

_____. **Imagem, ícone, economia:** as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

MOSER, Benjamin. **Autoimperialismo**. São Paulo: Planeta, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva.

PARENTE, André. **Cinemáticos:** tendências do cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: + 2, 2013.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: **Caderno Videobrasil**, São Paulo, n. 2, pp. 37-53, 2006.

_____. VASCONCELOS, Giseli. **Net_Cultura 1.0:** digitofagia. São Paulo: Radical Livros, 2006.

_____; WELLS, Tatiana. Que venha a mídia tática! In: **Mídia Tática Brasil**, 2003. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1074/>. Acesso: 18/12/2018.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). In: **Vazantes**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes, Ceará, n. 1, pp. 191-200, 2017.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. In: **Arte & Ensaios**, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição:** um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Lugares moles.** 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Pedro Sánchez. **Gráfica de rua:** estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro. Tese (doutorado), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre caixa preta e cubo branco:** o vídeo nos espaços das artes plásticas. Tese (Doutorado em Artes), Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

FERNANDES, Thiago. **Guga Ferraz:** trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. **A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3Nós3**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

SILVA, Ana Emília Costa. **O amálgama:** especulação acerca da proposta colaborativa "Atrocidades Maravilhosas". Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

SILVA, Michel de Oliveira. **Saudades eternas:** a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade. Dissertação (mestrado em comunicação). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2016.

TAVARES, Marcela. **O(s) tempo(s) da imagem:** uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

TEXTOS APRESENTADOS EM CONGRESSOS E SEMINÁRIOS

AMARO, Danielle Rodrigues. **A cruz desconhecida pelos demônios.** In: 18º Encontro Nacional ANPAP: Transversalidade nas Artes Visuais, Salvador, 2009. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, pp. 1683-1698, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Registro e arquivo na arte:** disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras. In: 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais Florianópolis, 2008. Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: UDESC, pp. 388-397, 2008.

JORNAIS

JORNAL O DIA. Entre a cruz e o tridente. Rio de Janeiro: 15 de agosto de 2006.

JORNAL DO BRASIL. Uma geografia artística. Rio de Janeiro, 22 de maio de 2000.

JORNAL DO BRASIL. Cristo pintado de vermelho. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2000.

O GLOBO. Cristo Redentor fica vermelho por 45 minutos. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2000.

O GLOBO. Ilegalidade para todo mundo ver. Rio de Janeiro: 21 de maio de 2009.

O JORNAL. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). São Paulo, 15 de julho de 1973.

INTERNET

ARQUIVOS TÁTICOS. Disponível em: <http://midiatatica.desarquivo.org/>. Acesso: 18/12/2018.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Exposição factóide compromete Instituto Dragão do Mar.** Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/metro/exposicao-factoide-compromete-instituto-dragao-do-mar-1.578575>. Acesso: 09/10/2018.

G1. **Saiba como são trocadas as cores da iluminação do Cristo Redentor**. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/veja-como-funciona-mudanca-de-cor-na-iluminacao-do-cristo-redentor.html>. Acesso: 31/12/2018.

MÍDIA NINJA. Disponível em: <http://midianinja.org>. Acesso: 09/01/2019.

MÍDIATÁTICA.INFO. Disponível em: <https://midiatatica.info/>. Acesso: 18/12/2018.

ROSÂNGELA RENNÓ. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/62>. Acesso: 13/07/2018.

ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus (org.). **Rizoma – Intervenção**, 2002. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1228/>. Acesso: 06/02/2019.

TACTICAL MEDIA FILES. Disponível em: <http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/faq.jsp-faqid=programme.html>. Acesso: 17/09/2018.

RUIZ, Ricardo; TARIN, Bruno; VIANNA, Bruno. **Movimento dos Sem Satélite**. Disponível em: <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=553>. Acesso: 30/12/2018.

VOGLER, Alexandre. **Atrocidades Maravilhosas – Cronologia**. Disponível em: http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Atrocidades-Maravilhosas-Cronologia.pdf. Acesso: 14/09/2017.

DEPOIMENTOS

FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

MARCOLINI, Geraldo. Depoimento cedido ao autor via e-mail. 17 de janeiro de 2018.

VOGLER, Alexandre. Depoimento gravado e transcrito, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 06/06/2017.

FILMES

CARVALHO, Lula; MARTINS, Renato; PEREGRINO, Pedro (dir.). **Atrocidades Maravilhosas**, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4FUk6J8tFg>. Acesso: 12/03/2019.