

**ONDE ESTÁ BANKSY?**



José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva

## **ONDE ESTÁ BANKSY?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Maria Angélica Melendi



Schneedorf, José, 1973-

Onde está Banksy? / José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva  
– 2010.

268 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes, 2009.

1. Grafite – Teses. 2. Arte e sociedade – Teses. 3. Pichação  
de muros – Teses. 4. Arte de rua – Teses. 5. Contracultura – Teses.  
I. Melendi, Maria Angélica, II. Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.0407



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA** Número de Registro **2007669174**.

Titulo:

**“Onde Está Bansky?”**

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Angélica Melendi – Orientadora – EBA/UFMG


\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gomez – Titular –FALE/UFMG

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Eduardo de Jesus – Titular –PUC/MG

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2009



**To Banksy  
'Keep it real!'**



Agradecimentos a quem orientou, quem ensinou,  
quem compartilhou, quem apontou, quem esclareceu.  
Àqueles que incentivaram, inspiraram, confortaram, alegraram,  
apoiaram, toleraram.  
Aos que conjugaram qualquer um desses verbos,  
ou mais de um deles.  
Que contribuíram, direta ou indiretamente, cientes ou não.  
Especiais a Piti, Graciela, Eduardo, Lúcia, Patrícia,  
Zina, Marcela, Clara, Êne, Circe, Mu, Angie, Júnior.

*Olhando o meu passeio  
Há um louco sobre o muro  
Balançando os pés.  
Mostra-me o peito estufado de pelos  
E tem entre as coxas um lixo de papéis:  
- Procura Deus, Senhora? Procura Deus?*

*E simétrico de zelos, balouçante  
Dobra-se num salto e desnuda o traseiro.  
HILDA HILST*

## RESUMO

Banksy é um codinome autoral, uma assinatura de grafites e estênceis que se assomam aos muros, às fachadas, às ruas, às praças da Inglaterra desde a última década, propagando-se por outros tantos espaços urbanos ao redor do mundo (da Europa à América Latina, dos Estados Unidos à Palestina), um trânsito, uma atitude já típica da nova geração britânica de artistas do urbano em geral, grafiteiros em particular - tribo unida. Assinatura em possível apelação, pela sufixação, do termo inglês *bank* (banco), nos diminutivos do lucro, do consumo; nos superlativos da barricada, do obstáculo, da resistência. De seu eficiente e eficaz anonimato conjectura-se encobrir um bretão de Bristol, Robert Banks, de supostos trinta e cinco anos. Outra possibilidade estaria no pseudônimo abrigar um coletivo de artistas esforçando-se num mesmo raciocínio plástico e conceitual (bem-humorado e filosófico, reflexivo do real, do agora). Além do espaço público das ruas, Banksy também opera em original interferência e apropriação de outros espaços públicos: parques de diversões (como a Disneylândia), zoológicos, museus principalmente; em "arte-invasões" que inserem suas obras burlando ironicamente não apenas a vigilância, mas especialmente o acesso, o processo seletivo e a autorização. Tentar encontrá-lo é criar - respeitante à ideologia e ao humor de seu anonimato - uma investigação, uma busca não pelo indivíduo ou pelo personagem, mas pelo que representa; pelo trajeto de sua arte e pela realidade que a causa e impulsiona, construindo um pequeno panorama de nossos tempos e alinhavando um diálogo, talvez uma dialética, numa entrevista imaginária a partir das palavras do próprio sorrateiro artista - alvo móvel, alvo invisível.

**PALAVRAS-CHAVE:** cidades; grafite; anonimato; política; desterritorialização.



## ABSTRACT

Banksy is a graffiti and stencils authorial code name, a tag looming to the walls, to the façades, to the streets, to the squares of England since the early 90's, spreading for so many other urban spaces around the world (from Europe to Latin America, from USA to Palestine), a transit, an attitude already typical of the new British street artists - joint tribe. From suffixing, Banksy is a signature in possible nicknaming to the term *bank*, on the profit, consumption diminutives; on the barricade, obstacle, resistance superlatives. By his efficient and effective anonymity it's conjectured to hide a 34-year-old English man, Robert Banks, from Bristol. Another possibility would be the pseudonym sheltering a group of artists making an effort at the exact same plastic and conceptual reasoning (cheerful and philosophical, reflexive of the Real and the Now). Besides the street's public spaces, Banksy also operates in original interference and appropriation of other public spaces: amusement parks (like Disneyland), zoos, museums specially; in "art-intruders" which inserts his works ironically defrauding not only the surveillance, but even more the access, the selective process and the authorization. To probe to find him is to create - concerning to the ideology and the humor of his anonymity - an investigation, a search not for the person or the character, but for what depicts; for his art itinerary; for what it cause and impels, building a small landscape of our days and tacking a dialogue, maybe a dialectics, in an imaginary interview starting from the own sly artist words - activity target, invisible target.

**KEY WORDS:** cities; graffiti; anonymity; politics; spaciousness.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |      |
|---|------|
| Figura 001 – SCHNEEDORF, José. [sem título]. 2008.<br>1 foto cor. 21 X 25 cm.....   | 1    |
| Figura 002 – BANKSY. [sem título]. Adesivo. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 193.....  | 3    |
| Figura 003 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London:Random House, 2005, p. 49.....   | 5    |
| Figura 004 – Frente: BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil.<br>Disponível em: < <a href="http://www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy_liverpool_love_rat.htm">www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy_liverpool_love_rat.htm</a> >. Acesso em: 05 out. 2007; fundo:<br>SCHNEEDORF, José. [sem título]. 2008. 1 foto cor. 21 x 25 cm..... | 6    |
| Figura 005 – SCHNEEDORF, José. [sem título]. 2008. 1 foto cor. 21 x 25 cm.....  | VIII |
| Figura 006 – SCHNEEDORF, José. [sem título]. 2008. 1 foto cor. 21 x 25 cm.....  | IX   |
| Figura 007 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 31 jan. 2008.....   | 28   |
| Figura 008 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_take_this_society.htm">www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_take_this_society.htm</a> >.<br>Acesso em: 03 abr. 2008 .....   | 31   |
| Figura 009 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_tesco_pledge_your_allegiance.htm">www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_tesco_pledge_your_allegiance.htm</a> >.<br>Acesso em 04 abr. 2008.....   | 32   |
| Figura 010 – BANKSY. [sem título]. Escultura. Disponível em:<br>< <a href="http://www.supertouchart.com/wp-content/uploads/2007/07/la_rat_03.jpg">www.supertouchart.com/wp-content/uploads/2007/07/la_rat_03.jpg</a> >.<br>Acesso em: 19 ago. 2007.....   | 33   |
| Figura 011 – BANKSY. [sem título]. Instalação, grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 28 set. 2009.....   | 34   |
| Figura 012 – BANKSY. [sem título]. 2005. Instalação. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 191.....   | 35   |
| Figura 013 – BANKSY. [sem título]. 2005. Estêncil. In: BANKSY,<br><i>Existencilism</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 20.....  | 35   |
| Figura 014 – BANKSY. [sem título]. 2005. Grafite e estêncil. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 30.....  | 36   |
| Figura 015 – BANKSY. [sem título]. 2005. Grafite e estêncil. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 31.....  | 37   |
| Figura 016 – VISTA parcial da exposição <i>Cans Festival</i> , Londres, 2008. 1 foto<br>cor. Autor desconhecido. Disponível em: < <a href="http://www.telegraph.co.uk/news/1920709/">www.telegraph.co.uk/news/1920709/</a> >  |      |

|   |    |
|---|----|
| Banksy-launches-the-Cans-Festival.html?image=8>. Acesso em 06 ago. 2008.....  | 39 |
| Figura 017 – VISTA parcial da exposição <i>Barely Legal</i> , Los Angeles, 2006.<br>1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em: <www.notcot.com/images/<br>bankspsmain.jpg>. Acesso em 12 out. 2009.....   | 40 |
| Figura 018 – BANKSY. [sem título]. 2006. Escultura. Disponível em:<br><www.printmag.com/Portals/1/Current%20issue%20images/JanFeb<br>2007/Banksy_opener.jpg>. Acesso em: 12 out. 2009.....  | 40 |
| Figura 019 – WARHOL, Andy. <i>Campbell's soup can</i> . 1964. Serigrafia sobre tela.<br>91 x 61 cm. Disponível em: <www.jssgallery.org/Other_Artists/Andy_Warhol/<br>Campbells_Soup_Can.htm>. Acesso em: 30 ago. 2009; BANKSY, <i>Discount<br/>soup can</i> . 2005. Serigrafia sobre papel. 50 x 35 cm. In: BANKSY, <i>Wall and<br/>piece</i> . London: Random House, 2005, p. 149..... | 43 |
| Figura 020 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. Disponível em:<br><www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=81>.<br>Acesso em: 19 dez. 2008.....  | 44 |
| Figura 021 – BANKSY. [sem título]. Adesivo. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 193.....  | 45 |
| Figura 022 – BANKSY. [sem título]. 2004. Grafite e estêncil. Disponível<br>em:<www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=243>.<br>Acesso em: 30 dez. 2008.....  | 46 |
| Figura 023 – BANKSY. <i>Barely legal</i> . 2006. Pôster impresso. Disponível<br>em:<www.artofthestate.co.uk/photos/banksy_barely_legal_show.jpg>.<br>Acesso em: 06 out. 2007.....   | 48 |
| Figura 024 – BANKSY. <i>I hate eating my dinner in front of the news</i> . 2006.<br>Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em: <a3.vox.com/6a00d41430a76<br>9685e00cd972de53b4cd5-pi>. Acesso em: 12 out. 2009.....  | 48 |
| Figura 025 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível<br>em:<pollockfineart.com/exhibitions.php?i=ab6f681c566974865eca5b71e2a<br>992da&r =218b9c0541748e83036206b2950fba2e>. Acesso em: 19 ago. 2007.....  | 49 |
| Figura 026 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br><www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm>. Acesso em: 25 set. 2009.....   | 50 |
| Figura 027 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br><www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm>. Acesso em: 25 set. 2009.....   | 50 |
| Figura 028 – BANKSY. [sem título]. 2008. Mural (grafite e estêncil). Disponível<br>em: <media.photobucket.com/image/banksy%20i%20love%20new%20york/<br>madsdamind/ banksy-three-story-piece-soho-2.jpg>. Acesso: 13 out. 2009.....  | 51 |
| Figura 029 – BANKSY. <i>The village pet store and charcoal grill</i> . 2008.<br>Pôster impresso. Disponível em: <shitledger.com/media/blogs/the%<br>20fuck%20shit/banksy_petstoreright.jpg>. Acesso em: 24 set. 2009.....   | 51 |
| Figura 030 – BANKSY. <i>Ex lion tamer</i> . 2009. Escultura/instalação.<br>Disponível em:<www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content<br>&task=view&id=6351&Itemid=121>. Acesso em: 24 jun. 2009.....   | 52 |

- Figura 031 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em: <[www.juxtapoz.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6351&Itemid=121](http://www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6351&Itemid=121)>. Acesso em: 24 jun. 2009..... 53
- Figura 032 – BANKSY. [sem título]. Instalação. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=366](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=366)>. Acesso em: 20 maio 2008..... 53
- Figura 033 – BANKSY. *Stolen Picasso quote*. Baixo-relevo/inscrição sobre ardósia polida. Disponível em: <[weburbanist.com/wp-content/uploads/2009/07/steal1.jpg](http://weburbanist.com/wp-content/uploads/2009/07/steal1.jpg)>. Acesso em: 12 out. 2009..... 54
- Figura 034 – BANKSY. [sem título]. 2006. Estêncil. Disponível em: <[newsimg.bbc.co.uk/media/images/39293000/jpg/\\_39293451\\_banksy\\_203.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/39293000/jpg/_39293451_banksy_203.jpg)>. Acesso em: 30 ago. 2009; WARHOL, Andy, *Cow wallpaper*. 1966. Papel de parede. 115,6 x 75,6 cm (cada módulo). Disponível em: <[www.artknowledgenews.com/files2008a/warhol\\_cow.jpg](http://www.artknowledgenews.com/files2008a/warhol_cow.jpg)>. Acesso em: 08 jun. 2009..... 55
- Figura 035 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2\\_itemId=344](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2_itemId=344)>. Acesso em: 13 out. 2009..... 56
- Figura 036 – BANKSY. [sem título]. 2003. Cartaz (acrílica sobre papel) – intervenção em *Longleat Safari Park* (Wiltshire, Inglaterra). In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 120..... 56
- Figura 037 – BANKSY. [sem título]. 2006. Instalação. Disponível em: <[www.cpluv.com/www/medias/Kinobe/Kinobe\\_45634ebb99891.jpg](http://www.cpluv.com/www/medias/Kinobe/Kinobe_45634ebb99891.jpg)>. Acesso em: 30 dez. 2008. Disponível em: <[www.woostercollective.com/2006/09/breaking\\_the\\_story\\_disneyland\\_doesnt\\_wan.html](http://www.woostercollective.com/2006/09/breaking_the_story_disneyland_doesnt_wan.html)>. Acesso em: 18 maio 2008. Disponível em: <[weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series/](http://weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series/)>. Acesso em: 18 maio 2008..... 57
- Figura 038 – BANKSY (?). 2004. 4 fotos cor. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 185; 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em: <[www.janesaddiction.com/gallery2/gallery2\\_04.html](http://www.janesaddiction.com/gallery2/gallery2_04.html)>. Acesso em: 18 maio 2008..... 58
- Figura 039 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/yukrat.jpg](http://www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/yukrat.jpg)>. Acesso em: 10 out. 2007; disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2\\_itemId=486](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2_itemId=486)>. Acesso em: 30 dez. 2008..... 60
- Figura 040 – BANKSY. 2005. 1 foto cor. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.207..... 62
- Figura 041 – BANKSY. [sem título]. 2002. Grafite e estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 35..... 63
- Figura 042 – ADESIVOS aplicados por Banksy em viatura policial e em colete de fiscal municipal. 2 fotos cor. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 194; pormenores: BANKSY. [sem título]. Adesivos. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 193..... 65
- Figura 043 – BANKSY. [sem título]. 2003. Molde de estêncil. In:

|   |    |
|---|----|
| BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 57.....  | 66 |
| Figura 044 – BANKSY. [sem título]. Desenho (charge). Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html">www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html</a> >. Acesso em: 10 out. 2007.....   | 68 |
| Figura 045 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html">www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html</a> >.<br>Acesso em: 11 maio 2008.....  | 69 |
| Figura 046 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=174">www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=174</a> >.<br>Acesso em: 26 dez. 2008.....  | 73 |
| Figura 047 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=40">www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=40</a> ><br>Acesso em: 02 jun. 2008.....   | 74 |
| Figura 048 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 5.....   | 75 |
| Figura 049 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series">weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series</a> >. Acesso em: 31 out. 2008..... | 76 |
| Figura 050 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br><a href="http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=241">http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=241</a><br>Acesso em: 30 dez. 2008.....  | 78 |
| Figura 051 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 20 dez. 2008.....   | 78 |
| Figura 052 – BANKSY. [sem título]. Desenho. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html">www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html</a> >. Acesso em 10 out. 2007.....   | 79 |
| Figura 053 – BANKSY. [sem título]. 2002. Estêncil. In: BANKSY,<br><i>Existencilism</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 13.....  | 80 |
| Figura 054 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 28 set. 2009.....   | 81 |
| Figura 055 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_the_key_to_making_great_art.htm">www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_the_key_to_making_great_art.htm</a> >. Acesso em 05 out. 2007.....  | 83 |
| Figura 056 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em:< <a href="http://farm4.static.flickr.com/3374/3315366871_800c9da4ef.jpg">farm4.static.flickr.com/3374/3315366871_800c9da4ef.jpg</a> >. Acesso em: 29 set. 2009....  | 83 |
| Figura 057 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 100.....   | 85 |
| Figura 058 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:< <a href="http://sirenschronicles.com/wp-content/uploads/2008/06/maidinlondon3-575x276.jpg">sirenschronicles.com/wp-content/uploads/2008/06/maidinlondon3-575x276.jpg</a> >. Acesso em: 19 ago. 2007.....   | 86 |
| Figura 059 – BANKSY. [sem título]. 2003. Grafites e estênceis. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 105;   |    |

- BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <farm1.static.flickr.com/72/193561783\_4ef5b150a3.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2008..... 87
- Figura 060 – BANKSY. [sem título]. 2003. Grafite e estêncil (capa de CD da banda Blur). Disponível em: <www.amazon.com/s/ref=nb\_ss\_m?url=search-alias%3Dmusic-album&field-keywords=Think+Tank&x=11&y=20>. Acesso em: 28 out. 2008..... 88
- Figura 061 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <www.bbc.co.uk/london/content/image\_galleries/banksy\_gallery.shtml?4>. Acesso em: 26 dez. 2008..... 88
- Figura 062 – BANKSY. *Di-faced notes*. 2004. Litografia sobre papel (impressão frente e verso). 42 x 29,5 cm. Disponível em: <www.andipamodern.com/DET/DET-3967.HTM>. Acesso em: 20 maio 2008..... 89
- Figura 063 – BANKSY. *Jingle hells*. Serigrafia sobre tela. Disponível em: <www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Banksy+Michael+Jackson.jpg.html>. Acesso em: 14 out. 2007..... 89
- Figura 064 – BANKSY. [sem título]. Interferência urbana sobre placa (estêncil). Disponível em: <www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/towerssign.jpg>. Acesso em: 10 out. 2007..... 90
- Figura 065 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia sobre papel. Disponível em: <www.banksy.co.uk/indoors/media.html>. Acesso em: 31 jan. 2008..... 90
- Figura 066 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy\_glastonbury\_stop\_and\_search\_copper\_girl.htm>. Acesso em: 31 jan. 2008..... 91
- Figura 067 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\_itemId=136>. Acesso em: 30 jan. 2008..... 91
- Figura 068 – BANKSY. [sem título]. Placa (intervenção urbana). In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 21..... 92
- Figura 069 – BANKSY. [sem título]. 2004. Estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 56..... 93
- Figura 070 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy\_tourist\_information.htm>. Acesso em: 29 set. 2009..... 94
- Figura 071 – BANKSY. [sem título]. Instalação (intervenção urbana). Disponível em: <www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/cones-sinking.jpg>. Acesso em: 10 out. 2007..... 95
- Figura 072 – BANKSY. [sem título]. 2005. Instalação (intervenção urbana). In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 182..... 95
- Figura 073 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy\_anywhere.htm>. Acesso em: 29 set. 2009..... 96
- Figura 074 – BANKSY. [sem título]. Placa (estêncil). In: BANKSY,

|   |     |
|---|-----|
| <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 122.....   | 97  |
| Figura 075 – BANKSY. [sem título]. Placa (estêncil). In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 04.....   | 99  |
| Figura 076 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <media.photobucket.com/image/banksy%20laugh%20now/banlang_2510/Banksy%20shirts/3May08_002.jpg>. Acesso em: 20 maio 2008.....  | 101 |
| Figura 077 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. Disponível em: <i.thisislondon.co.uk/i/pix/2008/09/banksy-dont-bank-on-it-415x394.jpg>. Acesso em: 01 out. 2009.....   | 101 |
| Figura 078 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em: <farm1.static.flickr.com/163/426261386_e4d74c1327.jpg?v=0>. Acesso em: 29 dez. 2008.....  | 103 |
| Figura 079 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em: <photos.thefirstpost.co.uk/features/2005/07/images/080130nipbanksy_2.jpg>. Acesso em: 02 jan. 2009.....   | 103 |
| Figura 080 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil) recoberto. 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em: <farm1.static.flickr.com/149/426271806_0e165cd1a3.jpg?v=0>. Acesso em: 29 dez. 2008.....  | 103 |
| Figura 081 – BANKSY. [sem título]. Lambe-lambes. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 40.....   | 105 |
| Figura 082 – JENKINS, Mark. [sem título]. Instalação. Disponível em: <www.xmarkjenkinsx.com/outside.html>. Acesso em: 31 jan. 2008.....   | 107 |
| Figura 083 – JENKINS, Mark. [sem título]. Instalação. Disponível em: <www.xmarkjenkinsx.com/outside.html>. Acesso em: 31 jan. 2008.....   | 107 |
| Figura 084 – JENKINS, Mark. [sem título]. Instalação. Disponível em: <www.xmarkjenkinsx.com/outside.html>. Acesso em: 31 jan. 2008.....   | 107 |
| Figura 085 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 176.....  | 108 |
| Figura 086 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p.87.....  | 108 |
| Figura 087 – BANKSY. <i>I don't think we're on canvas anymore</i> . 2009. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em:<www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6351&Itemid=121>. Acesso em: 24 jun. 2009.....   | 109 |
| Figura 088 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre reprodução de pormenor de SAENREDAM, Pieter. <i>The interior of Buurkerk at Utrecht</i> . 1644. Óleo sobre carvalho. 60,1 x 50,1 cm. Disponível em: <static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2009/2/9/1234196886044/Saenredam-Buurkerk-001.jpg>. Acesso em: 09 jan. 2009..... | 111 |
| Figura 089 – BANKSY. [sem título]. 2006. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em: <www.vinylpulse.com/2006/09/seen_banksy_bar.html>. Acesso em: 05 jan. 2009.....  | 111 |

- Figura 090 – BANKSY. [sem título]. 2004. Grafite e estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 98..... 112
- Figura 091 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2\\_itemId=323](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2_itemId=323)>. Acesso em: 25 set. 2009..... 113
- Figura 092 – BANKSY. [sem título]. Lambe-lambe. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.40..... 115
- Figura 093 – DOLK. [sem título]. 2006. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/photos/sg\\_2006\\_dolk\\_che\\_canvas.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/sg_2006_dolk_che_canvas.jpg)>. Acesso em: 25 jul. 2008..... 115
- Figura 094 – FAIREY, Shepard. [sem título]. 2003. Lambe-lambe. Disponível em: <[www.mnartists.org/uploads/users/user\\_7026/19626169fe701998412439003b615004/19626169fe701998412439003b615004.jpg](http://www.mnartists.org/uploads/users/user_7026/19626169fe701998412439003b615004/19626169fe701998412439003b615004.jpg)>. Acesso em: 29 out. 2008..... 115
- Figura 095 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal\\_1.htm](http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm)>. Acesso em: 09 out. 2007; FAIREY, Shepard [sem título]. Lambe-lambe. Disponível em: <[www.maissoma.com/2008/3/6/expo-virtual-shepard-fairey](http://www.maissoma.com/2008/3/6/expo-virtual-shepard-fairey)>. Acesso em: 20 dez. 2008..... 116
- Figura 096 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[cn1.kaboodle.com/hi/img/2/0/0/86/a/AAAAArV2zIsAAAAAlavsw.jpg](http://cn1.kaboodle.com/hi/img/2/0/0/86/a/AAAAArV2zIsAAAAAlavsw.jpg)>. Acesso em: 25 jul. 2008; DOLK. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[2.bp.blogspot.com/\\_OKtXxwbRbr0/RrdW1hXGQaI/AAAAAAAAAUU/-Lsxic5fvuw/s400/HPIM3187.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_OKtXxwbRbr0/RrdW1hXGQaI/AAAAAAAAAUU/-Lsxic5fvuw/s400/HPIM3187.jpg)>. Acesso em: 25 jul. 2008..... 116
- Figura 097 – BANKSY. [sem título]. 2003. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 24; FAIREY, Shepard [sem título]. Lambe-lambe. Disponível em: <[images.artnet.com/artwork\\_images\\_117794\\_342645\\_shepard-fairey.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images_117794_342645_shepard-fairey.jpg)>. Acesso em: 14 jan. 2009..... 116
- Figura 098 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\\_Blur\\_think\\_Tank\\_poster.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_Blur_think_Tank_poster.htm)>. Acesso em: 03 out. 2009; DOLK. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.thegiant.org/wiki/index.php/Image:Grenade\\_lovers.jpg](http://www.thegiant.org/wiki/index.php/Image:Grenade_lovers.jpg)>. Acesso em: 03 jan. 2009..... 116
- Figura 099 – BANKSY. [sem título]. 2004. Grafite e estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 62; FAIREY, Shepard. *War by numbers*. Disponível em: <[www.thegiant.org](http://www.thegiant.org)>. Acesso em: 14 jan. 2009..... 116
- Figura 100 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil sobre papelão. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy\\_santas\\_ghetto\\_2006.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_santas_ghetto_2006.htm)>. Acesso em: 05 out. 2007; DOLK. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.thegiant.org/wiki/images/d/d2/Dolk\\_12.jpg](http://www.thegiant.org/wiki/images/d/d2/Dolk_12.jpg)>. Acesso em: 03 jan. 2009..... 116
- Figura 101 – BANKSY. *Underground terror tactics*. 2000. Nanquim sobre papel. Disponível em: <[www.andipamodern.com/DET/DET-4143.HTM](http://www.andipamodern.com/DET/DET-4143.HTM)>. Acesso em: 08 ago. 2008..... 118
- Figura 102 – BANKSY. *Lenin on roller blades*. 2003. Grafite e estêncil sobre estrado. 60 x 49 cm. Disponível em: <[www.andipamodern.com/DET/DET-6554.HTM](http://www.andipamodern.com/DET/DET-6554.HTM)>. Acesso em: 19 maio 2008..... 119



- Figura 103 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<[www.flickr.com/photos/romanywg/2455510852/in/pool-banksy](http://www.flickr.com/photos/romanywg/2455510852/in/pool-banksy)>. Acesso em: 27 dez. 2008..... 120
- Figura 104 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em:<[www.artofthestate.co.uk/photos/banksy\\_barely\\_legal\\_destroy.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/banksy_barely_legal_destroy.jpg)>. Acesso em: 03 out. 2009..... 122
- Figura 105 – BANKSY. *Barcode*. 2004. Serigrafia sobre papel. 50 x 70 cm. Disponível em: <[www.andipamodern.com/DET/DET-4145.HTM](http://www.andipamodern.com/DET/DET-4145.HTM)>. Acesso em: 14 out. 2008..... 123
- Figura 106 – BANKSY. [sem título]. Fotomontagem e desenho. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 161..... 125
- Figura 107 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/sniperbris.jpg](http://www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/sniperbris.jpg)>. Acesso em: 30 jan. 2008..... 127
- Figura 108 – PASSEATA londrina contrária à participação britânica na Guerra do Iraque. 2003. 1 foto cor. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.196-197..... 129
- Figura 109 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.90..... 131
- Figura 110 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=124](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=124)>. Acesso em: 25 dez. 2008..... 131
- Figura 111 – BANKSY. *Trolley hunters*. 2006-07. Serigrafia sobre tela. 76 x 56 cm. Disponível em: <[www.andipamodern.com/DET/DET-4156.HTM](http://www.andipamodern.com/DET/DET-4156.HTM)>. Acesso em: 20 maio 2008..... 132
- Figura 112 – GRAFFITI Research Lab [*eds presos a ímãs*]. 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em:<[www.interactivearchitecture.org/wp-content/imagebank/ledthrowie2.jpg](http://www.interactivearchitecture.org/wp-content/imagebank/ledthrowie2.jpg)>. Acesso em: 07 jan. 2009..... 133
- Figura 113 – GRAFFITI Research Lab. Instalação. Disponível em: <[bp2.blogger.com/\\_L-XlgbEzfg/R15a7IOofxl/AAAAAAAAADPI/Nob3k-7ZrSI/s1600-h/Fiat500\\_GraffitiResearchLab1+.jpg](http://bp2.blogger.com/_L-XlgbEzfg/R15a7IOofxl/AAAAAAAAADPI/Nob3k-7ZrSI/s1600-h/Fiat500_GraffitiResearchLab1+.jpg)>. Acesso em: 07 jan. 2009..... 133
- Figura 114 – GRAFFITI Research Lab. Performance. Disponível em: <[www.resfest.com.br/news/graf.jpg](http://www.resfest.com.br/news/graf.jpg)>. Acesso em: 07 jan. 2009..... 133
- Figura 115 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<[www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html](http://www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html)>. Acesso em: 19 maio 2008..... 134
- Figura 116 – BANKSY. *Wall art*. Pincel atômico sobre pedra. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.155..... 135
- Figura 117 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=272](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=272)>. Acesso em 30 out. 2008..... 136
- Figura 118 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia sobre tela. Disponível

|   |     |
|---|-----|
| em: < <a href="http://www.banksy.co.uk/menu.html">www.banksy.co.uk/menu.html</a> >. Acesso em 09 nov. 2008.....   | 137 |
| Figura 119 – BANKSY. [sem título]. Instalação. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=193">www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=193</a> >.<br>Acesso em 19 ago. 2007.....   | 138 |
| Figura 120 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 09 nov. 2008.....   | 139 |
| Figura 121 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. In: BANKSY,<br><i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 158.....   | 141 |
| Figura 122 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em:<br>< <a href="http://farm1.static.flickr.com/87/241078240_749ee88a0a_o.jpg">farm1.static.flickr.com/87/241078240_749ee88a0a_o.jpg</a> >. Acesso em: 10<br>set. 2009; KRUGER, Barbara. [sem título]. 1987. Painel impresso (serigrafia<br>fotográfica e vinil). 230 x 300 cm. Disponível em: < <a href="http://www.artinfo.com/media/image/152196/001_fairey_kruger_wedontnee.jpg">www.artinfo.com/media/<br/>image/152196/001_fairey_kruger_wedontnee.jpg</a> >. Acesso em: 10 set. 2009..... | 142 |
| Figura 123 – BANKSY. <i>Electric chairs are not a gas</i> .<br>Serigrafia. In: BANKSY, <i>Banging your head against a<br/>brick wall</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2002, p. 14.....  | 143 |
| Figura 124 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 86.....  | 144 |
| Figura 125 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 31 jan. 2008.....   | 146 |
| Figura 126 – BANKSY. [sem título]. 2009. Grafite e estêncil sobre<br>tela. Disponível em: < <a href="http://www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content&amp;task=view&amp;id=6324&amp;Itemid=121">www.juxtapoz.com/index.php?option=com_<br/>content&amp;task=view&amp;id=6324&amp;Itemid=121</a> >. Acesso em: 24 jun. 2009.....   | 147 |
| Figura 127 – BANKSY. [sem título]. Desenho. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html">www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html</a> >. Acesso em: 19 ago. 2007.....  | 148 |
| Figura 128 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In:<br>BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 04.....  | 148 |
| Figura 129 – BANKSY. <i>Don't Forget your scarf</i> . 2009. Grafite e estêncil sobre<br>tela. Disponível em: < <a href="http://www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy-versus-bristol-museum-052-anarchist-fuss.htm">www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy-versus-bristol-<br/>museum-052-anarchist-fuss.htm</a> >. Acesso em: 12 out. 2009.....  | 151 |
| Figura 130 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksy.co.uk/indoors/images/grannies.gif">www.banksy.co.uk/indoors/images/grannies.gif</a> >. Acesso em: 10 out. 2007.....   | 151 |
| Figura 131 – BANKSY. [sem título]. 2003. Estêncil. In: BANKSY,<br><i>Existencilism</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 12.....  | 153 |
| Figura 132 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_rat_and_doorbell.htm">www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_rat_and_doorbell.htm</a> >.<br>Acesso em: 05 out. 2007.....  | 155 |
| Figura 133 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<br>< <a href="http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=213/">www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=213/</a> >.<br>Acesso em: 08 ago. 2008.....  | 156 |

- Figura 134 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/photos/banksy\\_no\\_surrender.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/banksy_no_surrender.jpg)>. Acesso em: 13 out. 2007..... 157
- Figura 135 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy\\_old\\_skool.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_old_skool.htm)>. Acesso em: 31 jan. 2008..... 157
- Figura 136 – TATUAGENS reproduzindo obras de Banksy. 5 fotos cor. Autor desconhecido. Disponível em: <[weburbanist.com/2008/07/29/banksy-photos-prints-and-tattoos-part-three-in-an-eight-part-banksy-art-series/](http://weburbanist.com/2008/07/29/banksy-photos-prints-and-tattoos-part-three-in-an-eight-part-banksy-art-series/)>. Acesso em: 27 dez. 2008; disponível em: <[hubpages.com/hub/Tattoo-Ideas--Banksy-Graffiti](http://hubpages.com/hub/Tattoo-Ideas--Banksy-Graffiti)>. Acesso em: 12 out. 2007..... 158
- Figura 137 – BASQUIAT, Jean Michel. *Mona Lisa*. 1983. Acrílico e aerógrafo a óleo sobre tela. 42 x 28 cm. Disponível em: <[www.basquiat.net/art/mona\\_lisa.jpg](http://www.basquiat.net/art/mona_lisa.jpg)>. Acesso em: 02 jan. 2009..... 159
- Figura 138 – BANKSY. [sem título]. 2001. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=168](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=168)>. Acesso em: 28 dez. 2008; WALKER, Nick. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.huntinglodge.no/blog/wp-content/uploads/2007/06/pict0030.JPG](http://www.huntinglodge.no/blog/wp-content/uploads/2007/06/pict0030.JPG)>. Acesso em: 02 jan. 2009; DOLK. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[dolklungren.proboards91.com/index.cgi?action=display&board=Norway&thread=107&page=1](http://dolklungren.proboards91.com/index.cgi?action=display&board=Norway&thread=107&page=1)>. Acesso em: 25 jul. 2008..... 159
- Figura 139 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy\\_brick\\_lane\\_dustbin\\_spy.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy_brick_lane_dustbin_spy.htm)>. Acesso em: 05 out. 2007..... 161
- Figura 140 – POLICIAIS e estêncil de Banksy. 2 fotos cor. Autor desconhecido. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\\_rat\\_cops.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_rat_cops.htm)>. Acesso em: 02 jun. 2008; disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\\_rat\\_cops\\_2.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_rat_cops_2.htm)>. Acesso em 02 jun. 2008..... 162
- Figura 141 – CORDÃO de isolamento policial e estêncil de Banksy. 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\\_rat\\_police\\_tape.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_rat_police_tape.htm)>. Acesso em 05 out. 2007..... 162
- Figura 142 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=110](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=110)>. Acesso em: 05 fev. 2008..... 163
- Figura 143 – AUTO-RETRATO de Banksy em leilão ‘Urban Art’, casa Bonham’s – Londres. 2008. 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em: <[www.time.com/time/photogallery/0,29307,1678584\\_1477709,00.html](http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1678584_1477709,00.html)>. Acesso em: 02 jun. 2008..... 165
- Figura 144 – BANKSY. [sem título]. 2009. Instalação (nanquim sobre madeira, moldura solta e etiqueta de preço). Disponível em: <[www.banksy.co.uk/indoors/kiddingme.html](http://www.banksy.co.uk/indoors/kiddingme.html)>. Acesso em: 05 out. 2009..... 166
- Figura 145 – BANKSY. [sem título]. Desenho. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=386](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=386)>. Acesso em: 24 dez. 2008..... 168

- Figura 146 – BANKSY. *Monkey queen*. Grafite e estêncil sobre tela. Disponível em: <[www.uel.ac.uk/risingeast/archive07/local\\_artwork/x225/banksy\\_02.jpg](http://www.uel.ac.uk/risingeast/archive07/local_artwork/x225/banksy_02.jpg)>. Acesso em: 14 set. 2009; WARHOL, *Reigning queens: Queen Elizabeth II of the United Kingdom*. 1984. Serigrafia sobre papel. 100 x 80 cm. Disponível em: <[www.warholprints.com/cgi-bin/Warhol.Andy/gallery.cgi?category=Warhol.E.P&item=FS-II.337&type=gallery](http://www.warholprints.com/cgi-bin/Warhol.Andy/gallery.cgi?category=Warhol.E.P&item=FS-II.337&type=gallery)>. Acesso em: 14 set. 2009..... 168
- Figura 147 – BANKSY. [sem título]. 2003. Cartaz – intervenção em *Melborne Zóo* (Melborne, Austrália). Disponível em: <[www.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10404714405,00.html](http://www.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10404714405,00.html)>. Acesso em: 01 fev. 2008; WARHOL, Andy. *Endangered species: orangutan*. 1983. Serigrafia sobre papel. 96,5 x 96,5 cm. Disponível em: <[3.bp.blogspot.com/\\_FpkvrKICScY/Slw8Gk8SmzI/AAAAAAAAAEqk/BLG58tl2u8k/s400/warhol-Endangered-Species-Orangutan-1983.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_FpkvrKICScY/Slw8Gk8SmzI/AAAAAAAAAEqk/BLG58tl2u8k/s400/warhol-Endangered-Species-Orangutan-1983.jpg)>. Acesso em: 15 set. 2009... 170
- Figura 148 – WARHOL, Andy. *Marilyn (on pale blue)*. 1967. Serigrafia sobre papel. 66 x 73.7 cm. Disponível em: <[www.personal.psu.edu/mas53/warhol.jpg](http://www.personal.psu.edu/mas53/warhol.jpg)>. Acesso em: 29 out. 2009 ; BANKSY. *Kate*. 2005. Serigrafia sobre papel. 69,5 x 69,5 cm. Disponível em: <[images.quickblogcast.com/107788100620/kate\\_moss\\_banksy\\_warhol\\_Buy\\_sell\\_original\\_fine\\_art\\_online\\_gallery\\_capucines\\_boulevard\\_cappy\\_price\\_robert\\_romero.jpg](http://images.quickblogcast.com/107788100620/kate_moss_banksy_warhol_Buy_sell_original_fine_art_online_gallery_capucines_boulevard_cappy_price_robert_romero.jpg)>. Acesso em: 19 ago. 2007..... 171
- Figura 149 – BANKSY. 2005. 1 foto cor. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.13..... 174
- Figura 150 – BANKSY(?). 2 fotos cor. Autor desconhecido. Disponíveis em:<[pinewooddesign.co.uk/2008/05/08/banksys-photos-caught-at-work/](http://pinewooddesign.co.uk/2008/05/08/banksys-photos-caught-at-work/)>. Acesso em: 30 jan. 2008; BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:<[www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal\\_1.htm](http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm)>. Acesso em: 25 set. 2009..... 175
- Figura 151 – BANKSY. [sem título]. 2005. Instalação. Disponível em: <[www.mistershape.com/blog/images/cones.jpg](http://www.mistershape.com/blog/images/cones.jpg)>. Acesso em: 05 jan. 2009; EGAN, Luke. [sem título]. 2005. Instalação. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\\_santas\\_ghetto\\_2005\\_opening\\_night.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_santas_ghetto_2005_opening_night.htm)>. Acesso em: 08 fev. 2008..... 177
- Figura 152 – BANKSY. [sem título]. Desenho. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/drawing/draw\\_frameset.html](http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html)>. Acesso em 10 out. 2007..... 178
- Figura 153 – BANKSY. *I fought the law*. 2004. Serigrafia sobre tela. 70 x 70 cm. Disponível em: <[www.liebermangallery.com/art.php?id=376](http://www.liebermangallery.com/art.php?id=376)>. Acesso em: 02 jun. 2008..... 179
- Figura 154 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=62](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=62)>. Acesso em: 20 maio 2008..... 181
- Figura 155 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia sobre tela. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_page=11](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_page=11)>. Acesso em: 20 maio 2008..... 182
- Figura 156 – VISTA parcial da exposição *Santa's Ghetto 2006*, Londres, 2006. 1 foto cor. Autor desconhecido. Disponível em:<[www.artofthestate.co.uk/banksy/santas\\_ghetto\\_2006\\_counter.htm](http://www.artofthestate.co.uk/banksy/santas_ghetto_2006_counter.htm)>. Acesso em 06 ago. 2008..... 182
- Figura 157 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 87..... 185

|  |     |
|--|-----|
| Figura 158 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, <i>Existencilism</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 18.....  | 186 |
| Figura 159 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/outdoorshorizontal-rats.html">www.banksy.co.uk/outdoors/outdoorshorizontal-rats.html</a> >. Acesso em: 10 out. 2007.....  | 187 |
| Figura 160 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: < <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 25 set. 2009.....   | 187 |
| Figura 161 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: < <a href="http://weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series/">weburbanist.com/2008/09/02/where-to-find-banksy-art-around-the-world-part-seven-in-an-eight-part-banksy-series/</a> >. Acesso em: 30 jan. 2008.....   | 188 |
| Figura 162 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: < <a href="http://farm2.static.flickr.com/1395/1215323234_a2f8ed2998.jpg?v=0">farm2.static.flickr.com/1395/1215323234_a2f8ed2998.jpg?v=0</a> >. Acesso em: 27 dez. 2008.....   | 189 |
| Figura 163 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY, <i>Banging your head against a brick wall</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2002, p. 41.....   | 190 |
| Figura 164 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em: < <a href="http://www.vinylpulse.com/2006/09/seen_banksy_bar.html">www.vinylpulse.com/2006/09/seen_banksy_bar.html</a> >. Acesso em: 05 jan. 2009.....  | 190 |
| Figura 165 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 108.....   | 191 |
| Figura 166 – BANKSY. <i>Painting everyone always says they want to buy but no one does (sharks)</i> . 1999. Acrílica sobre tela. 122 x 145 cm. Disponível em: < <a href="http://www.andipamodern.com/DET/DET-4142.HTM">www.andipamodern.com/DET/DET-4142.HTM</a> >. Acesso em: 20 maio 2008.....   | 192 |
| Figura 167 – BANKSY(?). 2 fotos cor. Autor desconhecido. Disponíveis em: < <a href="http://curbed.com/archives/2008/10/09/another_big_rat_makes_it_a_triple.php?o=1">curbed.com/archives/2008/10/09/another_big_rat_makes_it_a_triple.php?o=1</a> >. Acesso em: 26 dez. 2008; BANKSY. [sem título]. 2008. Mural (grafite e estêncil). Disponível em:< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 20 maio 2008..... | 194 |
| Figura 168 – BANKSY(?). 2 fotos cor. Autor desconhecido. Disponíveis em: < <a href="http://curbed.com/archives/2008/10/09/another_big_rat_makes_it_a_triple.php?o=1">curbed.com/archives/2008/10/09/another_big_rat_makes_it_a_triple.php?o=1</a> >. Acesso em: 26 dez. 2008; BANKSY. [sem título]. 2008. Mural (grafite e estêncil). Disponível em:< <a href="http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm">www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm</a> >. Acesso em: 09 nov. 2008..... | 194 |
| Figura 169 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 86.....  | 195 |
| Figura 170 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. Disponível em: < <a href="http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy_rat_revolutionaries.htm">www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy_rat_revolutionaries.htm</a> >. Acesso em: 05 out. 2007.....   | 196 |
| Figura 171 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY, <i>Banging your head against a brick wall</i> . London: Weapons of Mass Distraction, 2002, p. 17.....   | 198 |
| Figura 172 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. In: BANKSY, <i>Wall and piece</i> . London: Random House, 2005, p. 102.....   | 199 |

- Figura 173 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/indoors/index2.html](http://www.banksy.co.uk/indoors/index2.html)>. Acesso em: 08 fev. 2008..... 201
- Figura 174 – HOLZER, Jenny. [sem título (obra da série *Survival*)]. 1983-85. Placa de alumínio. 7,6 X 25,4cm. Disponível em: <[www.barbarakrowgaller.com/contentmgr/showdetails.php/id/6164](http://www.barbarakrowgaller.com/contentmgr/showdetails.php/id/6164)>. Acesso em: 24 dez. 2008; BANKSY. [sem título]. 2006. Placa (estêncil). Disponível em: <[www.vinylpulse.com/2006/09/seen\\_banksy\\_bar.html](http://www.vinylpulse.com/2006/09/seen_banksy_bar.html)>. Acesso em: 05 jan. 2009..... 201
- Figura 175 – BANKSY. [sem título]. Mural (grafite e estêncil). Disponível em: <[www.woostercollective.com/ONENATION.jpg](http://www.woostercollective.com/ONENATION.jpg)>. Acesso em: 18 maio 2008..... 202
- Figura 176 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=24](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=24)>. Acesso em: 19 dez. 2008..... 202
- Figura 177 – BANKSY. [sem título]. 2004. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/indoors/napalm.html](http://www.banksy.co.uk/indoors/napalm.html)>. Acesso em: 31 jan. 2008..... 204
- Figura 178 – BANKSY. [sem título]. Escultura e grafite. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 87..... 205
- Figura 179 – BANKSY. [sem título]. Instalação. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/londonphonebox\\_1.jpg](http://www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/londonphonebox_1.jpg)>. Acesso em: 10 out. 2007..... 205
- Figura 180 – BANKSY. [sem título]. 2008. Instalação. Disponível em: <[www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html?image=5](http://www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html?image=5)>. Acesso em 06 ago. 2008..... 205
- Figura 181 – BANKSY. [sem título]. 2003. Interferência urbana. In: BANKSY, *Existencilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 09..... 205
- Figura 182 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre escultura pública. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 180..... 206
- Figura 183 – BANKSY. [sem título]. 2005. Interferência sobre escultura pública. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 181..... 207
- Figura 184 – BANKSY. [sem título]. 2004. Escultura. Disponível em: <[www.artofthe.state.co.uk/banksy/Banksy\\_statue\\_unveiled.htm](http://www.artofthe.state.co.uk/banksy/Banksy_statue_unveiled.htm)>. Acesso em: 06 out. 2007..... 208
- Figura 185 – BANKSY. *Venus after surgery*. Interferência sobre reprodução de VELAZQUEZ, Diego. *Venus at her mirror (rokely Venus)*. 1649-1651. Óleo sobre tela. 122,5 x 177 cm. Disponível em: <[www.juxtapoz.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6351&Itemid=121](http://www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6351&Itemid=121)>. Acesso em 24 jun. 2009..... 209
- Figura 186 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre reprodução de HOPPER, Edward. *Nighthawks*. 1942. Óleo sobre tela. 84,1 x 152,4 cm. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/indoors/01\\_3.html](http://www.banksy.co.uk/indoors/01_3.html)>. Acesso em: 30 jan. 2008..... 209
- Figura 187 – BANKSY. 2003. 7 fotos cor [Série invasão da Tate Gallery, London]. Autor desconhecido. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 138-139; BANKSY. [sem título]. 2003. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 136; SEGURANÇAS da Tate Gallery – London. 2003. 1 foto cor. Autor desconhecido.

- In: SAWER, Patrick. How the art world's mystery man came unstuck at the Tate; graffiti artist strikes at gallery – but is foiled by weak glue. *The Evening Standard*, London, 17 outubro, 2003. Arts & Exhibitions, p. 21..... 210 /211
- Figura 188 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY, *Existencilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 46..... 212
- Figura 189 – SHAFRAZI, Tony. Pichação sobre PICASSO, Pablo. *Guernica* (pormenor). 1937. Painel (óleo sobre tela). 350 x 782 cm. Disponível em: <www.temporaryart.org/artvandals/img\_big/picasso\_big.jpg>. Acesso em: 10 out. 2009..... 213
- Figura 190 – BANKSY. [sem título]. 2006. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em: <farm1.static.flickr.com/31/54921084\_00e873312b.jpg?v=0>. Acesso em: 09 jan. 2009..... 214
- Figura 191 – BANKSY. *Home on the hill*. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em:<www.juxtapoz.com/index.php?option=com\_content&task=view&id=6351&Itemid=121>. Acesso em: 24 jun. 2009..... 214
- Figura 192 – BANKSY. [sem título]. 2005. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 147; JORN, Asger. *The avant garde doesn't give up*. 1962. Desfiguração (interferência sobre óleo sobre tela anônimo). Disponível em: <www.notbored.org/avantgarde.gif>. Acesso em: 24 out. 2008..... 215
- Figura 193 – BANKSY. *Banksy busted*. 2005. Escultura. Disponível em: <www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\_crude\_oils\_busted\_banksy.htm>. Acesso em: 14 out. 2007..... 216
- Figura 194 – BANKSY. *Gallery attendant*. 2005. Escultura. Disponível em:<www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy\_crude\_oils\_gallery\_attendant\_rats.htm>. Acesso em: 14 out. 2007..... 217
- Figura 195 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. Disponível em: <weburbanist.com/2008/07/29/banksy-photos-prints-and-tattoos-part-three-in-an-eight-part-banksy-art-series/>. Acesso em: 27 dez. 2008; JORN, Asger. *Rabbit defiguration*. 1962. Desfiguração (interferência sobre óleo sobre tela anônimo). Disponível em: <www.notbored.org/lapin.jpg>. Acesso em: 24 dez. 2008..... 218
- Figura 196 – BANKSY. *Silent night*. 2004. Interferência sobre óleo sobre tela anônimo. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 131; JORN, Asger. *Mater profana*. 1960. Desfiguração (interferência sobre óleo sobre tela anônimo). Disponível em: <www.notbored.org/mater-profana.jpg>. Acesso em: 24 out. 2008..... 218
- Figura 197 – BANKSY. [sem título]. 2006. Interferência em CD de Paris Hilton. Disponível em: < weburbanist.com/2007/07/19/banksy-paradox-unofficial-guide-to-the-worlds-most-infamous-urban-guerilla-street-artist/ >. Acesso em: 29 dez. 2008..... 219
- Figura 198 – BANKSY. [sem título]. Serigrafia. In: BANKSY, *Banging your head against a brick wall*. London: Weapons of Mass Distraction, 2002, p. 38..... 220
- Figura 199 – BANKSY. [sem título]. Estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.199..... 222

- Figura 200 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/Graffiti/cans\\_festival\\_banksy\\_buddha.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Graffiti/cans_festival_banksy_buddha.htm)>. Acesso em: 20 maio 2008. 223
- Figura 201 – BANKSY. *Queen Vic*. 2003. Grafite e estêncil sobre tela. 50 x 70 cm. In: BANKSY, *Existencilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2005, p.26..... 223
- Figura 202 – BANKSY. [sem título]. 2004. Estêncil. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 75..... 224
- Figura 203 – BANKSY. [sem título]. Interferência sobre câmera de vigilância pública. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 187..... 224
- Figura 204 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy\\_cnd\\_soldiers\\_day.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_cnd_soldiers_day.htm)>. Acesso em: 03 abr. 2008..... 225
- Figura 205 – BANKSY. [sem título]. Placa (estêncil). Disponível em: <[www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy\\_petrol\\_head\\_day.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy_petrol_head_day.htm)>. Acesso em: 03 abr. 2008..... 225
- Figura 206 – BANKSY. [sem título]. 2001. Estêncil. In: BANKSY, *Banging your head against a brick wall*. London: Weapons of Mass Distraction, 2002, p. 28..... 226
- Figura 207 – BANKSY. [sem título]. 2005. Lambe-lambe. Disponível em: <[arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10205256016,00.html](http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10205256016,00.html)>. Acesso em: 01 fev. 2008..... 228
- Figura 208 – BANKSY. [sem título]. 2005. Estêncil. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/palestine/cuthere.jpg](http://www.banksy.co.uk/outdoors/images/landscapes/palestine/cuthere.jpg)>. Acesso em: 29 out. 2008..... 228
- Figura 209 – BANKSY. [sem título]. 2005. Lambe-lambe, grafite e estêncil. Disponível em: <[weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/07/guerrilla-art-palestine-wall-banksy.jpg](http://weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/07/guerrilla-art-palestine-wall-banksy.jpg)>. Acesso em: 28 dez. 2008..... 228
- Figura 210 – BANKSY. [sem título]. Interferência em óleo sobre tela anônimo. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2\\_itemId=42](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/main.php?g2_itemId=42)>. Acesso em: 14 out. 2007..... 229
- Figura 211 – BANKSY. [sem título]. 2004. Interferência em óleo sobre tela anônimo. In: BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p.130..... 229
- Figura 212 – BANKSY. *Applause*. 2006-07. Desenho/fotomontagem. 76 x 114 cm. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/drawing/draw\\_frameset.html](http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html)>. Acesso em: 10 out. 2007..... 230
- Figura 213 – BANKSY. [sem título]. Desenho/fotomontagem. Disponível em: <[www.banksy.co.uk/drawing/draw\\_frameset.html](http://www.banksy.co.uk/drawing/draw_frameset.html)>. Acesso em: 10 out. 2007..... 230
- Figura 214 – BANKSY. [sem título]. 2007. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.csmonitor.com/2007/1221/csmimg/OBANKSY\\_P1.jpg](http://www.csmonitor.com/2007/1221/csmimg/OBANKSY_P1.jpg)>. Acesso em: 18 out. 2009..... 233
- Figura 215 – ENGLISH, Ron. [sem título]. 2007. Lambe-lambe. Disponível em: <[www.amoeba.com/blog/2007/12/jamoeblog/santa-s-ghetto-bethlehem-2007.html](http://www.amoeba.com/blog/2007/12/jamoeblog/santa-s-ghetto-bethlehem-2007.html)>. Acesso em: 15 jul. 2009..... 234



- Figura 216 – JENKINS, Mark. [sem título]. 2007. Instalação.  
Disponível em: <[www.santasghetto.com/](http://www.santasghetto.com/)>. Acesso em: 25 jul. 2008..... 234
- Figura 217 – BANKSY. [sem título]. 2008. Grafite e estêncil.  
Disponível em: <[www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal\\_1.htm](http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm)>.  
Acesso em: 26 set. 2008..... 236
- Figura 218 – BANKSY. [sem título]. 2008. Grafite e estêncil. Disponível em:  
<[www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal\\_1.htm](http://www.banksy.co.uk/outdoors/horizontal_1.htm)>. Acesso em: 26 set. 2008..... 236
- Figura 219 – BANKSY. [sem título]. 2008. Grafite e estêncil. Disponível  
em: <[i159.photobucket.com/albums/t136/GambitWeekly/banksno3.jpg](http://i159.photobucket.com/albums/t136/GambitWeekly/banksno3.jpg)>.  
Acesso em: 28 dez. 2008..... 237
- Figura 220 – BANKSY. [sem título]. Desenho. Disponível em:  
<[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Toto.jpg.html](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Toto.jpg.html)>. Acesso em: 06 fev. 2008... 238
- Figura 221 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:  
<[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Where\\_s+Hollywood.jpg.html](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Where_s+Hollywood.jpg.html)>.  
Acesso em: 01 fev. 2008..... 239
- Figura 222 – BANKSY. *Paranoid pictures*. 2003. Estêncil sobre papel. 30,5 x 30,5  
cm. Disponível em: <[www.andipamodern.com/DET/DET-3938.HTM](http://www.andipamodern.com/DET/DET-3938.HTM)>. Acesso em:  
20 maio 2008; WARHOL, *Paramount*. 1985. Serigrafia sobre papel. 96,5 x 96,5cm.  
Disponível em: <[www.popartists.com/warhols/FS-II.352.jpg](http://www.popartists.com/warhols/FS-II.352.jpg)>.  
Acesso em: 13 set. 2009..... 242
- Figura 223 – BANKSY. *You told that joke twice*. Acrílico sobre tela. In:  
BANKSY, *Existencilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2001, p. 38..... 244
- Figura 224 – BANKSY. [sem título]. 2008. Grafite e estêncil. Disponível em:  
<[www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html](http://www.telegraph.co.uk/news/1920709/Banksy-launches-the-Cans-Festival.html)>.  
Acesso em: 2 jun. 2008..... 245
- Figura 225 – CAMISETAS. 1 foto cor. Autor desconhecido.  
Disponível em: <[www.imbanksy.com/](http://www.imbanksy.com/)>. Acesso em: 18 ago. 2007..... 245
- Figura 226 – BANKSY. [sem título]. Adesivo. In: BANKSY,  
*Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 193..... 247
- Figura 227 – BANKSY. *Kids on guns*. 2003. Grafite e estêncil sobre tela.  
51 x 51 cm. Disponível em: <[www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Kids-On-Guns.jpg.html](http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery/v/Kids-On-Guns.jpg.html)>. Acesso em: 31 mar. 2008..... 249
- Figura 228 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em: <[www.artofthe.state.co.uk/Banksy/Banksy\\_bomb\\_love.htm](http://www.artofthe.state.co.uk/Banksy/Banksy_bomb_love.htm)>. Acesso em: 19 ago. 2007..... 250
- Figura 229 – Frente: BANKSY. *Simple intelligence testing*. Quadrinhos. In:  
BANKSY, *Wall and piece*. London: Random House, 2005, p. 16-18; fundo:  
SCHNEEDORF, José. [sem título]. 2008. 1 foto cor. 21 x 25 cm..... 253  
/254
- Figura 230 – BANKSY. [sem título]. Grafite e estêncil. Disponível em:  
<[www.independent.co.uk/multimedia/archive/00038/Banksy\\_Jan\\_08\\_38341s.jpg](http://www.independent.co.uk/multimedia/archive/00038/Banksy_Jan_08_38341s.jpg)>. Acesso em: 18 set. 2009..... 256

## SUMÁRIO

|           |  |     |
|-----------|--|-----|
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 1</i> .....                    | 27  |
| <b>1.</b> | <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                    | 30  |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 2</i> .....                    | 60  |
| <b>2.</b> | <b>SOCIEDADE ANÔNIMA</b> .....                             | 61  |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 3</i> .....                    | 105 |
| <b>3.</b> | <b>UNICIDADE ANÔNIMA</b> .....                             | 106 |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 4</i> .....                    | 153 |
| <b>4.</b> | <b>ECCEIDADE ANÔNIMA</b> .....                             | 154 |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 5</i> .....                    | 199 |
| <b>5.</b> | <b>SACIEDADE ANÔNIMA</b> .....                             | 200 |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 6</i> .....                    | 250 |
| <b>6.</b> | <b>CONCLUSÃO</b> .....                                     | 252 |
|           | <i>ONDE ESTÁ BANKSY – PARTE 7</i> .....                    | 255 |
|           | <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                   | 257 |
|           | <b>ANEXO – Citações de Banksy no idioma original</b> ..... | 264 |

## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 1

Ele me perguntou de onde eu era e o que eu estava fazendo em Londres, e eu lhe contei que vim [...] para perseguir um grafiteiro chamado Banksy, e que eu não tinha a menor idéia de para onde ir ou sequer como começar a procurar este sujeito. Ele não sabia quem era Banksy, mas tinha um pequeno conselho para mim: "Pessoas que pensam parecido se apóiam, não? Artistas e ladrões se divertem juntos, não? Então vá para a área onde está a maioria dos ladrões de carro, não? E você achará a maioria dos artistas, não? E é lá que você o encontrará, não?"

Olhei para cima e vi um estandarte gigantesco anunciando o *Urban expression arts festival* [Festival de expressões artísticas urbanas], que apresentaria um muro grafitado e uma oficina de grafite. [...] Quase todo mundo nesse festival sabia de Banksy, e as mesmas palavras eram usadas todo o tempo: lenda. Muito respeitado. Controverso. Estrela de rock. Um cara me disse que cada vez que ele avista um estêncil de Banksy, isso traz alegria ao seu coração. Quando eu perguntava àquelas pessoas onde talvez eu pudesse encontrá-lo, todos riam e diziam: "Boa Sorte! Sem chance!".

Então Banksy era um homem de mistérios.

Uma pessoa me falou de uma galeria por perto que vende fotografias de vários grafites de Banksy. E outra me contou de um estúdio de tatuagem rua acima que tem um monte de serigrafias de Banksy penduradas lá dentro. Mais tarde, quando fui dar uma olhada no tal estúdio, me disseram que Banksy vai lá de vez em quando e troca seus trabalhos por tatuagens grátis para seus amigos. [...] Eu estava começando a notar um padrão: toda vez que falava o nome de Banksy, as pessoas sorriam - quero dizer, realmente sorriam, como se tivessem acabado de receber boas notícias, ou como se estivessem se lembrando de algo estimado.

No dia seguinte, um garoto carregando uma mochila, com calças largas, camiseta [de propaganda da marca de aerossóis] Krylon e fones de ouvido passou por mim. Nas costas da mochila estava a marca de estênceis [de Banksy]: *PEACE, NOT WAR* [Paz, guerra não]. Eu me aproximei e perguntei se conhecia Banksy, e, com um sorriso, ele disse: "Todo mundo conhece Banksy, mas ninguém conhece Banksy".

Aquilo foi um tanto Zen, então eu perguntei o que achava dele. "Ele é uma maldita lenda! Muito respeitado. Por várias razões - seus estênceis, sua arte - você consegue saber na hora quando vê um Banksy [...]".

Eu lhe perguntei onde eu poderia encontrar Banksy, e ele apenas riu. "Não tem jeito de você poder encontrá-lo", disse. "Ninguém pode".

Logo depois, eu passei por mais um museu e entrei na seção de livraria, e bem ali perto da porta, no setor de mais vendidos, escondido debaixo do *The Philosophy of Andy Warhol* [A filosofia de Andy Warhol] e do



FIGURA 7 - BANKSY, grafite/estêncil.

*What's Wrong with Contemporary Art* [O que há de errado com a Arte Contemporânea], uma pilha enorme de *Existencialism* [neologismo entrecruzando existencialismo a estêncil, 'estencilismo'] - por, é claro, Banksy. Eu perguntei à garota que trabalha na livraria se ela fez muitas vendas desse livro, e ela me disse que era o mais vendido deles. Prolongamos a conversa sobre as coisas dele; ela simplesmente irradiava alegria sempre que se lembrava de uma de suas obras. [...] Ela achava que tudo dele era

demais inteligente, e quando perguntei qual seria seu trabalho de Banksy favorito, ela me disse que era o da garotinha deixando o balão ir.

Eu disse que eu estava esperando achar Banksy, ou talvez alguém que o conhecesse pessoalmente, e ela recomendou que checasse um bar chamado *The Ten Bells* [As dez badaladas]. Ela sorriu e me disse que lá era o lugar que costumavam frequentar muitas das prostitutas que 'Jack, o Estripador' matou.

Quando cheguei ao *Ten Bells*, sentei no balcão, tirei o *Existencialism*, e comecei a ler: "Eu poderia sentar em um bar e te dizer todas as coisas que foram escritas nesse livro, mas você não ouviria merda nenhuma".

Dei uma boa golada na minha cerveja e continuei: "É melhor para nós dois se eu gastar meu tempo me escondendo em arbustos, esperando para poder grafitar pequenas imagens sobre propriedades alheias".

No bar [...] eu [...] perguntei à garçonete se ela já tinha ouvido falar de um cara chamado Banksy. Ela olhou pra mim como se eu fosse um débil mental e disse "Quem não ouviu?". Ao passo que ia lhe narrando que [...] estava procurando por Banksy, uma loira alta, que estava no fundo do bar dançando com três caras, vacilou e desmoronou com força no chão, mas se levantou gargalhando histericamente. Todos eles pareciam estar se divertindo à beça. A garçonete apontou para ela e disse: "Ela conhece Banksy". Foi até lá, e a vi conversar com ela e apontar para mim, então a

garota instantaneamente ficou sóbria, ou tentou, e com um olhar sério caminhou até mim, inclinou seu corpo colando-o ao meu, me fitou direto nos olhos e, mesmo parecendo estar muito inebriada, com total seriedade e credibilidade em seus olhos, disse: "Eu conheço Banksy. Conheço-o pessoalmente".

Sério? Certo. E enquanto ela me dizia que eu estava na redondeza de onde ele cresceu, mas que ele não vivia mais ali, eu sentia seus seios contra o meu peito, e toda vez que eu tentava me afastar inclinandome para trás, ela se inclinava para frente. Estava tão bêbada que eu nem sei se tinha consciência disso. Eu perguntei onde ele vivia agora. "Eu não posso te dizer", ela disse.

"Como eu vou saber se você está me dizendo a verdade e se realmente conhece Banksy?". Ela me disse que ele havia feito um estêncil dela. Eu perguntei qual, e ela me encarou com um olhar fulminante.

"Eu sou a menina com o balão", disse<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BUZZELL, 2005, não paginado (*tradução do autor*).

## 1. INTRODUÇÃO

*o avião  
apenas vai  
quem voa sou eu  
ALICE RUIZ*

A diligente marca grafiteira Banksy, que circunda os muros do globo desde meados da década passada, está na lanterna da diáspora artística de sua geração: exposições com residência nas potencialidades, exposições com residência na volta ao mundo – em ambos os sentidos. No paradoxo, esse heterônimo retém e sustenta a autoria anonimamente (provavelmente individual, possivelmente coletiva), e alcança repercussão mundial e aprovação popular novidadeiras para a arte urbana – a multidão ubíqua em geral, a sua safra balzaquiana em particular, sua linhagem mural nos mais diferentes fusos em específico alentam-se por Banksy representados. Alcança também inserção: ainda maior ineditismo encontra-se na flexibilidade coextensiva que Banksy hoje melhor representa entre os espaços expositivos intramuros e extramuros, historicamente apartados ou escalonados, facilmente avessos entre si.



**FIGURA 8** – BANKSY, grafite/estêncil.

Uma pendularidade para a qual os artistas de rua apresentam-se cada vez mais aptos e eticamente harmonizados, selando a contemporânea reorientação de entranhamento do contracultural, e selando ainda mais a decantação da mútua contrariedade entre o institucional e o periférico: relevam-se divergências aparentemente terminais e revelam-se convergências de uns para os outros.

Sua obra não desafia ou atualiza os campos da pertença da arte urbana menos que o campo da autoria, vértice – ou vórtice – da atribuição e da autenticidade: Banksy é um codinome de personalidade nítida e personalidade turva, continente de uma autobiografia professa, incomprovada embora provável, verossímil. Mais obra que persona, Banksy é uma individuação, uma manifestada uniformidade expressiva, por incentivo próprio ambigualmente unitária; uma aparição dúbia, uma entidade jamais acareada, numa estratégia que o preserva das armadilhas da fama – também das vantagens desta, que se comprovam, até aqui e aqui, por ele indesejadas –, bem como o preserva em êxito incomum da patrulha ferina de seus conterrâneos tablóides ingleses, tablóides exemplares e patrulha

exemplar de uma ocorrência mundial, que no seu singular caso só têm expediente, e lucro,



**FIGURA 9** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

na especulação. Os poderios, as gerências comunitárias formatadas em governos e corporações, e seus resvalos em jugo midiático, da informação manipulada até o fetiche do produto e da celebridade, igualmente têm endereço na abrangência, e despertam o ruído rueiro contemporâneo – tradicionalmente no anúncio e na denúncia consolidado, atualmente na farpa grafiteira exercitado. Motivam o incômodo e a batalha próprios de – e apropriados a – Banksy.

Vândalos. Pessoas pequenas com mentes distorcidas não poupam esforços e desfiguram esta grande cidade diariamente. Deixando seus rabisquinhos idiotas, invadindo comunidades e fazendo as pessoas se sentirem sujas e usadas. Elas só tomam, tomam, tomam e não repõem nada. São más e egoístas e fazem do mundo um lugar feio pra se viver. Podemos chamá-las de agentes de propaganda e projetistas urbanos. As pessoas dizem que há um problema com o grafite. O único problema com o grafite é que não há grafite suficiente.<sup>2</sup>

Seu maior combate é o espetáculo; sinal dos tempos, a esponja espetacular, sorvedouro e absorvedouro, agasalha seu maior combate, abriga sua briga: “Cinquenta anos depois, a prática que reinscreve a arte é o espetáculo”.<sup>3</sup> Reinscreve a arte, inscreve o grafite. Avaliar a arte contemporânea em termos cabais é uma impossibilidade, porque ela é corrente, mas algumas vertentes estão bem indicadas, e bem se verificam em Banksy presentes, e em Banksy entretecidas umas às outras: o heteróclito estertorado, em que a não-arte alcança o estatuto de arte pela própria dinâmica do campo, também pela dinâmica da oportunidade e do oportuno, do ocasional e do ocasionado, que a agora mais acessível informação incentiva. O nomadismo artístico, provido desta informação, prontificado pela

<sup>2</sup> BANKSY, 2001, p. 43 (*tradução do autor*).

<sup>3</sup> FOSTER, 1996a, p. 129.



tecnologia, que porta o homem e por ele é portada. A indistinção, significação da insignificância multitudinária, paradoxo da ausência costurada na identidade autoral, face insujeita de sujeitada face “ao vício: a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’”.<sup>4</sup>

A política inata das artes, “pois a obra de arte não é simplesmente um instrumento para ser usado pela ou contra a ideologia: é em si mesma um ato ideológico”,<sup>5</sup> sobrelevada na objetiva exterioridade dos quarteirões de ativismo a um só tempo nostálgico e contemporâneo, cardápio situacionista em ambos os casos – cardápio que repetidamente sublinhará estações da Dissertação que segue, fôlego da Internacional Situacionista. As apropriações urbanas, partidas do manancial dos muros, por si metafóricas, em rumo a toda sorte de barreiras. Os metamorfismos plásticos, hoje salutares de permissividade formal, e salutares de estímulo à resistência do gesto, à identidade do traço, e à sua identificação. Numa obra e numa ação especialmente férteis e fartas, Banksy compendia estas vertentes contemporâneas – o que o torna necessidade acadêmica, regalia dissertativa e desafio dissertativo –, sua obra e sua ação entrelaçam todas estas frentes, tudo se encontra onde se encontra Banksy: espaço.

De Banksy, importa menos a personalidade: sua descrição é sua localização; ele é sua localidade. Em Banksy o lugar de exibição é a totalidade da cidade – intramuros circunscrito, misto nessa totalidade. Depois a totalidade do mundo, potencialmente (ou artisticamente) igualável. O lugar não só físico ou geográfico, mas estrutura cultural exposta. E



**FIGURA 10** – BANKSY. escultura.

hipótese de valores hierárquicos, pelo leque de construtos checado nos desmuros dos

<sup>4</sup> BARTHES, 1988, p. 50.

<sup>5</sup> FOSTER, 1996a, p. 85.

muralistas contemporâneos. O lugar de Banksy é qualquer lugar. O lugar onde se vê o invisível Banksy é sua representatividade. É sua sustentabilidade descentralizada, bem-sucedida, novíssima, promissora. É a mobilidade de sua arte e a dinâmica da realidade e da imediaticidade que a causa e impele. O lugar de Banksy é seu tempo. Um indivíduo – ou uma individualidade – panorâmico das janelas expositivas e dispositivas contemporâneas,



**FIGURA 11** – BANKSY, grafite/estêncil sobre boneco de neve.

através dos sintomas políticos e das suspensões espaciais da emancipada arte urbana atual, avantajada porque tal – ou, cada vez mais, toda – “arte é o lugar de produção de uma sociedade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ propostos pela Cidade”.<sup>6</sup>

A obra de arte representa um *interstício* social. [...] O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. [...] A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. [...] Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo aqui e ali.<sup>7</sup>

O lugar que simula o dissimulado Banksy é a munção e a municipalização do sítio específico<sup>8</sup>, proposta na qual a obra só alcança plenitude produtiva na constitutiva co-participação do local em que se mostra, precisamente onde está defronta sentido, comunicação e produção de conhecimento, no exemplo das alarmistas placas indicativas de radiatividade ou de presença de crocodilos, ou das barbatanas de tubarão flutuantes, que Banksy instala dentro de lagoas em parques urbanos, ou dentro de corriqueiras poças

<sup>6</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 22.

<sup>7</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 11-22 *passim*.

<sup>8</sup> *Site-specific*, no original inglês.

d'água. “O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”<sup>9</sup> – o espectador-cidadino, inalienável elemento compositivo da paisagem, quinhão do trabalho porque quinhão considerável da compleição do físico urbano, da contextura do sítio; o espectador-transeunte, escala para o certificado da efemeridade grafiteira e da “imaginabilidade da forma urbana [...] uma vez que



FIGURA 12 – BANKSY, instalação.

o desenvolvimento da imagem é um processo interativo entre observador e coisa observada”,<sup>10</sup> daí o retruque: a obra é o quinhão do cidadão – o espectador-cidadão, repositório político dos conteúdos francos, insolentes, subsidiários de Banksy.

Sítio rico para a utilização espacial – expansiva pela fauna de elementos urbanos, pela fausta recursiva dos utensílios, pela fautoria dos utilitários dos quais Banksy tira partido. Uma utilização espacial que se apossa e se supre da cidade, tomando-a como suporte,



FIGURA 13 – BANKSY, grafite/estêncil. **Acima,** pormenor.



tomando-a em sua tridimensionalidade, em seus ângulos e planos múltiplos que brincam com a planiforme frontalidade da razão da parede ou do muro como preferência ou mesmo exclusividade expositiva e cognitiva, passam pela fenda e passam para o chão – no melhor exemplo dos seus recorrentes ratinhos, sua alegoria primeira e maior, de sujidade e anonímia.

De completa igualdade, acenando para a individuação. Ratinhos que desrespeitam até a representação simbólica referencialista dos monumentos, bem como as elegibilidades turísticas às quais estes se ligam, em operações reflexivas, em

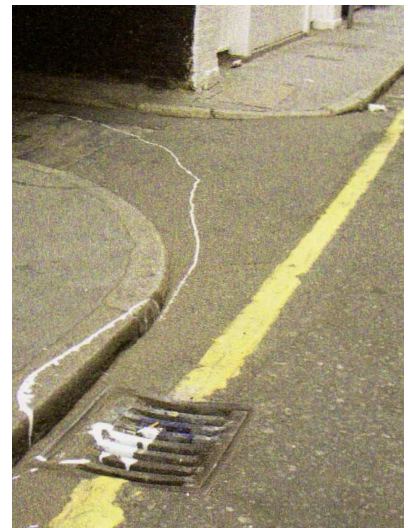
<sup>9</sup> KWON, 2008, p. 167.

<sup>10</sup> LYNCH, 1990, p. 12.

réplicas que centralizam o periférico enquanto sustentam uma sua semi-autonomia, em práticas de dignidade inclusiva, em integrações com integridade, em autoneomeações autônomas, pulsantes de cicatrizações sociais – tributos urbanos da cultura *hip-hop*. Em pesquisas muito próprias de limites (muros) éticos, pesquisas definidoras não definitivas, destilando nessas éticas outras, para o artista instantâneo não institucional, uma estratégia benigna, de contrariedades mais inerentes que repelentes. Banksy é, acima de tudo, um cidadão. É um espectador cidadão e é um artista cidadão. Como tal, satisfaz-se – mais: compraz-se – com a estirpe à qual o identificam, repõe o legado de sua linhagem: a de artista de guerrilha, nas atribuições extemporâneas do termo e nas aplicações contemporâneas do termo.

Barricada de sentinela e aviso, de sindicância e advertência, de direitos requestados, Maio dos muros. Terrorismo de conceitos, atentado de atenção, tráfico de idéias, apropriação lícita, xeque à propriedade (privada e autoral) – vãos contemporâneos.

O uso do chão indica tanto uma incontinência quanto um dédalo muito aproveitável na contemporaneidade do extravasado e do extraviado urbano, por sua adversidade e por sua exterioridade, “nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura”.<sup>11</sup> A agigantada megalópole é um mar de construções e de seus intervalos, um mar de corredores e de muros, um mar de vozes e de silêncios, um mar de ontens e de hojes e de amanhãs, de simultaneidades e provisoriedades arquitetônicas. É também uma imagem – em movimento. “A imagem da *skyline*, da silhueta [da cidade] pode ser um símbolo de vitalidade, poder, decadência, mistério, congestionamento, grandiosidade ou o que mais se queira, mas, em cada caso, essa imagem vigorosa cristaliza e reforça o significado”<sup>12</sup>

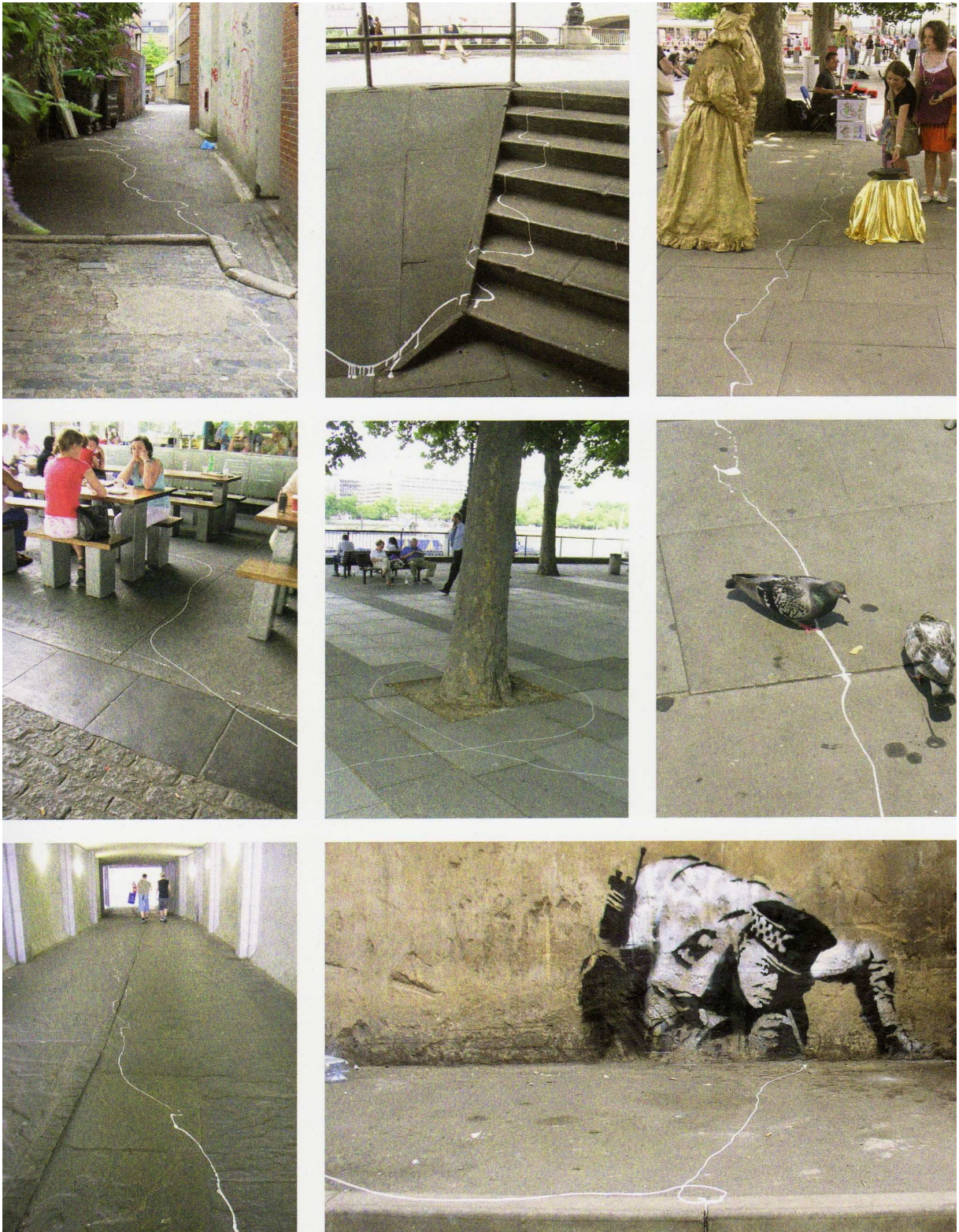


**FIGURA 14** – BANKSY, interferência urbana (linha de tinta escorrida).

<sup>11</sup> KRAUSS, 2008, p. 134-135.

<sup>12</sup> LYNCH, 1990, p. 10.

pretendido por tal simbolização, bem como o significado da cidade em si e do que para ela conflui e a ela se incorpora: o significado das conquistas humanas e de seus despojos, o significado da opção e do grau da vida comunitária. Demarcar os locais é o Teseu grafiteiro,



**FIGURA 15** – BANKSY, interferência urbana (linha de tinta escorrida, grafite/estêncil).

o princípio de *locais demarcados*, afiliado ao de sítio específico, na espacialidade cresce à especialidade o grafiteiro contemporâneo – espacialidade e especialidade ambas no trânsito e na transitoriedade, tanto uma quanto outra no contínuo do trajeto e no inventário social intrínseco à atuação em espaços abertos e públicos. Registros.

Além da manipulação física dos locais, este termo [locais demarcados] também se aplica a outras formas de demarcação. Essas formas podem operar através da aplicação de marcas *não permanentes*, [...] forma [...] fotográfica e política de demarcar um local. [...] Em todas essas *estruturas axiomáticas* existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura.<sup>13</sup>

Esse campo ampliado hoje conclui que a qualidade plástica urbana também se presta à guerrilha, conclui que a guerrilha urbana também se presta à qualidade plástica. E a granjeia e articula. Conclui que o manifesto público, acostumada que está sua audiência, não somente não perde, como bem ganha – em suas “pretensões imediatas de aplicação social”,<sup>14</sup> em precisão conceitual, em destreza funcional, em potencialidade comunicativa, em exatidão de sentido, em recepção coletiva do “conteúdo [...] socialmente significativo [...] que se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma”<sup>15</sup> – quando aceita e respeita seus aspectos expositivos e os ensejos de seu suporte. É o muro renteando a especialização extremada, outra vertente contemporânea. Sobremaneira a entrega direta ao observador. Para o grafiteiro contemporâneo, o pacto é o impacto. Há já conteúdo, bom conteúdo.

Vizinhanças, visitas e retroalimentações exteriorizam o encontro dos setores oficiais e paralelos nos espaços abertos: a considerar, primeiramente, que intramuros e extramuros são ambos igualmente espaços públicos – o que é fato e dispensa prova. Segundo, há já acessos e alternâncias entre esses espaços, e tais acessos são mútuos: artistas considerados institucionais, de exposições regulares, majoritária formação

<sup>13</sup> KRAUSS, 2008, p. 135-136.

<sup>14</sup> BÜRGER, 2008, p. 104.

<sup>15</sup> BÜRGER, 2008, p. 105.

acadêmica e aprovação erudita, por assim dizer, também há muito convergem à exploração do potencial das ruas, particularmente em performances, instalações e intervenções urbanas, mas também em ramos tradicionais do objeto artístico, tais quais os pictóricos ou pictográficos. E o fazem de modo cada vez mais estatutário, porque vêm levando consigo para o calçamento os epicentros organizacionais da arte: o atelier, o mercado, a crítica, a história da arte, então o conceito de exposição – “se, por muito tempo, a obra de arte pôde ostentar um ar de luxo senhorial nesse contexto citadino [...], a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostram uma *urbanização* crescente da experiência artística”.<sup>16</sup>

No sentido inverso da mesma direção, Banksy também se vale de espaços total ou parcialmente internos, em exposições próximas do convencional, e nelas suas iconoclastias permanecem – até mesmo ganham impulso, por conjeturarem esses espaços uma maior liberdade, dada a frequência e a assiduidade coletivas serem quantitativamente menores, porque o lugar é singularizado, específico, perito, positivamente sujeito ao arbítrio, o que em



**FIGURA 16** – BANKSY et al., instalação (vista parcial da exposição Cans Festival).

nada o torna menos público. Exemplo recente seria *Cans Festival*,<sup>17</sup> a coletiva de grafiteiros capitaneada por ele em 2008, exposição que torna em galeria um túnel urbano desusado próximo à estação metroviária central de Waterloo,

em Londres, e que aproxima-se do regulamentar enquanto definição de exposição propriamente dita, mas bem suporta as dissensões grafiteiras e sua informalidade não só na escolha do local-suporte, bem como na disposição espacial das obras, irreverência distributiva preservada no compósito, na aleatoriedade propositada, com direito a sintomática sala de estar sobre asfalto.

<sup>16</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 20.

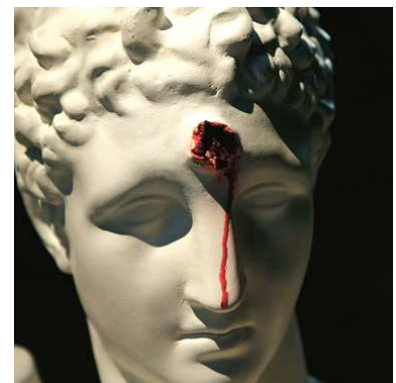
<sup>17</sup> 'Festival da lata', referência à lata de tinta dos aerossóis grafiteiros.

Prima-se a especificidade do sítio: o lugar não mais necessariamente como condição, nem necessariamente como complemento, nem necessariamente como definição para a arte, mas como indistinto e indissociável a ela. Exemplo anterior um par de anos seria *Barely Legal*,<sup>18</sup> em Los Angeles, que aproveitou-se de um velho galpão industrial abandonado no centro da cidade, não teve divulgação prévia em respeito ao anonimato e à ilegalidade de Banksy, e só se localizava avistando o (e encaminhando-se ao) balão de corpo antropomórfico alado, portando um aerossol na mão enluvada, e cabeça zoomórfica representando um ratinho-grafiteiro, com os habituais óculos de segurança e máscara de proteção respiratória. Banksy, em rara entrevista, por via digital:

Essa exposição tem sido uma tarefa e tanto para mim; ela representa quase um mês acordando de manhã cedo. Alguns dos grafites levaram literalmente dias para serem feitos. Essencialmente, é sobre o lugar horrível que o mundo é, quão injusta e cruel e sem sentido a vida é, e os modos de evitar pensar a respeito disso tudo. Um dos melhores modos revelou-se ser o de ficar sentado em um armazém fazendo cinquenta grafites sobre crueldade, dor e falta de sentido. Você fica imune. Eu grafitei uma imagem de uma família ocidental fazendo um piquenique numa aldeia de crianças africanas famintas, chamada *I HATE EATING MY DINNER IN FRONT OF THE NEWS [EU ODEIO JANTAR NA FRENTE DAS NOTÍCIAS]*, e fiquei tão obcecado em pintar uma por uma de todas as moscas nos rostos daqueles



**FIGURA 17** – Vista parcial da exposição *Barely Legal*.



**FIGURA 18** – BANKSY, escultura.

<sup>18</sup> Expressão informal do idioma inglês, de difícil tradução, relativa a espaços restritos ou entradas restritas, à legalização, numa aparente alusão à ilegalidade grafiteira, ao universo obscuro, filtrado, aberto apenas aos iniciados. O termo *barely*, literalmente ‘apenas’, ‘tão somente’, também pode ser entendido como ‘a descoberto’, ‘a desnudo’, ‘a explícito’. A expressão completa é comumente usada para designar espaços não divulgados de apresentação de *strip-tease* (despimento à nudez) e/ou de sexo explícito; no que pode ser aproximada ao anonimato de Banksy, e à sua explicitação profissional numa exposição de grande dimensão, numa cidade



jovens que nem por um segundo parei pra pensar numa criança passando fome. Acho que a exposição é sobre querer fazer do mundo um lugar melhor e, ao mesmo tempo, não querer fazer papel de tolo. Imagine o que aconteceria se pegássemos todo o dinheiro que gastamos com armas e déssemos aos pobres. Então eu teria que cultivar minha própria cocaína; minha manicure me mataria. [...] Embora seja chamada “*Barely Legal*”, na realidade há muito pouca nudez na exposição: simplesmente parecia ser um bom nome para atrair investidores. Quero dizer, pornografia é muito mais popular que arte, certo? Alguém disse uma vez que arte moderna foi o que aconteceu quando as pessoas pararam de ficar olhando para mulheres peladas e pensaram ter tido uma idéia melhor, e eu nunca tive uma idéia melhor.<sup>19</sup>

Além dos grafites sobre tela, uma série de reproduções de esculturas clássicas revisitadas, como uma câmera de vídeo repondo a ausência da cabeça da Vitória de Samotrácia<sup>20</sup>, uma Vênus de Milo<sup>21</sup> travestida de mulher-sanduiche, ou um colete salva-vidas para o Davi de Michelangelo – os acréscimos no mesmo gesso matérico das esculturas, atributivos, equivalentes na incorporação indissociável, para que o diálogo entre a interferência e o ‘original’ não ignore a entronizada significação. Ao contrário, dela se valha, repositiva no desvio situacionista revigorado, respeitante às premissas cognitivas de componentes de um reservatório iconográfico mundialmente conhecido – marcos de um elenco cujo reconhecimento mnemônico é aproveitado, está residual na atualização. A apropriação de releitura e remanejo freqüenta as pautas contemporâneas das artes, quaisquer delas. Banksy freqüenta a reconciliada apropriação recondicionada, é tanto da ética dos muros, impositiva, quanto da genética dos muros, apositiva, a liberdade para com a propriedade e a produção outra, e “de qualquer modo, sua retomada das velhas formas como [...] a estatuária é uma configuração ‘bombástica’ de nossas velhas-novas formas artísticas e dos mitos públicos”.<sup>22</sup>

---

miédiática como Los Angeles. Uma expressão razoavelmente correlata na língua portuguesa seria ‘censurado para menores’.

<sup>19</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Roger Gastman (*tradução do autor*).

<sup>20</sup> Autor desconhecido, c. 200 a.C.

<sup>21</sup> Réplica romana da *Afrodite* de Praxíteles, c. 130 a.C.

<sup>22</sup> FOSTER, 1996a, p. 124.

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiram o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos ou estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras” [...]. Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se [e reestruturam-se] as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.<sup>23</sup>

Mais que estratificada, a contemporaneidade da arte funda-se mesmo na diversidade, encampa o iconoclasta, encampa Banksy. No cerne, a contemporaneidade superou ou desafiou ou transformou o modernismo como transgressora formação histórica (mais que substituiu, pois paradoxalmente também prorrogou, na sobrevivência dos desvios, dos condicionamentos e recondicionamentos, das citações, dos manuseios, das montagens). Também na forquedura mural, a contemporaneidade recrudescer o postulado modernista de visibilidade investigativa à cultura de massa, pulou o muro das caricaturas e das marcas saturadas de cores e cacotes gráficos, e fez suas a nitidez, a correção, a perfeição estéticas, comumente relacionadas a uma ortodoxia acadêmica e/ou reduzidas em campo e em aprovação crítica. Entretanto, continuamente completas de reverberação leiga, recuperando aceite público para o grafite, recuperando este para si a Arte Pop a imediatividade cognoscível do figurativo, uma e outra sempre em voga pública, e muito em voga para a cepa grafiteira corrente. Ato contínuo, recuperada esta última para os meios institucionais, cabo do hiato que remete a Jean Michel Basquiat, Keith Haring e demais oitocentistas. Ampliam campo os grafiteiros suspendendo as expectativas e as predições a eles atribuídas, “o campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista”<sup>24</sup> no singular, estão suspensas as categorizações no plural.

Oposições entre as quais se absorve o artista urbano, “o marginal absorvido, o heterogêneo convertido em homogêneo; uma palavra para tudo isso é ‘recuperação’”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> CANCLINI, 1997, p. 304-305.

<sup>24</sup> KRAUSS, 2008, p. 135.

<sup>25</sup> FOSTER, 1996a, p. 48.

Artista urbano informado – uma miríade de grafiteiros contemporâneos debita a moderna Arte Pop, nativa da Inglaterra, formalmente aparentando linha, tratamento, volume, cor. Dentre eles, Banksy debita dentre ela Andy Warhol, nesses mesmos ingredientes formais, incluso técnicas, serigrafia particularmente (irmandade à linguagem impressora, gravurista do estêncil, e natural apreço grafiteiro pela seriação), pontuando bom conhecimento do campo. E de si: continuada de um para o outro a lida com a celebração, Warhol é referencialmente pontificado nos perfis de Banksy, seu vulto sazonalmente entrelinhará aqui o vulto de Banksy, estando presente conquanto nem sempre se mostre – como Banksy.

Referência imediata e reverência direta, verificadas exemplarmente na serigrafia que



enlata a marca Tesco, multinacional de supermercados, lojas de departamento e de conveniência, de sede inglesa: requinte substitutivo recuperando em mimetismo a série serigráfica *Campbell's Soup*, latas e respectivos rótulos da então popular marca de sopas prontas enlatadas Campbell's, retratada por Warhol na década de 1960. Recuperando em mimese o relato também,

**FIGURA 19** – À esq., WARHOL, Andy, serigrafia. À dir., BANKSY, serigrafia.

no monopólio da mercadoria, compulsória, expresso nos conteúdos de ambos, sugerindo em ícones da uniformidade o consumo induzido. Sugerindo mais: a progressão das marcas, antes associadas ao produto unitário, agora generalizadas no cartelismo que se vê nos supermercados, fabricantes de suas próprias versões de uma diversidade de itens, expostos e apreçados de maneira persuasiva.

Todas essas técnicas de recuperação dependem de uma operação-chave: a apropriação, que, no nível cultural, é o que a expropriação é para o nível econômico. A apropriação é muito eficaz porque procede por abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado [...] é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> FOSTER, 1996a, p. 221.

Suspensões pelas quais o artista urbano melhor se deixa absorver, preparado que está: a metrópole desenha o hoje e é o desenho do hoje, “sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural”.<sup>27</sup> A metrópole, superfície hospedadora, é expediente e compromisso do grafiteiro, ensaiado no entendimento tácito e aquisitivo do entorno, exercitado no senso de oportunidade, treinado na sobrevivência, formatado na agilidade assimilativa e na agilidade da prática, revertido (e revertidas estas) na ágil adaptação, temporal e espacial. Diplomado no seu tempo – positivamente liberal, de prática pluralista, de raciocínio pragmático e de diapasão multicultural – e usuário do seu tempo, feito recurso, permitindo releituras críticas e historicistas, releituras nas quais “as ideologias urbanas atribuíram a um aspecto de transformação, produzida pelo entrecruzamento de muitas forças da modernidade, a ‘explicação’ de seus nós e suas crises”,<sup>28</sup> de suas oscilações e circulações, de suas novas éticas, porque não de sua travessia do muro. Travessia convidada.

Travessia validada, observe-se o que customiza o grafiteiro, do ensaio ao diploma, nada deve à reciclagem regulamentar do ofício artístico como um todo, pouco difere do que habita o artista regular, pareados não somente no bastão espacialmente revezado, não somente na gangorra de alternativas e alternâncias – ou fissuras, ou demolições, ou ruínas – dos muramentos, pareados então na versatilidade e na coextensão, pareados sobretudo em seus léxicos, na inspiração dos motivos, no investimento das motivações. Pareados portanto em provisões temporais e insumos espaciais. Pareados enfim nos desdobramentos criativos, favorecidos sob e sobre os leques formais: Banksy é possível, Banksy é resumo do possível, sua produção reside no despreendimento da exclusividade ao grafite e ao estêncil para joear qualquer outro material e meio de expressão que



**FIGURA 20** – BANKSY,  
estêncil.

<sup>27</sup> CANCLINI, 1997, p. 287.

<sup>28</sup> CANCLINI, 1997, p. 288.

comporte, conforto e conforme a mensagem – câmbio de excelência contemporânea. Um alargamento de repertório plástico sobre repertório urbano.

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área [...] deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão [...] mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios [...] possam ser usados. [...] Fica óbvio, a partir da estrutura acima exposta, que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.<sup>29</sup>

Banksy distendeu sua obra, primeiramente, dos muros em direção a todo o mobiliário urbano; todas as suas vestimentas, sua indumentária, seu corpo, seu gestual, seu sistema, servem de veículo e suporte: os veículos propriamente ditos (especialmente os abandonados), as placas de trânsito, os cones viários, os telefones públicos, a segurança contraditória das câmeras de vigilância e monitoramento, os monumentos de memória entre



**FIGURA 21** – BANKSY,  
adesivo.

seleta e elitista, enfim tudo o que caracteriza as veias, a rotação assinalada, a vida, a saúde de uma cidade; a exterioridade, o espaço estendido, o espaço público das ruas, o de todos, a totalidade. “Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto”,<sup>30</sup> caracterizam quase igualmente qualquer cidade, porque essas peças são ubiqüitárias, quase idênticas mundo girado. Identificação pelo idêntico: sinalizações, normalizações. Signos. Interferidos de maneira “quer interruptiva

<sup>29</sup> KRAUSS, 2008, p. 136.

<sup>30</sup> BENJAMIN, 1994, p. 27.

ou assimilativa”.<sup>31</sup> Interferências que são jogos de “utilizar a sociedade como um repertório de formas”.<sup>32</sup> E são investigações sobre os sentidos (recebidos e propostos), investigações sobre uma monossomia global de tendências autocráticas ou de equidade humana. Ou ambas. O catálogo funcional, a capacitação da cidade, é hoje o catálogo funcional, a capacitação do grafiteiro, por procuração, “e nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade”.<sup>33</sup>

De fato, é surpreendente que as ferramentas mais usadas para produzir esses modelos relacionais sejam obras ou estruturas formais preexistentes, [...] como se a instauração de novas formas de socialidade e uma verdadeira crítica às formas de vida contemporâneas passassem por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico. [...] Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento.<sup>34</sup>

Opulenta, abundante, caprichosa, eventual, polarizadora, a cidade é sujeito e objeto de sismos e cismas, de exortação e de polêmicas, “a urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público”.<sup>35</sup> Banksy está bastante nesses vínculos entre privado e público, está também copioso na comunicação imaterial, está muito na serialização do estêncil grafiteiro, está sobretudo no anonimato que a cidade permite e a atualidade permite, as duas juntas predispõem, anonimato “de autores que são pontos de convergência. As tomadas de posição política são também o feito de um autor e é



**FIGURA 22** – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>31</sup> KWON, 2008, p. 167.

<sup>32</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 11.

<sup>33</sup> BENJAMIN, 1994, p. 26.

<sup>34</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 9-14.

<sup>35</sup> CANCLINI, 1997, p. 289.

possível aproximá-las<sup>36</sup> do meio-fio, impossível não fazê-lo: a cidade é também ponto de convergência, de encontro das ideologias e de suas permutas. Anonimato que é o alinhavo de toda a trama teórica que se apresenta, aqui tecida alinhavando suas obras, trama plural de contemporâneos retalhos alinhavados em colcha, adequadamente ao seu objeto, seu sujeito. A cidade é sujeito e objeto de anonímia e popularidade, Banksy é sujeito de anonímia e objeto de popularidade:

Eu tirei o véu de estátuas falsas, incitei caças ao tesouro e tive parte em piquetes de rua, onde amontoamos carros grafitados para formar barricadas urbanas. Na realidade, nunca vou eu mesmo, mas aparentemente nós conseguimos uma boa multidão. Uma vez, eu passei ao lado da estréia de um armazém que ocupamos com vacas e ovelhas vivas grafitadas, e vi um monte de desocupados locais, algumas celebridades numa Mercedes, dois cafetões gritando, quatro unidades móveis de transmissão para estações de televisão, e dois coreanos vendendo comida do porta-malas de seus carros para as pessoas que esperavam na fila para entrar. Acho que aquilo foi o que se pode chamar de cosmopolita.<sup>37</sup>

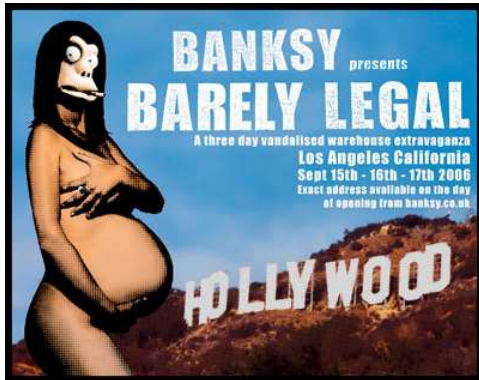
A declaração suscita Barely Legal, mas sua ocasião compete à primeira exposição de Banksy, *Turf War*,<sup>38</sup> aberta no distrito londrino de Dalston em 2003. São ambas muito assemelhadas na metropolitana constelação humana de suas assistências, no uso de depósitos abandonados e na disposição entrópica das obras (apesar do caráter visivelmente menos custeado da antecedente), bem como nas peculiares táticas de preservação do anonimato: *Turf War* também manteve completo segredo sobre sua locação, seu onde, até o dia anterior à abertura. Neste, o endereço foi enviado, por correio eletrônico, para uma selecionada delegação de destinatários, confiáveis e confiados de propagar adequadamente a informação – e o procedimento funcionou à perfeição: policiais e demais investigadores à distância da estréia. Mas diferenças há em igual medida às igualdades. Acaso não haveria na opção pela montagem de Barely Legal na cidade dos anjos, como acaso não há nos

<sup>36</sup> FOUCAULT, 2006, p. 289.

<sup>37</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Roger Gastman (*tradução do autor*).

<sup>38</sup> Literalmente, 'Guerra de quintal'. Historicamente, 'Batalha campal'. Figuradamente nos países de língua inglesa, todo e qualquer confronto entre setores de uma mesma empresa, um mesmo governo, uma mesma sociedade. Coloquialmente, 'Briga de gangues'.

lugares de Banksy, pactos de sentido preposto ou sobreposto : às obras e a seus intervalos, aos espaços do galpão permeia o tema da celebridade. O propósito já estava indicado no



**FIGURA 23** – BANKSY, pôster impresso.

afiado cartaz da exibição – e vale dizer que os cartazes de suas mostras, além da fiança, imantam sempre uma cena à parte, prestam-se exímios à apresentação, bem mais que à veiculação, compõem uma nova obra no braço gráfico (braço assíduo da Arte Pop, valência e validade dela) –, o assunto já estava professo, claro, na imagem do cartaz: a peça revisa, com mordaz face simiesca, a miticamente midiática nudez grávida da atriz Demi Moore, uma fotografia arrolada aos anais da manchete hollywoodiana, da espetacularização de seus atores. Espetacularização a cujos preços humanos o título polissêmico da mostra, ‘Censurado para menores’, parece também se referir.

Num ato reverso (circular de submissão e remissão reversas), numa ironia e num paradoxo provavelmente previstos, a frequência da exposição – e suas vendas – estiveram coalhadas das próprias celebridades, haja visto, por exemplo, o eco mundial obtida pelo



**FIGURA 24** – BANKSY, grafite/estêncil.

casal de intérpretes-assistencialistas Brad Pitt e Angelina Jolie ter adquirido um grafite sobre tela de tamanho mural, o supracitado *I hate eating my dinner in front of the news*, representando uma bem-nutrida família de traços anglo-saxônicos fartando-se num piquenique na savana, rodeada de famélicos africanos tribais – uma cepa daquela mostra por si bastante reconhecida, a demonstrar que a repercussão da compra fez crescer distinção à muita da qual Banksy já gozava àquela altura.



Por sua feita, a debutante Turf War versara questões bem mais inglesas, questões políticas e históricas natais. Talvez sua obra mais emblemática seja o grande retrato em estêncil sobre tela do primeiro-ministro britânico Winston Churchill, com penteado entre o *punk* e o moicano, profuso apenas na seção longitudinal centro-superior da cabeça (no demais careca como o estadista de fato era), em verde que bem representaria a tintura capilar – ou o gramado. Churchill foi o grande vitorioso da Segunda Guerra Mundial, cujo final marca o início da hipertrofia dos pólos urbanos, um deslocamento em massa dos campos para as cidades, provocando o inchaço destas, então o inchaço das escórias urbanas (grupo de pertença sobretudo afetiva para Banksy). O impulso não se deu apenas naturalmente, pela vontade pós-guerra da segurança do grupo, do coletivo; da proteção dos muros, das muralhas. Foi também propositado, e esta é a batalha campal, a guerra dos cercados, a guerra dos gramados, dos quintais a que o título da exibição se refere: o governo cercava lotes cultiváveis e criatórios, de forma a impedir seu proveito e impulsionar as migrações em direção à capital e a seus convizinhos, numa desruralização que primaria a indústria, por mão-de-obra. Daí a opção por Dalston, distrito correspondente à derradeira incorporação ao perímetro londrino, no último par de séculos, derradeira transformação de área agrícola em complexo urbano, atestam os casarões remanescentes.



**FIGURA 25** – BANKSY, grafite/estêncil.

Mesmo os homens identificados com a violência [...] procuram a segurança nas suas fortalezas. A [...] um movimento [...] que responde sobretudo à aspiração das massas camponesas submetidas à violência [...] a segurança é, sobretudo, uma obsessão urbana, muito consciente e muito viva. A cidade é, com relação ao campo, à estrada e ao mar, um pólo de atração de segurança. [...] Tanto que na cidade os burgueses e os cidadãos se trancam cuidadosamente à chave.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> LE GOFF, 1998, p. 72-76.

Hoje, o campo se mecaniza cada vez mais, assemelhando-se em equipamento técnico e científico (e noutra tanto em equipamento mercantil, midiático e cultural) às metrópoles, prescindindo de contingentes humanos: o deslocamento continua. Hoje,



**FIGURAS 26 (acima) e 27 (abaixo)** – BANKSY, grafites/estênceis executados em sua mais recente viagem, em 2009 a Mali, na África Ocidental.



prognostica-se, quiçá diagnostica-se, o vindouro nascimento, quiçá erupção, da classe de refugiados ambientais: prenuncia-se que, amanhã, futuras impermeabilidades climáticas gerem grandes, certos e poucos agrupamentos urbanos, conseqüentes a intensos êxodos globais, cuja escala alteraria o Atlas. Hoje, Banksy transita sua obscuridade e sua tiragem de estêncil nos centros mais distantes, pela prontidão de fluxo espaço-temporal – prontidão de ter da distância o momento, a notícia, e prontidão avizinhandorumar e chegar – que é tão mantenedora de seu anonimato quanto é mantenedora do expatriado sentido pela

multidão, por entre a homogeneidade das cidades.

E por entre a heterogeneidade das cidades, insulada, escasseando, Banksy transita sua tiragem de estêncil pelos centros mais inesperados – no que a contemporaneidade arregimentou a diversidade à exploração de técnicas que convenham, arregimentou a mesma à exploração dos suportes, que são para o grafiteiro os centros, as concentrações, não somente as megalópoles, mas tal e qual as vielas: saber delas e buscar nelas as resistências e os suspiros, encontrar-lhes a preciosa especificidade é encontrar-lhes fomento político. É materializar sua obra de arte, sua matéria.

Banksy ronda os muros das Chiapas mexicanas, ronda o Muro da Palestina cisjordã, ronda a Nova Orleans norte-americana – nestas estacarias nacionais ronda com frequência, propícias que são, orbitando com especial predileção e afinco Nova Iorque, a presumida

capital do orbe. Na mais recente das vezes a primeira intramuros ali, em 2008 no Village, bairro nova-iorquino apto e adequado às tendências, com a exposição *Village Pet Store and Charcoal Grill*,<sup>40</sup> dedicada a um inusitado exercício de arte cinética, versando os excessos do consumo em liga ao depauperamento ambiental, tanto nos troféus (o



FIGURA 28 – BANKSY, grafite/estêncil.

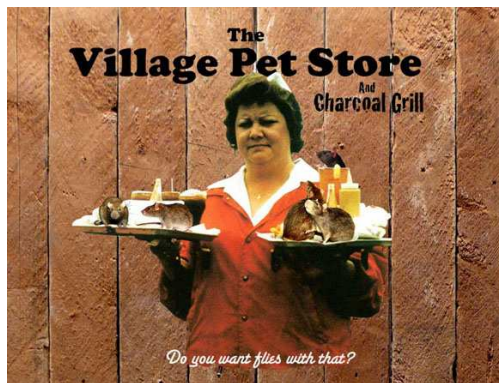


FIGURA 29 – BANKSY, pôster impresso.

agora envelhecido às rugas em seu mínimo poleiro, movimentando-se exaurido às olheiras em sua diminuta gaiola; uma reprodução de pele de leopardo, no costume da espécie deitada no tronco de uma reprodução de árvore, mas com o rabo balançante) quanto no exagero extrativo do desperdício alimentício tão associado aos anglosaxões (salames, lingüiças, salsichas, dançantes réplicas de embutidos; também réplicas de pequenos frangos, fritos à passarinho, compassadamente ciscando sob a supervisão do galo). Cada instalação devidamente enjaulada, o conjunto beirou uma visualidade tosca, cafona, acaipirada, em parte pela própria movimentação cadenciada das obras (e por seus corpos notadamente sintéticos), em parte propositada ao tema (crus e cruéis ares de brinquedoteca adulta), em parte conotada sua inexperiência na técnica e/ou sua rudeza urbana, brejeira – a calhar nesta experimentação.

Banksy ronda itinerários factuais, a ele convidativos. Banksy ronda itinerários que o livram pelo desconhecimento, uns deles sem traços de cognição ao grafite. Banksy ronda o mundo, e regressa em louros à sua Bristol natal, a última a render-se, em grande estilo ocupando não menos que o Bristol's City Museum em 2009 – a bem dizer a convite,

<sup>40</sup> 'Village – loja de animais de estimação e churrasqueiras'.

considerado seu sorrateiro costume de inserir performática e clandestinamente obras suas nos mais renomados museus do globo. Em grande estilo compensando pelo viés retrospectivo da mostra (temporã contemplada sua idade e a idade de sua carreira, não muitas, temporizada contemplando sua abastança produtiva): *Banksy versus Bristol Museum* privilegiou peças especialmente preparadas, exclusivas para aquele espaço e para aquela ocasião, e deles prevalecidas, como é de Banksy praxe, já anunciadas na capa e na cartola de domador aos pés do leão escultórico no pórtico do museu, em cuja boca, respingada de vermelho-sangue, dependura-se o chicote – convite aceito, domesticação impossível. Em cartaz afixado logo adiante ao pórtico, o museu se esquivava de antemão, antecipando as polêmicas – as costumeiras da arte, as costumeiras do novo, as costumeiras da grafiteagem e de Banksy; e as condicionais que àquela situação concorriam, pela oficialização atribuída aos museus:



**FIGURA 30 – BANKSY,**  
escultura/instalação.

Banksy e o Bristol Museum: esta exposição apresenta trabalhos de um artista grafiteiro local chamado Banksy. Tudo à mostra foi legalmente produzido com finalidades expositivas. O museu não apóia ou tolera qualquer forma de atividade ilegal, independentemente de seu mérito artístico. *Banksy versus Bristol Museum* foi organizado por uma agência independente. A equipe do museu não teve qualquer forma de contato com o artista. Os pontos de vista expressos por Banksy neste salão e ao longo do museu não representam necessariamente aqueles sustentados pelo museu, por seu pessoal, seus curadores ou sócios fundadores. Por favor esteja atento a que algumas das relíquias históricas agora em exibição ao longo do museu são falsas.<sup>41</sup>

Às elaborações exclusivas para ali e dali, Banksy juntou um breviário de obras representativas de seus ciclos, perfil amostrado. Somou usados aerossóis, usadas latas de

<sup>41</sup> BRISTOL MUSEUM, 2009, não paginado, <[www.juxtapoz.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6351&Itemid=121](http://www.juxtapoz.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6351&Itemid=121)> (tradução do autor).

tinta, e os moldes dos estênceis mais conhecidos, expostos todos como obras, a novos e velhos exemplares de suas hilárias interferências sobre reproduções de clássicos da pinacoteca mundial ou de pinturas de feiras-livres de autoria perdida (suas preferidas para as precitadas ‘arte-invasões’ museológicas), como a idílica e singela paisagem campestre,



**FIGURA 31** – BANKSY, interferência sobre pintura de autoria perdida.

florida, com um casebre ao fundo, imagem encampada na medida da tela – sobrevivente nos vazados das (e entre as) letras e das entrelinhas – pela branca pichação: *Home sweet home*.<sup>42</sup> Provérbio tão ironicamente cabível ao local real da exibição quanto o fora ao local virtual de seu sítio na Internet<sup>43</sup>, “espaço mental mutante [...], instrumento central da era da informação em que ingressamos”,<sup>44</sup> onde a peça figurou página de entrada por uma temporada – Banksy regularmente renova o acervo do sítio.

Somou outras às sabidas esculturas revisitadas – o Davi reapareceu como vendado homem-bomba –, adequou instalações anteriores, como os mictórios públicos pichados e semi-soterrados, de feitio arqueológico, já apresentados no prado, à maneira de Stonehenge: “prestidigitação mais abrangente, [...] genealogias em termos de milênios e não de décadas [...], Stonehenge [...] são, nesse caso, exemplos suspeitos de precedente historicista”.<sup>45</sup> De todo modo, genealogias pré-históricas competentes e patentes para o (e



**FIGURA 32** – BANKSY, instalação.

do) grafite, sobremaneira para a (e da) pichação, pelo registro rupestre, atestando Banksy nesta obra o informe dos juízos de seu ofício. Ajustou instalações prévias, como os cinéticos

<sup>42</sup> ‘Lar doce lar’.

<sup>43</sup> <[www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)>.

<sup>44</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 8.

<sup>45</sup> KRAUSS, 2008, p. 130-131. Stonehenge é um sítio arqueológico britânico que remonta à Idade do Bronze, de funções conjeturadas.

do Village Pet Store and Charcoal Grill, somados estes a um policial (seu alvo preferencial) em resina de tamanho, cores e aspecto reais; um manequim aprimorado para alcançar tal similaridade, uniformizado à farda da tropa-de-choque britânica (e aos acessórios: capacete com viseira, cassetete e escudo), montado embalando-se num cavaleiro-de-balanço infantil.



**FIGURA 33** – BANKSY, baixo-relevo.

Somou anteriores cédulas de libras falsas, com a face de Diana, Princesa de Gales – a princesa-do-povo – a uma sentença de inscrição tipográfica sobre ardósia: *The bad artists imitate, the great artists steal*,<sup>46</sup> cuja assinatura na mesma tipografia – Pablo Picasso (reconhecido pelos aforismos atemporais) – está bastante rasurada à mão livre, abaixo substituída, também à mão livre, por: Banksy.

Enfim, uma coletânea abreviando toda sua extensa produção até o momento, a dar conta de sua prolixidade e prestar-lhe coeva deferência – assentimento ao clamor das esquinas tê-lo aclamado: o critério para a “imagem se rebaixa, então, socialmente. É uma regra: o ídolo é igualitário e até mesmo coletivista, enquanto a imagem de arte aparece em sociedades com clivagens sociais acentuadas”,<sup>47</sup> clivagens às quais as ilhas britânicas respondem por tradição, critério ao qual a arte responde por atualização. A volta para casa completa uma volta ao mundo, a indiciar o possível final de uma sua etapa, uma estação a término indiciando, por sua feita, o início de mais uma renovação, porque a Banksy não parece apetecerem os intervalos, suas estações não o estacionam. A indiciar também um crescente comprometimento ambiental, como se vê nos cinéticos, um comprometimento de fato sempre presente, desde sua primeira exibição.

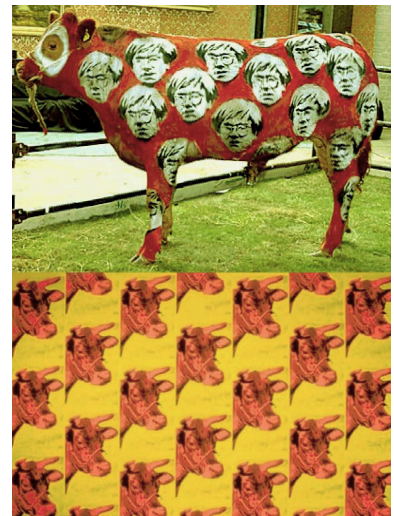
Do último ao primeiro, os intramuros de Banksy, anualmente regulares em média, sempre marcaram fases, sempre tematizaram tônicas peculiares, reflexivas ou reprodutivas ou compilatórias das suas ocorrências extramuros no período que encerraram. Suportadas tangências, perenemente ancoradas no grafite e a ele retornadas – uma sacralidade.

<sup>46</sup> ‘Os maus artistas imitam, os grandes artistas roubam’.

<sup>47</sup> DEBRAY, 1993, p. 228.

Variações elípticas, mais relativas ao desdobramento, no máximo ao revezamento, pois no panorama suas alternâncias de meios todas bem se amarram, mesmo suas alternâncias espaciais – amarra autoral resistente na desapareição autoral, “essa regra do desaparecimento [...] do autor [...] permite descobrir o jogo da função autor”,<sup>48</sup> função que eclipsa num mesmo ideário, paulatinamente amadurecido como deve ser, todo e cada trabalho, do primeiro ao último.

Da última à primeira, suas exposições sempre participaram espécimes de discurso especista, exemplares da política artística contemporânea de sintonia ambiental, versos bastante geracionais, prioridades bastante atuais, novos Maios: Turf War já havia proposto inéditas aplicações de estêncil e grafite sobre animais vivos, imagens cuja gradativa dissolução ao longo da temporada da exposição descobre a tinta atóxica removível. Porcos com as cores distintivas da polícia britânica, ovelhas com listras emblemáticas dos campos de concentração nazistas e uma notória vaca seriada com cabeças de Andy Warhol, inversão diretamente referente, referência inversamente direta à instalação deste de 1966, *Cow Wallpaper* (atualmente na escadaria entre o primeiro e o segundo pavimento do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA): cabeças de vacas seriadas como papel de parede. Uma investida invertida, metafórica inclusive no vermelho avessado: fundo em Banksy, figura em Warhol. Banksy evoca sistematicamente os cânones das artes, pontuando justamente os unívocos canonizados destes, evocações a um só tempo ácidas e delicadas (certas vezes cuidadosa e corajosamente miméticas), pelo tênue través entre a



**FIGURA 34 – Acima,** BANKSY, grafite/estêncil.  
**Abaixo,** WARHOL, Andy, papel de parede.

atualização e a atualidade desses cânones e dessas canonizações. Evocações a todo tempo irônicas, divertidas – formação produtora de impressionabilidade, receptora de bons

<sup>48</sup> FOUCAULT, 2006, p. 294.

efeitos, não só simpatizantes, mas também apreensivos –, ironia pautada no contraditório, a pautar por completo toda sua obra, sem exceção.

Típicos animais campestres, em típicos humanos comensalismo e inquilinismo, já haviam sido originalmente viabilizados como suporte por Banksy – na fase mais inicial de seus trabalhos, que pouco dista temporariamente de Turf War – em jornadas por sítios e fazendas, a aproximar os universos urbano e rural naquilo que podem ambos



FIGURA 35 – BANKSY, estêncil.

ser de fato aproximados, em particular nos dias correntes, a “explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção das mídias eletrônicas nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas”.<sup>49</sup> Também a autenticar potencialidades insuspeitas para a arte grafiteira, tão inexoravelmente associada aos limites metropolitanos. Por fim a manifestar o desacordo, a denunciar a exploração exaurível, o manuseio, a sucção, a manipulação forçosa da vida natural pelo homem – vida humana inclusa. Um desacordo e uma denúncia que permanecerão recorrentes em toda a obra de Banksy a partir dali, recorrentes em vivaz narrativa bem-humorada, portanto eficaz.



FIGURA 36 – BANKSY, cartaz.

A dissensão formal continua: além do espaço público das ruas, Banksy passa a agir em pontual interferência sobre outros espaços públicos, a exemplo de zoológicos como o de Melbourne, onde, entre outras peripécias, distribuiu a enjaulados macacos e orangotangos (que de bom grado exibiram) cartazes nos quais se lia: “*Help me, nobody will let me home*”,<sup>50</sup> ou “*I’m a celebrity, get me out of here*”.<sup>51</sup> Ou o de Barcelona,

<sup>49</sup> CANCLINI, 1997, p. 289.

<sup>50</sup> ‘Socorro, ninguém vai me deixar voltar pra casa’.

<sup>51</sup> ‘Sou uma celebridade, tirem-me daqui’.



onde aplicou diretamente sobre a pele do elefante enclausurado um estêncil reproduzindo as linhas inscritas que os prisioneiros cinematográficos utilizam para marcar a passagem dos dias. Banksy: “Grafitar zoológicos é brilhante porque você está dando voz ao que não tem voz - o que é a razão do surgimento do grafite”.<sup>52</sup>

Indo contra o menor sentido dos hábitos [...], a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O trabalho não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, [...] um impulso dominante de práticas orientadas para o *site*, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte).<sup>53</sup>

Ou a exemplo da matriz norte-americana da Disneylândia, onde, dentro mesmo das cercas setoriais do brinquedo *Thunder Mountain*, alojou um ‘prisioneiro de Guantánamo



FIGURA 37 – BANKSY, instalação.

inflável’, um balão antropomórfico com os característicos uniforme laranja, cabeça ensacada e punhos algemados – num raciocínio do “aqui-e-agora [...], em imediaticidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade”,<sup>54</sup> raciocínio axiomático de dispensa à mediação crítica. Cênico de

<sup>52</sup> BANKSY *apud* WARREN, 2002, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>53</sup> KWON, 2008, p. 170.

<sup>54</sup> KWON, 2008, p. 167.



pragmatismo, descarado de enxertia, efêmero de balonismo. Raciocínio de retorno à cáustica performance/instalação realizada em 2004 em plena turbulenta Picadilly Circus, praça que é a confluência de cinco movimentadas alamedas, além de estação de metrô, no coração de Londres. Fantasiado como o algo assustador personagem *Ronald McDonald*, Banksy lá soltou, à luz do dia e à vista de todos, um boneco de proporção infantil preso a um balão com as cores características e a insígnia da mundialmente arraigada rede de lanchonetes, na referência à sensação de perda impotente que temos quando balões soltam-se de nossas mãos, conclusa no comentário de que o “McDonalds está roubando nossas crianças”,<sup>55</sup> no duplo sentido. Segundo ele, o balão sobreviveu sobrevoando a região por nove horas, até perder pressão e ser abalroado por um ônibus. Final sintomático.

Esse deslocamento da arte mediante de seu próprio suporte, mediante de seu próprio espetáculo, é ao mesmo tempo uma estratégia característica e uma demonstração histórica [...]. Esse emaranhamento é um deslocamento contínuo – a tal ponto que o leitor(a) começa a ver, em primeiro lugar, que ele(a) não é o indivíduo autônomo de crenças livres tanto quanto um sujeito inserido [...] e, em segundo lugar, que essa inserção pode ser mudada.<sup>56</sup>

“Concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais. [...] As obras [...] esboçam várias utopias de proximidade”,<sup>57</sup> acampam no cotidiano, acampam na

**FIGURA 38** – BANKSY, performance/instalação.

<sup>55</sup> BANKSY, 2005, p. 185.

<sup>56</sup> FOSTER, 1996a, p. 146-150.

<sup>57</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 13.

sucessividade. No rolamento. Nas colapsadas urgências contemporâneas, Banksy volta-se ao mundo na volta ao mundo de Banksy. O mundo volta-se a Banksy na volta ao mundo de Banksy. Banksy encampa pelo humor, pela plástica literal, invariavelmente figurativa (antropomórfica ou zoomórfica ou ambas juntas). Encampa pertinente o entorno, refletido – um mundano, de campo o mundo, o propício, contemporaneamente descampado a fronteiras: contemporaneamente giram as pertencas, contemporaneamente desgarrados somos todos (forasteiros somos todos, então nativos somos todos). Banksy é uma campana e uma campanha. Obras e ditos, Banksy é um campo fértil de experimentações dissertativas. Obras selecionadas e ditos garimpados esboçam utopias de proximidade na entrevista fictícia, falseada, respeitante às ficções e aos falseios de seu alvo crítico. Essa Dissertação dá a volta em Banksy, ela e ele aberturas. Compete à tessitura acadêmica aquilatar o fenômeno, dela a imaginação peregrina fundamentada na pesquisa, o imaginário desgarrado, nada fronteiro. Irrestrito. Na premência, compete registrar seu significado enquanto acontece, pois sua razão é seu instante, sua subitaneidade – aqui um provocativo privilégio aural, a superar por si mesmo o risco da desmentidora revelação futura, e o risco da desmerecedora chama, porque ainda assim muito valem o enredo e o enredamento.

Aí está Banksy:

## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 2

Vou falar o que penso, então não vai demorar muito.

Grafite não é a mais vulgar expressão artística. Mesmo tendo de esgueirar-se pela noite e mentir para sua mãe, é de fato a mais honesta



forma de arte disponível. Não há elitismo ou moda, é exibida em algumas das melhores paredes que uma cidade pode oferecer, e ninguém é recusado com evasivas, pelos preços da admissão.

Um muro sempre será o melhor lugar para publicar seu trabalho.

As pessoas que trafegam por nossas cidades não entendem o grafite por acreditar que nada tem o direito de existir a não ser que dê lucro. Mas se você só dá valor ao dinheiro então sua opinião não tem valor.

Dizem que o grafite assusta as pessoas e é um símbolo do declínio da sociedade, mas o grafite só é perigoso na mente de três tipos de pessoas: políticos, executivos anunciantes e grafiteiros.

As pessoas que verdadeiramente desfiguram nossa vizinhança são as companhias que rabiscam seus

lemas gigantes sobre as construções e as laterais dos ônibus tentando fazer-nos sentir inadequados a não ser que compremos suas tralhas. Eles supõem estarem aptos a atirar suas mensagens na sua cara em qualquer superfície disponível, mas a você nunca é permitido retrucar. Bem, eles começaram essa briga, e o muro é a arma para a opção de retrucar.

Algumas pessoas tornam-se policiais porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Algumas pessoas tornam-se vândalos porque querem fazer do mundo um lugar de melhor aparência.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> BANKSY, 2005, p. 08 (tradução do autor).

## 2. SOCIEDADE ANÔNIMA

*É um olhar para baixo que eu nasci tendo.  
É um olhar para o ser menor, para o  
insignificante que eu me criei tendo.  
O ser que na sociedade é chutado como uma  
barata – cresce de importância para o meu  
olho.  
Ainda não entendi por que herdei esse olhar  
para baixo.  
Sempre imagino que venha de ancestralidades  
machucadas.*

*MANOEL DE BARROS*

Procura-se um grafiteiro.

Um que também procura – por novos rumos em velhos muros. Procura espaço, força espaço. Descobre espaço. Marca espaço. Um ladino, atuante da calada. Um bretão descontente, blasfemo. Um que ajustado e confortável (orgulhoso até) na condição de plebe rude, sabe de si e ignora divisas entre arte e cultura, apóia suas atuais convergências; dá-se ao direito de



**FIGURA 40** – Retrato de Banksy.

desenhar no largo, no aberto, na praça – no interstício –, de brincar pelas ruas, pelos muros, a um só tempo vistoriando, protestando e divertindo-se. A um só tempo abrindo espaço e criando espaço. Banksy parte daí, produto de seu tempo e de seu ambiente, consentâneo ao comunal, lúcido e ciente de que “um muro é uma arma muito grande. É uma das coisas mais obscenas com as quais você pode atingir alguém”.<sup>59</sup>

Entendo que ele se refira à reserva cultural da qual cada imagem é uma instância. [...] Tanto espacial como temporalmente, portanto, [...] sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade. [...] Localmente, a valência da arte [...], o ataque [,a] vocação, *repensando a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica de fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica, dentro da ordem*. Desse ponto de vista, a meta da vanguarda não é romper de forma absoluta com essa ordem (esse velho sonho foi abandonado), mas o de expô-la em crise, registrando seus pontos não só de falência (*breakdown*), mas de passagem (*breakthrough*), as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir. [...] Finalmente, um espaço-tempo para além da redenção? Ou o caminho mais rápido em direção à graça para estrategistas-santos contemporâneos?<sup>60</sup>

<sup>59</sup> BANKSY, 2002, p. 30 (*tradução do autor*).

<sup>60</sup> FOSTER, 1996b, p. 140-186 *passim* (*tradução do autor*).

Um olhar inventariante, então separatista, classificatório. Uma ascese. Uma valência que “textualiza espaços e espacializa discursos”.<sup>61</sup> Uma perplexidade no disperso, que “se inscreve em [...] uma tradição insurrecional”,<sup>62</sup> uma “tradição dos oprimidos [que] nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”.<sup>63</sup> Uma categoria de plebeu (sob governo e sob reino), de mais-um, de insignificância e dissipação que baliza o



**FIGURA 41** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

grafiteiro, na qual vem a propósito a definição grega de democracia como poder do povo, cujo pressuposto é a liberdade; bem como o pensamento aristotélico de que o animal que tem uma linguagem é naturalmente um animal político, justamente por essa capacidade. Vem a propósito o lugar comum, embora nele hoje controverso o asseguramento do convívio. Comum tanto na acepção do simples quanto do comunal: ‘a praça é do povo’. Vem a propósito a multiplicidade deleuziana, em sua prática antropológica contemporânea (natureza e cultura, indivíduo e sociedade), multiplicidade que não é maior que unidade, pois não é algo, e sim aquilo que permeia; não é um ente: é um entre. Vêm a propósito as antinomias semânticas elaboradas pelo filósofo Paolo Virno entre os conceitos de ‘multidão’ (heterogênea, composta da somatória de unidades inteiras e completas em si) e de ‘povo’ (homogêneo, massa uniforme, unitária), em que pese a contemporaneidade dar plena vantagem à primeira.

Hoje é a “multidão” e já não o “povo” quem caracteriza todos os hábitos e as mentalidades da vida social: as modalidades de trabalho, os jogos de linguagem, as paixões e os afetos, as formas de conceber a ação coletiva. O “povo” é de natureza centrípeta, converge em uma *vontade geral*, é a interface ou o reflexo do Estado. Pelo contrário, a multidão é plural, admira-se da unidade política, não firma pactos com o soberano, não porque não

<sup>61</sup> KWON, 2008, p. 173.

<sup>62</sup> BENJAMIN, 1994, p. 31.

<sup>63</sup> BENJAMIN, 1994, p. 226.

lhe relegue direitos, senão porque é resistente à obediência, porque tem inclinação a certas formas de democracia não representativa.<sup>64</sup>

No cerne, a individuação da contemporaneidade, uma adequação ambivalente: por um lado, operar em condição de súdito é carregar consigo uma certa aceitação da dominação, é até mesmo fazer uso dessa condição. Por outro lado, é uma perspicácia em relação às circunstâncias, às oportunidades, ao possível; é uma destreza e uma consciência que superam o lutar pelo inelutável, o protesto sem reverberação, que fazem uso das construções políticas, em seus limites divisórios (esquerda, direita, centro) ou factuais – as formas representativas – apenas para proveito próprio; ideando, planejando, em busca-vida delimitando-se. A premissa é do próprio Banksy: “Crime contra propriedade não é realmente crime. As pessoas olham para uma pintura a óleo e admiram o uso de pinceladas para transmitir sentido. As pessoas olham para um grafite e admiram o uso de um dreno para ganhar acesso”.<sup>65</sup>

É ação arguta sobre (ou sob) o real e sobre (ou através de) fronteiras: é uma inteligente escavação do concreto, do muro. É o abrigo da lacuna, a obtenção da fenda. É a entrelinha, em espaço simples, espaço próprio. É a criação – democrática – de sua própria esfera, que tem as feições do conhecimento tão disponível de nossos dias. Possibilidades partem do bom uso do possível.

Portanto, trata-se sempre de uma *mesma* familiaridade com o *possível* [...]. Na absoluta negatividade do oportunismo contemporâneo, na adaptação oportunista, etc., é preciso captar uma espécie de aprendizagem da massa das novas condições do conflito. O ponto é que tanto o mau quanto o bom derivam ambos de um *mesmo* núcleo, da *mesma forma de ser*. Por exemplo, o pensamento da esquerda tradicional condena, critica o oportunismo e pensa que o bem consiste em não ter à frente uma relação com o *possível*, senão em ter novamente uma vida bem definida. Nossa idéia era que, ao contrário, a multidão de todo modo tem uma forma de ser ligada ao possível, ao *contingente*. Essa sensibilidade pelo contingente

<sup>64</sup> VIRNO, 2003, p. 130 (*Tradução do autor*).

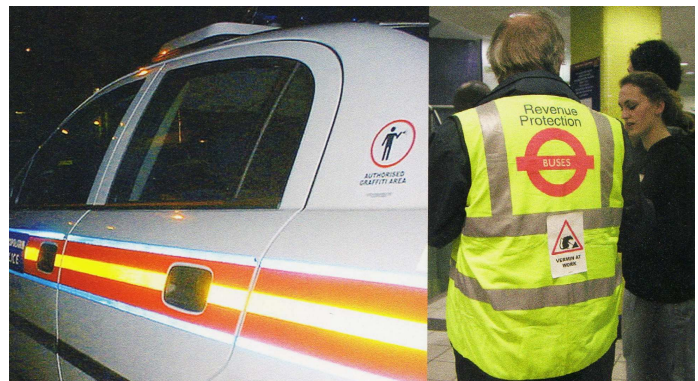
<sup>65</sup> BANKSY, 2005, p. 205. (*tradução do autor*). No idioma original inglês, o termo drainpipe tem o sentido de dreno, de drenagem por cano, como nos aerossóis dos grafiteiros, mas também é comumente conhecido por designar ‘cano de esgoto’, o que confere um duplo sentido.



pode devir corrupção e oportunismo ou pode devir revolta, mas sempre, tanto na base da corrupção quanto na base da revolta, está a sensibilidade pelo possível contingente. *Ambivalência da multidão*.<sup>66</sup>

As realidades metropolitanas, em qualquer direção, sempre foram assemelhadas, e o são hoje muito mais, o que permite o tráfego e o vínculo consistentes e velozes de obras e encontros; e fundamenta a congruência e a similitude de idéias entre os que se pautam pela direta refletividade de tais realidades: os artistas urbanos naturalmente militantes, porque expor no muro remete ao tradicionalmente britânico conceito de artista como trabalhador social, um protagonista em palco público superando um coadjuvante em torre de marfim, ou mesmo um herói romântico e herói do verso, herói mnemônico e herói futurólogo. Expor na rua remete ao protagonista social da micropolítica e da representação da voz minoritária, de uma pertinente inclinação à esquerda, de um apreço ao manifesto: “a denúncia de uma aura de dominação com recheio de arte, a tendência à receptibilidade das massas [...] e a negligência do atrativo estético em favor da clareza político-didática”<sup>67</sup> que está no semblante de simplicidade direta, objetiva, afirmativa da grafitação contemporânea,

“representante dessas massas e daquilo que as inspira em sua atitude revolucionária”.<sup>68</sup> Banksy: “Algumas



**FIGURA 42** – BANKSY, adesivos aplicados em viatura policial (à esq.) e nas costas de fiscal para detecção e desligamento de conexões clandestinas de gás encanado e rede elétrica (à dir.).



peças representam autoridade sem jamais ter possuído qualquer autoridade própria”.<sup>69</sup>

A página última do grafite, que entrona Banksy, inclui-se, julga e decide por si seu mérito e seu merecimento, considera e toma, por si, seu espaço. Manipula o raciocínio plástico em favor da narrativa, apõe sua ideologia por sobre a forma, não mais por debaixo

<sup>66</sup> VIRNO, 2003, p. 131 (tradução do autor).

<sup>67</sup> BÜRGER, 2008, P. 89.

<sup>68</sup> BENJAMIN, 1994, p. 26.

<sup>69</sup> BANKSY, 2005, p. 28 (tradução do autor).

dela, entendida como expressão do excluído desabrido, não mais extenuada numa euforia formal, superlativa, numa demasia alegórica muito presente em sua propedêutica (e algo ainda presente), que não permitia outra leitura que não epidérmica – e que tanto estigmatizou a prática. Essa mais nova supremacia do conceito grafiteiro, político, em muito explica a desafetação estética.

Quando estiver se explicando para a polícia, vale a pena ser tão razoável quanto possível. Grafiteiros não são os verdadeiros vilões. Eu sou sempre lembrado disso pelos verdadeiros vilões que julgam a idéia de entrar em algum lugar, não roubar nada e partir deixando seu nome pintado em letras garrafais a coisa mais retardada que já ouviram falar.<sup>70</sup>

Remete ao que o crítico e historiador da arte Paul Ardenne (2002) adiciona a tensão à ambivalência percebida por Virno, entendidas por ativismo do imediato, relacionado à história momentânea – e de bom grado sujeito à efemeridade, à solvência na realidade. Remete à imersão na concretude, no cotidiano; à defrontação imediata, e não mediada, com o público feito espectador, no neologismo ‘autrismo’<sup>71</sup> que Ardenne cria: a disposição da obra ao outro, o dever ao outro, o contato ao outro, o tocar o outro. E ao outro o direito. Ao outro competirá o enfrentamento da obra e o enfrentamento do inesperado da obra, caberá



**FIGURA 43** – BANKSY, molde de estêncil afixado.

a administração de sua relação com ela: seu comportamento ante ela ou dentro dela, sua resposta pertence a si, igualmente pertence à obra. A idéia, de fato nada excludente ao intramuros, é de um relacionamento mais literal e mais temporal, parte e partícipe – pauta da arte relacional, pauta da arte contextual, pauta da arte política, pauta da arte urbana.

<sup>70</sup> BANKSY, 2005, p. 205 (*tradução do autor*).

<sup>71</sup> *Autrisme* no idioma original francês, relacionado ao *autre* – o outro – em propositada analogia ao *autisme*, o autismo: o desligamento psicológico da realidade externa para a criação mental de um mundo autônomo, e a vivência exclusiva neste mundo exclusivo, a impossibilidade da comunicação. A ressaltar que Ardenne entende os dois termos como pertencentes a diferentes âmbitos da realidade – nem opostos, nem simétricos.

Remete, portanto, ao acareamento direto e súbito com o público igualmente imerso, indistinto e anônimo. Público tomado, nesse caso, não como um passivo contemplador ou um ativo norteado no espaço institucional, mas sim como o espectador-cidadão. Quando estão na rua, artista e arte permanecem artista e arte, mas ganham inextricável qualidade política – autocompreensão artística como realização da autocompreensão plebéia, autocompreensão cidadã. Vale o mesmo para o espectador: na rua não é necessariamente espectador intencional, como nos espaços próprios à arte, mas permanece espectador – e nessa categorização adicionada, perde provisoriamente (na funcional temporalidade transeunte contemporânea) contornos de indivíduo dotado de qualidades próprias e distintas, para ganhá-los como parte indistinta e indissociável da sociedade, do conjunto. Artistas e espectadores, na rua somos todos menos indivíduos e mais cidadãos.

É para o sentimento comungado pelos espectadores-cidadão, em movimento, em ocupação, circulantes ansiosos a intervalar dois pontos (o de partida e o de chegada), atarefados, que Banksy parece atualizar a popular fábula seiscentista *A Cigarra e a Formiga*, do poeta francês Jean de La Fontaine, num conto, aplicado como estêncil, preferencialmente – ou sugestivamente – em caçambas de lixo:

Era uma vez um Urso e uma Abelha que viviam num bosque e eram melhores amigos um do outro. Durante todo o verão, a Abelha recolheu néctar de manhã até a noite, enquanto o Urso lagarteava de costas no extenso gramado. Quando o inverno chegou o Urso se deu conta de que ele não teria nada para comer e pensou consigo mesmo: 'Eu espero que a pequena ocupada Abelha compartilhe um pouco do seu mel comigo'. Mas a Abelha não se encontrava em lugar algum – ela havia morrido de doenças coronárias provocadas pelo estresse.<sup>72</sup>

Para a perseguição lírica (que intenta o panorama e a dialética mais que o encontro ou a recompensa), para seguir os passos, esquadrihar pistas, esmiuçar vestígios, procurar a sombra e a presença, o plano é ir ter com o mesmo preciso local onde o grafiteiro do presente soma à rua uma certa independência crítica, a aglutinação autônoma de seu

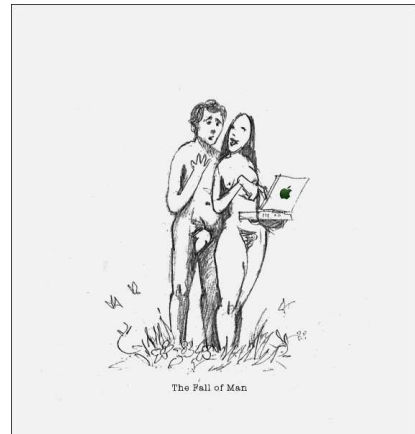
---

<sup>72</sup> BANKSY, 2005, p. 69 (*tradução do autor*).

próprio grupo, a criação, paulatina e corajosa, de seu próprio setor. Local que é a mais nova aquisição do labirinto, que parece definitiva e concludente em sua capacidade de construir e reconstruir, de expandir e reverberar, de sobrepor, justapor e contrapor: a Internet, a videosfera.

Vivíamos no imaginário do espelho, do deslumbramento e do teatro, da alteridade e da alienação. Hoje vivemos no da tela, da interface e do redobramento da contigüidade e da rede. Todas as nossas máquinas são telas, e a interatividade dos homens transformou-se na das telas. Nada do que se inscreve nas telas é feito para ser decifrado em profundidade, mas sim para ser explorado instantaneamente, numa ab-reação imediata ao sentido, num curto-circuito dos pólos da representação.<sup>73</sup>

A aposta na Internet é como a aposta na rua, o atual engajamento da atual geração grafiteira soma Maio de 1968 a Novembro de 1989, é tão saudoso de antigos arremessos de tijolos de muros e de paralelepípedos de calçadas quanto é oportuno, tático, de novos arremessos de idéias pelas ruas digitais – que cantam, seduzem, prometem superação de alcance, superação de um século a cuja transição para o seguinte corresponde exatamente a transição desta geração da infância para a vida adulta – “essa [...] esperança é a última palavra do grande revolucionário. O século [XX] não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações



**FIGURA 44** – BANKSY, desenho (charge).

[...] do antigo e do novo”.<sup>74</sup> A Onisciente promete ser a marcadora do início de uma nova construção social (e política, por consequência), potencialmente infinita em disponibilidade, em estabilidade e em democratização. Potencialmente mais influente que o Primeiro e o Quarto Poderes – e dispensando os acordos e as concessões determinantes destes. Enfim. Ressalta-se a potencialidade, o presságio, a promessa, pois “por trás desse otimismo

<sup>73</sup> BAUDRILLARD, 2004, p. 62.

<sup>74</sup> BENJAMIN, 2007, p. 67.

tecnológico delirante, por trás desse encantamento messiânico do virtual, sonhamos justamente com o limite crítico e com a inversão de fase da esfera da informação [...] – o gozo experimental em nível de micromodelo”.<sup>75</sup> Experimental no momento, portanto potencial.

Em todo caso, resta uma hipótese alternativa: trata-se do quadro que nos apresentam da potência das tecnologias do virtual, da promoção irresistível da realidade virtual até a potência incontrolável dos novos donos do mundo [...] que são os senhores da Microsoft e do telecapitalismo; esse quadro depende fortemente da intoxicação midiática, repercutindo a auto-intoxicação desses meios [...]. De duas, uma: ou os dados estão lançados, o mundo inteiro já está dependente desse feudalismo tecnológico que concentraria em suas mãos toda espécie de poder real [...]. Ou então não é nada disso e tudo isso também é virtual.<sup>76</sup>

Em princípio, redistribuir autoridades, ou, ainda melhor, homogeneizar, igualizar, massificar diluindo a massificação, aceitar sem nenhum pesar o esgotamento das vanguardas, em prol de todas e quaisquer tendências criativas e seus inumeráveis



**FIGURA 45** – BANKSY, grafite/estêncil.

sincretismos, permitir integração e inteireza entre aqueles que de outra forma não se conectariam (e dar-lhes sustento), fazer tudo isso agilmente; e ainda dar retorno ao extinto, ao desusado, na continência do agonizante e do minoritário, são ações tão características do cérebro eletrônico, o

bem-sucedido onímodo digital. Compartilhamento, partilha, participação. A malha ameaha: todos os grafiteiros – Banksy incluso nessa totalidade – têm hoje seus sítios virtuais próprios, individuais e também coletivos, além de comunidades e espaços de discussões que se prontificam como o segundo principal aparelho de publicação e propagação de suas obras, de verificação de autoria e de contato entre eles e o mundo: “o internauta imagina

<sup>75</sup> BAUDRILLARD, 2002, p. 19.

<sup>76</sup> BAUDRILLARD, 2002, p. 19-20.

conexões, relações específicas entre sites díspares”.<sup>77</sup> E entre eles próprios, em alianças que parecem fortalecer as partes envolvidas, pela voz do agrupamento.

Sítios que servem também de plataforma memorial à família urbana: Banksy estampa no seu uma seção de manifestos – típicos das vanguardas históricas e das artes fronteiriças. Manifestos sazonalmente renovados, sempre visando polêmicas cidadãs, no melhor exemplo da série *Graffiti Heroes*,<sup>78</sup> que a cada número resume em poucos parágrafos a biografia de um grafiteiro ou de um inocente injustiçado – alçado ao posto de herói dos grafiteiros –, privilegiando relatos de abuso de autoridade, de espancamento, de aprisionamento, de vidas comprometidas ou mesmo de morte. Dado seu apreço ao sarcasmo, nem todos os casos noticiados brindam finais infelizes, como o de George Davis, sentenciado injustamente à prisão por vinte anos, acusado de roubo pelo testemunho de policiais que, constatou-se, naquele momento não estavam presentes: “George Davis é hoje um homem livre, e felizmente casado com a filha do Inspetor-Chefe da Polícia da Seccional Norte de Londres”.<sup>79</sup>

E valida-se ainda, em uso iniciático, a opção de participar ferramentas digitais no delineio e na impressão de algumas obras, particularmente as serigráficas, mais condizentes a uma atualização que não reclama uma nova mídia plástica, não apetece à mais nova infogravura, não tenciona depor a rudeza grafiteira: serigrafias eletrônicas, ‘impressões digitais’ – harmônicas para o expedito, para o diligente e para os grandes formatos de Banksy.

Qualquer quinquagenário mais ou menos educado, criado na antiga química das imagens e das palavras, sente-se, por vezes, como uma pessoa *deslocada*: ‘has-been’ grafosférico a ser reposicionado na videosfera. De preferência, deveria sentir-se gratificado: é a primeira vez na história que o tempo curto de uma geração coincide com uma mudança de mídiasfera.

<sup>77</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 15.

<sup>78</sup> ‘Heróis do grafite’.

<sup>79</sup> BANKSY, 2008, não paginado, <[www.banksy.co.uk/manifesto/index.html](http://www.banksy.co.uk/manifesto/index.html)>. (tradução do autor). A expressão *happily married* traduz-se tanto por ‘felizmente’ ou ‘afortunadamente casado’ quanto por ‘apropriadamente’ ou ‘adequadamente casado’.

Inapreciável pechincha ver com seus olhos um meio de pensamento e de vida dar uma cambalhota. A charneira rangeu entre 1960 e 1980.<sup>80</sup>

O imposto, a impostação, a impostura e a postura são para Banksy geracionais: aquele que escreveu à mão seus trabalhos de escola na meninice; logo na puberdade os datilografou na já arcaica, obsoleta máquina de escrever; então os digitou na maturidade, escorrendo da tela para a impressora, numa contraforma continuísta; aquele não demonstra apenas um fascínio “que leva os triunfalistas do ciberespaço a abraçar as fantasias globais”,<sup>81</sup> uma atração que ignora ou renega a possibilidade de “transformação dessa potência midiática e informacional em poder político”,<sup>82</sup> mas sobretudo atesta a mudança e a velocidade das práticas, atesta a permissividade (total ou parcialmente positiva) de um meio no qual, como na rua, se beneficia o anonimato tão caro ao grafiteiro – um número, um nome fictício, uma biografia simulada ganham, na livre expressão virtual, direitos plenos ao real. E livre reprodutibilidade.

A tela é o anteparo. Para o agrupamento, para o elo. Para o desenho e para o crime.

No rastro de Banksy, ir ter com a tela é como ir ter com o asfalto. O submundo cabe em ambos, o esconderijo é o excesso transeunte da multidão que está em ambos. A dissimilaridade liquefaz, paradoxalmente iguala. A dissimilaridade convém à dissimulação, sanciona o personagem que vestimos todos no átrio, bem como o avatar que nos assegura o resguardo, a proteção, o escudo da tela. Banksy: “Se você tem algo a dizer e quer ser ouvido, você tem de usar uma máscara”.<sup>83</sup> Paradoxalmente, em termos reais, matéricos, físicos, o seguro refúgio da presença distanciada na babel isola e individualiza, tanto ou mais que a indistinção caminhante na multidão, que uniformiza comportamentos – as grandes cidades prestam-se à perfeição para a solidão, involuntária ou voluntária. Suportam os reclusos, sustentam os eremitas, provêm os alheios.

Cosmopolitas e fracionárias que sejam (e são), a Rua padroniza costumes e estórias individuais em costumes e histórias coletivos – e a Rede padroniza ambos em imagem.

<sup>80</sup> DEBRAY, 1993, p. 315.

<sup>81</sup> HUYSEN, 2000, p. 23.

<sup>82</sup> BAUDRILLARD, 2002, p. 20.

<sup>83</sup> BANKSY, 2003, p. 28 (*tradução do autor*).

A Rede é a maior de todas as metrópoles. A Rede é o avesso virtual, o gêmeo bivitelino, a versão outra da Rua; a Internet é a calçada. Irmanam-se suas semiologias, repletas de faixas, de guias, de tarifas, de senhas, de sinais, de ícones. Aproximam-se suas linguagens, em repercussões, retribuições, assimilações e contaminações de uma para a outra: empréstimos da velha à nova de substantivos como janela, muro, vírus, visita, endereço, acesso, salvamento – retribuídos em expansão informativa, colaboradora do noticioso, do alarmado e do espontâneo. As duas noticiosas de relatos, de rumores, de burburinhos, de indiscrições em propagação irrestrita e espiral. As duas laicas, gentias. As duas buscando definir recreação. E trabalho temporário. Ambas com sua pluralidade que, simultaneamente, distrai e reclama atenção. Ambas totêmicas de volumetrias e monumentos, de monumentalidades. Ambas com suas ofertas e oferendas nas quais tudo se encontra, ou se promete encontrar: “as passagens são centros de mercadorias [...]. Para expô-las, a arte põe-se a serviço do comerciante”.<sup>84</sup> Com seus passes e passagens que só pedem breve iniciação, e fazem vista grossa ao simulacro nesse pedido. Com seu comunitário ir-e-vir, suas comportas falhas – contenções e obstruções. Gargalos. Entorses e atrições. Nódulos, pontos nodais. Seus fluxos e congestionamentos. Fluências e confluências. Aglomerações, acúmulos.

Paisagens volúveis que surpreendem, perigam, invocam, transformam-se, até mesmo invertem-se em apenas um único passo: uma esquina dobrada, um clique. Um retorno após algum tempo de ausência. Vias e infovias são condutos. São movimento, são instabilidade, mutações incessantes. Ampulhetas. O passado está lá, o futuro também. O presente se firma na efemeridade, se firma justo na presença de passado e futuro, convivência nivelada de lugares antigos e recentes.

Uma configuração específica que alia tempo, lugar e papel social, e que compreende, a esse título, um dispositivo de transmissão da memória, do saber adquirido e dos métodos de aprendizagem. Esse tempo e esse lugar são os da cidade antiga. E, de fato, a doxa não é concebível fora da comunidade urbana e do que ela oferece como pluralidade de classes, de

---

<sup>84</sup> BENJAMIN, 2007, p. 54.



ofícios, de organizações administrativas, de povos e de línguas diversas. [...] Porque o funcionamento da cidade necessita da diversidade de ofícios e de saberes, e por isso mesmo, por um lado, de modos de conhecimentos distintos, de linguagens distintas, e por outro lado, de uma linguagem comum compreensível por todos e que una os membros da comunidade, permitindo-lhes falar entre si e participar de uma cultura comum – espécie de reservatório de memória – dentro da qual eles possam buscar o que bem entenderem.<sup>85</sup>

Vias e infovias são dédalos de articulações e acúmulos, barrocas de galerias e de becos. Constelacionais de janelas. Faustosas de muros. Eivadas de fendas e de miríades de escombros. De catacumbas benjaminianas, de subterrâneos, de lugares não visitados ou esquecidos. Nas vias e nas infovias o incerto e o extravio, a perdição e o perdido. O descaminho, a perambulação, o vagueio, a errância. Nelas os tipos outros, recônditos, que não se vêem; ou visíveis, que lá não estão, intimidades expostas ao olhar que as procura. Ser observador e ser observado ao mesmo tempo, ser protagonista e espectador na variação da disponibilidade e/ou da intencionalidade, ou à revelia destas. “Dialética da



**FIGURA 46** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

*flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido”.<sup>86</sup>

A rua virtual tem seu tanto de real, a rua real tem outro tanto de virtual.

O indício da promessa igualitária da videosfera está na aparente ausência do anátema, como na ausência do excluído, do mendigo que tão bem caracteriza o real – figura tantas vezes trágica para quem o vê, tantas vezes estóica para quem o é. Presença ausente. A Rede, ao contrário da Rua, não é lugar de ficar, de morada, é de percurso e de

<sup>85</sup> CAUQUELIN, 2006, p. 160-161.

<sup>86</sup> BENJAMIN, 2007, p. 465. *Flânerie*, termo francês muito desenvolvido na obra de Benjamin, traduz-se como passeio a esmo, como vadiação. Elabora-se, em sua obra, como um ‘flanar’, um ‘deixar-se levar’ pela cidade, um ‘vagabundear iluminado’, um ‘estar à deriva’ – enfim, um espírito de mobilidade inaugurado na modernidade urbana.

visita. Mas a causa do mendigo permanece, agora nas expensas de uma busca, uma funcionalidade, uma aplicação. O pedinte permanece, sim, mas embalado na melhor visualidade da melhor virtualidade. A mendicância revive rarefeita no virtual, mas não confronta, não incomoda. Dilui-se, e não somente nas reproduções: só se vê procurando por ela – ou a aceitando.

Do esmoleiro famélico sua denúncia corpórea, seu imprevisto, sua impensada afronta ao sistema (que o produz e o renega), são os que não sobrevivem ao pragmatismo ciberespacial. Nem sua erratidão. Do esmoleiro só sua metade está no real: fisicamente sob a marquise, de resto salvo em outras janelas. Sua existência quase virtual na Realidade esgota-se no quase real da Virtualidade.



**FIGURA 47 – BANKSY,**  
grafite/estêncil.

Estamos apenas na aurora do processo, mas os dejetos e os desertos já crescem muito mais rápido do que a própria informática. Os dois universos, mesmo literalmente separados entre eles, são igualmente exponenciais. Tal distorção não cria, porém, nova situação política de verdadeira crise, pois a memória apaga-se ao mesmo tempo que o real. Ela é apenas virtualmente catastrófica.<sup>87</sup>

O avatar de um mendigo poderia ser um milionário, e vice-versa. A Rede esconde a face e sustenta a impostura, sustenta a anonímia, sustenta a aglutinação de um coletivo numa unidade: a Rede é perfeita para Banksy.

A Rede, como a Rua, é espaço público. Espaço do cidadão e da cidadania. É muito adequada para a militância como é muito adequada para a arte. A Internet é outro meio-fio, que opõe falsários a patrulheiros, admite fanfarrões e virtuosos, suporta charlatões e assistencialistas.

<sup>87</sup> BAUDRILLARD, 2002, p. 18.

Acolher e mesclar todo e qualquer conteúdo não só é o que define os continentes urbanos e ciberespaciais – tão uniformizadores quão universalizantes – como é também justamente o que os sustenta: um salvamento recíproco. Como se sabe, universalidade obtêm-se narrando a vila. Um paradoxo contemporâneo em total eco, acabada sintonia com a arte: aquele que é confrontado, e que perde o confronto (e até considera sua morte anunciada), descobre a sobrevivência e fortalece o ressurgimento alimentando-se de sua própria degeneração. Ou de sua estratificação. Ou, ainda, alimentando-se no oportuno seio de seu confrontador, porque transgredir e altercar são verbos morais. Pedem um espectador, um assistente, mas exigem um interlocutor, um referente. Objetivar a transgressão implica uma consideração da regra, da norma, da lei. O comportamento transgressor só pode ser depreendido enquanto relacionado à lei, dependente da própria



**FIGURA 48** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

oposição à vigência e à regência – para se definir. A arte de rua, quando militante, é perfeito, contumaz exemplo do ato reverso: aquilo que julga ou visa é também o que a nutre e conserva, justamente pela contraposição. Por abastecimento crítico. “Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o *encontro fortuito* de elementos separados”.<sup>88</sup>

Nessa inexata manobra orientou-se a exposição contemporânea: relaciona, amplia os conceitos que lhe cabem, aceita incorporar e ser incorporada, deixa de ser evidente, corteja seus limites no deslocamento radial de sua atuação – seus novos rumos – em direção às fronteiras de seus territórios – seus velhos muros –, sem contudo abandoná-los em definitivo. Banksy:

Eu amo grafite. Eu amo o termo. Algumas pessoas o apartam, mas eu penso que estão lutando uma batalha perdida. Para mim o grafite tem capacidades surpreendentes. Qualquer outro tipo de arte comparado ao

<sup>88</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 27.

grafite está um degrau abaixo – não há sombra de dúvida. Se você opera na exclusão do grafite, você opera num nível inferior. Outras artes têm menos a oferecer às pessoas, significam menos, e são mais fracas. Eu faço pinturas normais se tenho idéias que são muito complexas ou ofensivas para estarem na rua, mas se em algum momento deixasse de ser grafiteiro eu estaria acabado. Preferiria ser um tecelão cesteiro a ser um artista propriamente dito.<sup>89</sup>

A exposição se abre, amplifica-se. Experimenta. Pesquisa continuamente e se auto-analisa continuamente – e apresenta essa pesquisa e essa auto-análise com atribuição de resultado final. Admite e toma partido da ação, do acaso e da impermanência, desobrigando-se do objeto artístico. “É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea [...]: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana”.<sup>90</sup> A arte contemporânea fala alto. Ri de si mesma. Celebra seu mais novo descompromisso e o professa, indo a público. Nesse ir a público, ela alarga o espaço que lhe abriga e lhe detém. Expande a comunidade que lhe abriga e lhe detém. Amplifica as interpretações que lhe abrigam e lhe detém. Nesse ir a público, o lugar no qual se mostra passa a ser-lhe constitutivo, além de contíguo. Até mesmo o local em que se executa.



**FIGURA 49** – BANKSY, grafite/estêncil.

A obra não é posta em um lugar: ela é esse lugar.

Quando se trata de um objeto de arte, o processo de reconhecimento deve levar em conta o contexto sociocultural e político – auxiliar indispensável ao reconhecimento efetivo de um objeto de arte enquanto tal – e sua constituição em “símbolo” deve muito ao lugar que esse objeto ocupa no sistema de trocas econômicas e culturais.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>90</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 23.

<sup>91</sup> CAUQUELIN, 2006, p. 120.

Nesse ir a público, a arte contemporânea confere a esse último um reposicionamento, dando-lhe participação ativa, seja literalmente (como parte da ação ou como inserido no espaço da obra, positivo ou negativo), seja na necessidade de um esforço interpretativo, ou de uma reconstrução, ou de uma espécie de finalização, ou de uma resposta – posturas bem distantes de meramente contemplativas ou absorventes; posturas que incluem interatividade, interação, acrescidas à (e crescidas na) doxa. “A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações, problematizando-a. [...] A arte é um estado de encontro fortuito”.<sup>92</sup> Nesse ir a público, há que se pensar se há mais coragem na arte que se dispõe a qualquer um ou naquela que não teme o processo seletivo, que por tantas variáveis (modismos, conservadorismos, elitismos inclusos) oscila entre inclusão e exclusão, desde louvar até repudiar (convenções e conveniências tantas vezes, interpretações outras tantas, mas não se pode ser utópico: é do humano ser parcial, é do humano ser tendencioso).

Nesse ir a público, ela alarga o espaço que a abriga e a detém. Expande a comunidade que a abriga e a detém. Amplifica as interpretações que a abrigam e a detém. Nesse ir a público, a arte se desmistifica. Entrelaça-se à cultura e aproxima-se do consumo, valorizando técnicas, materiais e raciocínios industriais e de massa.

O artista ocidental contemporâneo defronta-se com duas novas condições: o modernismo recuou em ampla medida como formação histórica, e a indústria cultural avançou de maneira intensa. De fato, duas das posições modernistas básicas encontram-se parcialmente erodidas no momento: nem uma recusa austera da cultura de massa nem um envolvimento dialético com sua imagística e sua materialidade são necessariamente críticos hoje em dia; a primeira porque a pureza estética se tornou institucional, a segunda por carência – poucos artistas contemporâneos são capazes de se engajar tanto em formas modernistas quanto em formas da cultura de massa de maneira crítico-reflexiva. Como resposta, alguns artistas simplesmente aderiram à cultura de massa (como se isso constituísse uma ruptura definitiva dos limites culturais) e/ou manipularam as formas como se fossem clichês da mídia.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 23-25.

<sup>93</sup> FOSTER, 1996a, p. 59.

Na opção de buscar esse engajamento às formas culturais de massa, em abordagem provocativa, e nessa mesma abordagem provocativa rever as posições de poder artísticas, uma possibilidade é ir de encontro aos muros se machucar: se nos rumos encontram-se muros, também nos muros encontram-se rumos.



**FIGURA 50** – BANKSY, grafite/estêncil.

É ir de encontro ao preceito dos muros sem pulá-los ou contorná-los ou acercar-se a suas cercanias, é ir de encontro à interrupção dos muros pela projeção de suas superfícies. É ir de encontro: o mais atual triunfo simbólico, a prevalência sobre o banimento,



**FIGURA 51** – BANKSY, grafite/estêncil.

**Acima:** pormenor.



sobre o obstáculo de intervalo seletivo – de impedimento intentado, de empecilho garantido. O mais atual vencimento dos muros, a mais atual incorporação dos muros – contemporâneos muros, polifônicos de buzinas, freadas e sirenes, de bruaá e caoô, de uivos pelas eivas, com seus tão disponíveis e aproveitáveis despojos e texturas, seus ‘acidentes naturais’: ângulos, quinas e planos,

concavidades e convexidades, buracos e escombros, descascamentos e descoramentos, insinuando no proveito plástico dessa disponibilidade que “o que é paralelo à degradação da aparência [...] é um formidável ganho em possibilidades lúdicas”.<sup>94</sup>

Por esse motivo, os espaços públicos são locais em que atração e rejeição se desafiam (suas proporções são variáveis, sujeitas a mudanças rápidas, incessantes). Trata-se, portanto, de locais vulneráveis, expostos a ataques maníaco-depressivos ou esquizofrênicos, mas são também os únicos

<sup>94</sup> BENJAMIN *apud* ROCHLITZ, 2003, p. 240.

lugares em que a atração tem alguma possibilidade de superar ou neutralizar a rejeição.<sup>95</sup>

Muros antigos e intrínsecos ao homem, enquanto divisão, segregação, diferença, categoria. Enquanto testemunhos das convenções, dos pactos humanos, testemunhos sociais e testemunhos políticos, “fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino. [...] É aqui, portanto, que podemos encontrar o catálogo daquelas fortalezas”.<sup>96</sup> nos seus muramentos, defesas no contorno das cidades agora contraídas em defesas no contido das casas. Catálogos partidos da sustentação do arrimo, firmados na sustentação do agrupamento das vielas, seqüenciados na sustentação apequenada da família, contemporâneos na sustentação unitária do indivíduo, pois nas metrópoles, cada vez mais, se mora só. Catálogo de setor, nicho, extrato; catálogos da oposição entre o comum e o singular, da volubilidade entre o estável e o instável, entre o paratodos e o parapoucos, porque extramuros tudo é coletivo, e intramuros tudo é próprio. Os termos da inconstância valem para os dois, atravessam o muro moderando a intensidade ou a velocidade de acostumação, de efetivação dos costumes, de assentamento costumado e costumário. Dentro ficam os nomes, fora ficam os vultos, o muro filtra o murmúrio. Sussurra a voz de dentro, quer ser secreta; brada a voz de fora, quer ser ouvida. Aquele que está fora é o excluído, o privado do privado, o antagonista (intencional ou não, incompatível ou não) daquele que está dentro, o incluído, o aceito, e na ampulheta esses papéis se invertem, de momento a momento e de muro a muro.

Por que muros são assim, têm dois lados, duas faces: referenciam para fora e referenciam para dentro. O significado do muro já entrega um avesso, já denuncia pelo seu interposto, pelo seu entremeio a proximidade, o paralelismo, a continuidade suspensa, o

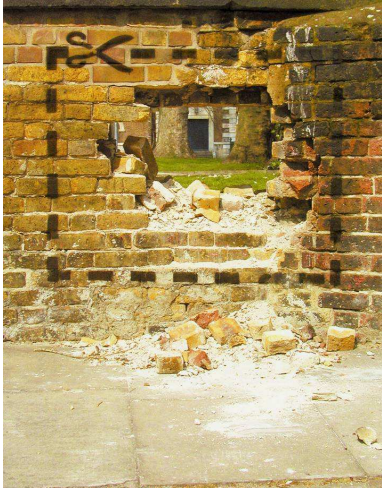


**FIGURA 52** – BANKSY, desenho.

<sup>95</sup> BAUMAN, 2005, p. 70.

<sup>96</sup> BENJAMIN, 1994, p. 26.

caminho entrecortado e chaveado; já respeita a humana exigência de escolher e desviar. De subtrair o público ao privado. De separar o visível do invisível, o exposto do recôndito, o ver do ser visto, no que usualmente competiria o secreto ao interno e o declarado – ou mesmo



**FIGURA 53** – BANKSY, estêncil.

ostentado – ao externo, um ideário de participação versus reclusão bastante comprometido na contemporaneidade do apreço à superexposição da imagem (e) do corpo, da inconseqüente corrida pela celebridade, do esforço pela notoriedade que é o esforço por desmurar a si próprio, frontalidade de fachada, planiformidade de aparência, exibicionismo de carência, temor do vulgo e do esquecimento. Egocentrismo de falta e de superação do ífero da multidão sem nome (anonímia que num olhar mais apurado pode bem quitar um futuro inelutável, tanto pelo contingente populacional ascendente quanto pelo prazo de validade da fama, atados um ao outro nos quinze minutos warholianos; anonímia que pode bem ser um conforto, porque no desconhecido das cidades se pode melhor ser quem se é; anonímia que pode bem ser uma oportunidade e uma vantagem, como Banksy aponta).

Superação de uma cismada inferioridade multitudinária através da superexposição inversora do princípio: pena-se a privação não mais do privado, mas do público. Inversão da função mural: o intramuros busca a aprovação do extramuros. Um espetáculo contemporâneo de supostas realidades despidas (subjetivas de simulação e ocultamento, bem como da verdade irretocada que estes mesmos demonstram); de manipulação da intimidade e conversão de seu sentido por expansão de seu campo; de privacidades concessionárias: privacidades invadidas antes por concessão individual, por consentimento, depois por impulso individual. Por vontade própria, por desejo, pelo fetiche transmitido – e majorado – do observador para o observado.

De certo modo, tudo isso continua a existir, todavia em outros aspectos está tudo desaparecendo. A descrição deste universo íntimo como um todo –



projetivo, imaginário e simbólico – ainda corresponde ao estatuto do objeto como espelho do sujeito, o que retorna para os fundos imaginários do espelho e da “cena”: há uma cena doméstica, uma cena de interioridade, um espaço-tempo privado (correlato, sobretudo, a um espaço público). As oposições sujeito/objeto e público/privado permanecem significantes. Esta foi a era da descoberta e da exploração da vida cotidiana, esta outra cena emergindo no reflexo da cena histórica, com a primeira recebendo mais e mais investimento simbólico enquanto a segunda era politicamente desinvestida.<sup>97</sup>

Face humana ofertada, face interna do muro ofertada. Testemunho longo de sobrevivência, a condição do homem é o muro e a condição do muro é o homem. Uma evidência imediata, evidência da presença, de lado a lado – dar com um muro é dar com a certeza de um outro, um alguém. Em ambas as frentes há um homem ou há seus vestígios, e essa é a definição do muro, sua justificativa, sua razão, ateste quanto mais próximo o homem da natureza, mais reduzem de tamanho as muralhas, tornam-se simples cercas ou desaparecem por completo – além do território e sua imaginária posse, a proteção que oferece o muro dá conta de um homem a outro homem.



**FIGURA 54** – BANKSY, grafite/estêncil.

A proibição dos muros nomeia o lobo.

Componente fixo da vida urbana, a onipresença de [muros], tão visíveis e tão próximos, acrescenta uma notável dose de inquietação às aspirações e ocupações dos habitantes da cidade. Essa presença, que só se consegue evitar por um período bastante curto de tempo, é uma fonte inexaurível de ansiedade e agressividade latente – e muitas vezes manifesta. O medo do desconhecido – no qual, mesmo que subliminarmente, estamos envolvidos – busca desesperadamente algum tipo de alívio.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> BAUDRILLARD *apud* FOSTER, 1996b, p. 145-146 (*tradução do autor*).

<sup>98</sup> BAUMAN, 2005, p. 36.

O abrigo dos muros e a resistência dos muros são o resguardo da violência, mas em parte são também algo entre uma convivência e uma autorização desta última ao extramuros. No permeio entre a segurança e o risco, entre o permitido e o proibido, reverte-se o índice da continência prisional: muros capturam e encarceram, o dano e a inadequação no exterior sentenciam à perda deste, condenam ao interior. E reverte-se outra vez, porque a correção social se sustenta hoje com muramento – murados estão os justos e os ajustados.

As duas faces são ponto de vista, são contíguas, são o mesmo objeto, são portanto inseparáveis de sentido, daí fazer suporte, investir plasticamente a uma delas é investir ao duplo – será o próprio homem (aquele que tem o trânsito e a fechadura) a conduzir o significado de um lado a outro, a noticiar na superfície ileso a superfície assaltada. Compete ao portador das chaves portar também a interiorização da mensagem, que se faz sem nome nos inumeráveis passantes do externo, se faz tráfico de idéias no tráfego do concreto.

Muros são a arquitetura primeira, de origem no dólmen, no refúgio, na morada. Arquitetura de intervalo, de acessos selecionados: igualmente à barreira, o pressuposto do muro é a passagem, sua existência está em liga à existência de uma porta – a desta última só se fundamenta pela do primeiro. A pausa dos muros é o atestado do fluxo, do trajeto, do percurso, da alteração sensorial tendente ao alívio, emanando pequenas, suaves, cotidianas sacralidades na passagem de uma estância a outra e de um instante a outro.

“Aconteça o que acontecer a uma cidade no curso de sua história, e por mais radicais que sejam as mudanças em sua estrutura e seu aspecto no decorrer dos anos ou dos séculos, há um traço que permanece constante: [seus muros]”.<sup>99</sup> Arquitetura de histórias e de História, o muro por sua expansão numérica é anúncio da expansão numérica da humanidade, o muro por seu aparte (individualização) é o indício do aparte (individuação) de seus habitantes, crescentes ambos – prenúncio da progressão do apartamento, porventura prenúncio da progressão das portas.

O muro por seu aspecto é sinal de seu tempo, seu momento, sua data. Em ciclos é desfeito e refeito, mais ainda na transitoriedade veloz e resoluta, assumida e aproveitada de

---

<sup>99</sup> BAUMAN, 2005, p. 36.

nossos tempos: os multiplicados muros contemporâneos são impermanentes como a arte



**FIGURA 55** – BANKSY, estêncil.

contemporânea que deles se vale, ciente de que os muros e suas artes carregam ambos consigo sua dissolução e seu ressurgimento.

Sobremaneira carregam ambos consigo hoje seu excesso: muros são do agora enquanto muitos, enquanto sujos e urbanos, e enquanto potencialidade cultural e alavanca artística para

uma geração impensada pela superpopulação e

sua escassez de oportunidade, pelo assombroso avanço tecnológico, pela ocupação regente da mídia, e pela conseqüente supervalorização do sujeito, a celebração. A atenção para Banksy foi primeiramente despertada no muro, por determinismo e irrupção. Seguiram-se à atenção o precedente e a polêmica, que só fizeram amplificá-la, e amplificar a si mesmos, incensando o conjunto ator-atitude-atividade: o grafite é no Reino Unido oficialmente proibido, mas pode ser oficialmente assimilado – para Banksy.

Uma de suas produções anteriores na Bristol natal, bem-acabada em virtudes de *trompe l'oeil*,<sup>100</sup> representara, sobre a lisa fachada lateral de uma *Sexual-Health Clinic*,<sup>101</sup> uma janela aberta em cujo parapeito se apóia um homem de terno e gravata – vestido como que saído do trabalho, como que recém-chegado da rua –, mãos sombreando os olhos, em gesto característico da vasculha visual panorâmica, externa à tal janela. O homem – posicionado à frente de uma mulher em trajes íntimos que lhe segura o ombro – não se dá conta de que, nesse mesmo parapeito, dependura-se num braço



**FIGURA 56** – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>100</sup> 'Engana o olho', termo francês referente à escola de ilusão de ótica pictórica, que costumeiramente faz uso do tamanho natural, da reprodução exata de texturas e da perspectiva apurada.

<sup>101</sup> 'Clínica de Saúde Sexual', que, comumente na Inglaterra, congrega Urologia, Ginecologia e Obstetrícia.

um segundo homem, totalmente nu, cobrindo sua genitália com a mão que lhe resta. O amante na janela: figura alegórica das cruzadas do casamento, porventura alegórica, contemporaneamente, dos testes de paternidade – testes que se poderiam maliciosamente relacionar a tais clínicas, porque para Banksy há malícia na intencionalidade da escolha dos locais, que ultrapassam o mero suporte – intencionalidade artística. Os locais escolhidos têm parte.

Essa obra foi tão altercada – defendida ou atacada com igual ardor, civilmente ou não – que acabou gerando um incomum plebiscito, inédito ao tema, promovido pela Câmara dos Vereadores da cidade (que tem parte de seus escritórios do outro lado da rua, de frente ao mural), para tornar pública a decisão e a responsabilidade por seu apagamento ou por sua permanência. Sem desconsiderar o mérito da consulta, o critério da Câmara ligava-se ao nomeio de “arte pública ou grafite”,<sup>102</sup> como se os dois termos fossem por completo excludentes, cabendo ao primeiro o estatuto de arte consumada, e ao segundo, o de barbaridade – comprovação de que, naquelas paragens àquelas alturas, ao grafite mais requintado e à pichação menos favorecida, indiferenciados, cabe a mesma ponderação.

Dentre as considerações levantadas, a dúvida sobre o bom ou mau gosto da imagem, por si e por sua vinculação ao local em que se encontra. Também a dúvida se tal precedente encorajaria mais grafites e mais grafiteiros, a tomar tal encorajamento por risco. Ainda a avaliação do quanto os trabalhos de Banksy contribuiriam para a criação de marcos urbanos, referências tanto para paradeiro quanto afetivas, na tradição das ‘psicogeografias’ surrealistas e situacionistas que – descontados as demasias vanguardistas históricas, e contadas as efetivas afeições – de fato se verificam nas grandes cidades. Contribuiriam, ou não, para uma suposta (curiosa) inspiração popular ao gosto pela arte, ou inspiração ao gosto pela arte popular. Também para uma suposta (curiosa) melhoria visual da cidade, ou piora. E/ou para sua atratividade turística, que pede demarcações, sinais, orientações para os trajetos, para os movimentos, para as vivências, além de para a observação. Pede abordagens, informações, indicações e trocas humanas. Pede relacionamentos, na

---

<sup>102</sup> SAMUELS, 2006, não paginado (*tradução do autor*).



**FIGURA 57** – BANKSY,  
estêncil.

compreensão de que “os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes”.<sup>103</sup> Pede escolhas. Pede afetos. Suplanta em memória a coleta fotográfica – que comumente se justifica pela incitação da mesma memória, mas comumente se exagera em quantidade e em anteparo à experiência. Banksy: “Turismo não é um esporte espectador”.<sup>104</sup>

Uma atratividade turística neste pleito brindada por tratar-se de ‘Banksy legítimos’. Caso confirmadas a ‘melhoria’ e a ‘atração’, cada novo trabalho de Banksy deveria pois ser considerado uma adição à coleção pertencente ao (e permanente do) município, portanto deveria ser administrada, sob guarda e sob restauro, por órgãos competentes subordinados à prefeitura e à Câmara.

Resultado percentual da votação: por majoritários noventa e três por cento, o grafite fica. E lá ficou. Perdura retocado, quando assim exigem as intempéries.

As técnicas urbanas, que têm seu ponto culminante naquela que foi chamada de arte [...], constituem um sistema orgânico relacionado com o da economia e da estrutura social. Essas técnicas, que [...] mudam em curtos espaços de tempo, refletem uma competição e uma vontade de superação típicas das economias intensas, como a urbana.<sup>105</sup>

Sintoma semelhante ocorreu um par de anos depois, em Londres, com outro grafite, representando uma copeira (uniformizada de característicos vestido guarda-pó preto, com bordado inglês branco nas mangas e na gola, avental de cintura e tiara também brancos) munida de vassoura e pá, surrealmente levantando a epiderme do muro, para por baixo dela

<sup>103</sup> LYNCH, 1990, p. 2.

<sup>104</sup> BANKSY, 2005, p. 100 (*tradução do autor*).

<sup>105</sup> ARGAN, 1995, p. 76.

depositar os resíduos recolhidos na limpeza – situação alegórica, por sua feita, do ato e do provérbio de esconder a sujeira por debaixo do tapete, que por debaixo do muro conota sujeiras coletivas, sujeiras sociais, sujeiras políticas, além das divisórias de visibilidade impositivas dos muros. Mais especificamente, a sujeira da muito britânica industrialização: o muro em questão correspondia aos fundos da *Roundhouse*, uma antiga rotunda de locomotivas no bairro de Candel Town, casa-de-máquina ferroviária até a Segunda Guerra Mundial, hoje conhecida arena de lendários concertos e apresentações teatrais.



**FIGURA 58** – BANKSY, grafite/estêncil.

Entretanto, Londres – constantemente listada em primeira colocação dentre as cidades mais visitadas do planeta – não depende tanto mais de fomentos específicos ao turismo, basta fomentar a si própria genericamente. Ainda assim, o dilema para sua Câmara interpôs-se pela autoria, pelo apreço citadino a Banksy, pelas possíveis reações cidadãos à remoção – outro grafite no mesmo muro fora apagado em menos de vinte e quatro horas de sua aplicação, sem maiores embaraços, a aventar “uma lei para Banksy, outra para o resto”.<sup>106</sup> Numa estranha justificativa para o acidentado urbano de praxe, “a autoridade local teve a palavra final: ‘O console de lareira ao lado do mural de Banksy na [rua] Chalk Farm tem de ser retirado por razões de segurança. Ele se funde com a cor do muro da Roundhouse, proporcionando considerável risco de acidentes para pedestres”.<sup>107</sup> Que razões de segurança para motoristas, pela distração, não venham ao caso, ou as publicidades corporativas estariam seriamente comprometidas, no recente exemplo das expulsões propagandistas e grafiteiras em São Paulo, porfias de que “embora a vida esteja longe de ser impossível no caos visual da cidade moderna, a mesma ação cotidiana poderia

<sup>106</sup> OSLEY, 2008, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>107</sup> OSLEY, 2008, não paginado (*tradução do autor*).

assumir um novo significado se fosse praticada num cenário de maior clareza”;<sup>108</sup> que resultaram num centro de arquitetura exposta, palidamente belo, belamente cinza – e não fizeram exceção nem mesmo à internacionalmente reconhecida dupla nativa ‘osgêmeos’.

Os protestos vieram, já eram esperados. Desavisados de que à grafitagem compete a efemeridade (especialmente sujeita aos fenômenos externos, naturais ou humanos), e compete a mais simples solução: tendo o molde, a peça é reproduzível – e foi reproduzida – em outras locações pertinentes, até mesmo em outros suportes – o estêncil é plenamente aplicável sobre tela, sem perdas plásticas. E também o foi nesse caso. Processo semelhante já ocorrera anteriormente com um seu mural em sua predileta rua Old Street, na sua visada região de Shoreditch, centro de Londres: uma reprodução em grande escala dos atores John Travolta e Samuel L. Jackson numa cena do filme *Pulp Fiction*<sup>109</sup>, cujas



**FIGURA 59** – BANKSY, grafites/estênceis.

revólveres que apontam estão substituídas por bananas. Numa ocasião ainda bastante inicial (e propulsora) de fama para Banksy, a peça foi entintada pela prefeitura, sob a alegação de dar valia a uma atmosfera de decadência social, e sob pressão do vitimado estardalhaço promovido publicamente por Jackson. Circular jogo de gato e rato, Banksy a refez posteriormente no mesmo exato local, repondo as armas às mãos da dupla, mas dessa feita fantasiando-os por completo de bananas, com aberturas apenas para cabeças e braços. E a refez também sobre tela.

À copeira já correspondia a Banksy o momento de fama e apreço absolutos: derradeiro ato, a própria Roundhouse declarou-se aficionada por ele e admiradora daquela peça, numa chancela que assumiu até mesmo a manutenção da mesma, numa inversão da posse concomitante à reposição da propriedade, amenizada talvez pelo cunho contracultural da arena, e da região como um todo. Ainda assim, uma privatização do extramuros,

<sup>108</sup> LYNCH, 1990, p. 5.

<sup>109</sup> Obra cinematográfica de 1994 do diretor norte-americano Quentin Tarantino, seriada de referências ao próprio universo cinematográfico, de estética explicitamente *pop*, a partir do próprio título, que cita a literatura de baixa qualidade, de aventuras banais e clichês, vendida em bancas: ‘Ficção Barata’.

concernente ao intramuros ao qual este se liga, privatização sobremaneira curiosa e inédita. A manutenção se comprovou necessária, quando se deu o caiado – não por ordem municipal, mas simplesmente por vandalismo reverso, uma investida recíproca no arrogar-se a mesma livre-expressão e o mesmo passe livre de superfície mural os quais Banksy se arroga, não interditos à apropriação ou à sobreposição daquilo que é público, que está em público, em aberto – nesse caso, uma apropriação destrutiva, diferente da anterior em princípio e a princípio, pois à anterior se atribui um caráter mais somatório, de acréscimo.

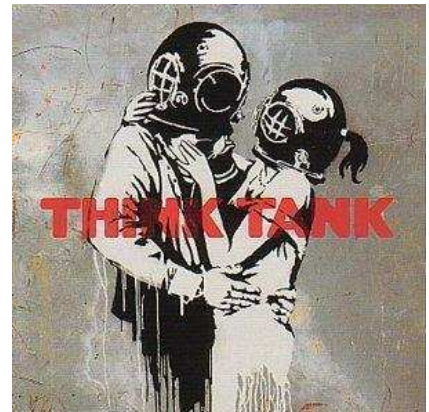
Partindo da atenção despertada por sua obra no muro, Banksy ganhou novo impulso (e respaldo) na amizade madrinha, altaneira, com seu conterrâneo Damon Albarn, vocalista-fetiche da cultuada banda *Blur* (e também vocalista-fantasma da ainda mais cultuada banda virtual *Gorillaz*), que encomendou ao primeiro um agora famoso grafite para a capa do álbum *Think Tank*, mundialmente (bem) vendido. Amizade que nasceu e perdura da contigüidade geracional, comunhão de influências, aqui compartilhada – pequena desvantagem de comprometimento dissertativo, pequena vantagem de compreensão dissertativa, do coetâneo ao coevo: as leituras começadas na mesma página, o mesmo



**FIGURA 61** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

mundo assistido, das janelas quase gêmeas das

grandes cidades, por cima dos muros gêmeos das periferias industriais das grandes cidades. Vimos o telefone e o controle remoto perderem o fio; vimos a Rede e o celular anexarem-se ao indivíduo (a célula); vimos a Guerra Fria e seu Botão iminente, tencionado do 'princípio de destruição mutuamente assegurada' (*Mutually Assured Destruction* no idioma original inglês, no qual o acróstico compõe o muito



**FIGURA 60** – BANKSY,  
grafite;estêncil.



apropriado adjetivo *mad*<sup>110</sup>), revelando a detenção por ambos os lados da Cortina de Ferro de arsenal nuclear suficiente para destruir um ao outro – e ao planeta – várias vezes.

Vimos a Dama de Ferro expulsar os argentinos das ilhas argentinas; vimos a



**FIGURA 62** – BANKSY, cédulas falsas.



**FIGURA 63** – BANKSY, interferência sobre ilustração infantil de autoria perdida.

princesa bela e jovem casar-se midiática, e depois vimos a princesa bela e triste morrer midiática; vimos o cantor sucumbir a essa mesma mídia (que aliena, até pueriliza, a quem celebra), e gradualmente mudar de cor, e por fim também morrer, ainda mais midiático. Vimos o quarto e o quinto pódios dos heróis-da-bola-no-pé, e vimos a crescente superação da força das seleções nacionais pelos superclubes internacionais, o fim do que Hobsbawm chama de “último refúgio de emoções de um mundo antigo”:<sup>111</sup>

O futebol hoje sintetiza muito bem a dialética entre identidade nacional, globalização e xenofobia dos dias de hoje. Os clubes viraram entidades transnacionais, empreendimentos globais. Mas, paradoxalmente, o que faz do futebol popular continua sendo, antes de tudo, a fidelidade local de um grupo de torcedores para com uma equipe. E, ainda o que faz dos campeonatos mundiais algo interessante é o fato de que podemos ver países em competição. Por isso acho que o futebol carrega o conflito essencial da globalização.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> ‘Louco’, ‘insano’, ‘furioso’, ‘exasperado’, no idioma português.

<sup>111</sup> HOBBSAWM, 2007, não paginado. Entrevista a Sílvia Colombo.

<sup>112</sup> HOBBSAWM, 2007, não paginado. Entrevista a Sílvia Colombo.

Vimos o herói-dos-carrinhos descartar a curva e encontrar a morte no muro; vimos o desmoronamento de um muro levando consigo sérias apostas ideológicas (e sua humana inaplicabilidade), e selando o fim da tal guerra fria, e depois vimos o edifício de outro muro pactuando a perenidade da guerra santa; vimos bem-sucedido no nada o planejamento criativo, contemporâneo e comprovado da colossal Dubai, pelo bom petróleo; e pelo mau petróleo vimos o bushismo invadir o Iraque, e depois vimos o bushismo invadir o Iraque. Vimos o Império perder suas torres para o retrocesso. Vimos simultaneamente. Vimos em tempo real. Vimos mesmo que não quiséssemos ver: crescemos aceitando ou enfrentando imagens invasoras, tendenciosamente embaladas para difusão exaustiva pela soberania da manipuladora produção de informação.



**FIGURA 64** – BANKSY, interferência sobre placa.

É a informação que faz o acontecimento e não o inverso. O acontecimento não é o fato em si mesmo, mas o fato no momento em que é conhecido. Ou 'reprise'. Portanto, a condição do acontecimento não é o fato, abstração não pertinente, mas sua divulgação. Neste aspecto, o *anchorman*, alegoria visível da redação, é tecnicamente autorizado a acreditar em si enquanto

protagonista. Os mestres dos ecos e das percepções são

realmente os mestres da história imediata. À velocidade da luz, deixa de haver atrás e adiante: a circunferência está por toda parte, e o centro do mundo, a tela onde eu o vejo. Eis-nos todos, ministros ou homens comuns, habitantes de Madri ou de Délhi, em igualdade de *equivalência espacial e temporal* que não tem precedentes. No entanto, há um único homem mais igual do que os outros: é aquele por quem o evento acontece, o apresentador. Os heróis deste fim de século são seus arautos.<sup>113</sup>



**FIGURA 65** – BANKSY, desenho.

<sup>113</sup> DEBRAY, 1993. p. 273-274.



**FIGURAS 66 (acima) e 67 (abaixo) –**  
BANKSY, grafites/estênceis.



dispostos, porque o uno deve conceder ao bom funcionamento do todo, sob pena de caos – “a disposição à ordem, essencial para a civilização, como [...] uma repressão semelhante”.<sup>115</sup>

Sabemos, ou bem tentamos saber, andar reto pelo incerto.

Apesar de alguns problemas ainda por decifrar, hoje parece improvável que exista qualquer “instinto” místico associado à descoberta de caminhos. Pelo contrário, há um uso e uma organização consistentes de indicadores sociais inequívocos a partir do ambiente externo. Essa organização é fundamental para a eficiência e para a própria sobrevivência da vida em livre movimento. Perder-se completamente talvez seja uma experiência bastante rara para a maioria das pessoas que vivem na cidade moderna. [...] Contra a importância da legibilidade física, pode-se argumentar que o cérebro humano é maravilhosamente adaptável, que, com alguma experiência, é

<sup>114</sup> HUYSEN, 200, p. 22.

<sup>115</sup> FOSTER, 1996b, p. 160 (tradução do autor).

possível aprendermos a encontrar os nossos caminhos até mesmo num entorno dos mais desorganizados e descaracterizados.<sup>116</sup>

Nesse entorno codificado por esforço geral, e codificável por esforço particular, “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”,<sup>117</sup> em direto reflexo na sua mobilidade – e vice-versa. Quanto mais se equipam as metrópoles, mais impossível o exercício do extravio ignorar a defrontação dos signos; mais orientadas as desorientações, que relatam a cidade e que tomam por indicadores cursivos e recursivos sua própria malha e sua própria arquitetura, também seu relevo e seus resquícios de natureza sem intervenção (então setorizados), bem como seus índices urbanos, suas heurísticas disponíveis pelo caminho: diagramas diretivos como os mapas, conjuntos de instruções gráficas – sinais, caracteres e pictogramas em predileção pelas placas, pelos estandartes, pelas faixas; até mesmo repartições por cor, como nos semáforos, nas mesmas placas, nas chapas ou nos transportes coletivos – somados indistintamente às instruções ambientais, dados naturais naturalmente dados: um planalto, uma curva de um rio que corta a cidade, uma tal árvore. Bem como podem tomar para a mesma utilidade brotaduras urbanas transitórias como cones viários e grafites, aproximando às artes tais processos de identificação e identidade – que são de fato a elas correlatos – , no legado funcional e na tradição dos idealismos de perdição e de respiração do labirinto: o andarilho vívido, presente, curioso, o *flanêur* benjaminiano, a deriva situacionista, que fincam domicílio na multidão – e que são a mais sensorial experimentação da cidade.



FIGURA 68 – BANKSY,  
placa.

A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares. [...] Uma

<sup>116</sup> LYNCH, 1990, p. 4-5.

<sup>117</sup> LYNCH, 1990, p. 1.

embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Aquela embriaguez amnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se freqüentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. [...] A categoria da visão ilustrativa é fundamental para o flâneur [...], o flâneur compõe seus devaneios como legendas para as imagens. [...] A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue esta realidade.<sup>118</sup>

Flanar ou estar à deriva na multidão “representa apenas uma saliência numa cartografia móvel. [...] Entra numa cadeia, e sua significação depende, em parte, da posição que ocupa nesse conjunto”.<sup>119</sup> Em sentido inverso, a significação também depende da posição que a cadeia ocupa no uno, sua importância para o elo, seu condicionamento do elo, sua inevitabilidade ao elo – outro ideal tentou desenvolver as muito urbanas cruzadas e encruzilhadas: a *psicogeografia* situacionista, em continuidade à elaboração surrealista: o estudo dos efeitos imprecisos do meio físico, edificado na atuação direta sobre o comportamento emocional dos indivíduos, numa reconceitualização criativa da cidade a



**FIGURA 69** – BANKSY, estêncil.

partir de suas condições de organização e ação, suas órbitas de movimento. E de mobilismo. A cidade reativa é o laboratório, além de ser paisagem, ser imagem: “Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a

<sup>118</sup> BENJAMIN, 2007, p. 62-474 *passim*.

<sup>119</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 15-16.

imagem é uma combinação de todos eles”.<sup>120</sup>

O conceito de psicogeografia e todos os conceitos por conseguinte afiliados visam uma ludicidade social participativa, resistente às (e nas) rotas cotidianas compulsórias de finalidades produtivas, funcionais de entremeio entre os pontos de partida e chegada. Um urbanismo ativo, traçado em sítio, móvel, sítio em traçado, definindo o espaço conforme levantamentos das missões psicogeográficas – um espaço que toma o todo urbano como “uma moradia cujos aposentos são os bairros e onde estes não se separam claramente por limiares, como os aposentos propriamente ditos, assim também a cidade pode, por sua vez, abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem limiares”.<sup>121</sup> Um espaço vivenciado

pela sensibilidade às sucessivas respostas da conduta e da afeição, setorial e consecutivamente provocadas pelo que se vê e sente, “em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos” – choques acidentais frutíferos.

Respostas provocadas também pelo que se vê e ouve, porque ir às ruas é olhar as pessoas. E ouvi-

las, intencionalmente ou não. Ouvi-las individualmente ou ouvir seus rumores. Pessoas da cidade, noticiosas de histórias para contar na (e da) cidade.

A psicogeografia funda-se nas *cartografias influentes* (a concepção da cidade errática e errante de movimento nômade, o urbano como um sistema de zonas unidas por setas e vetores de vontade e desejo). Fundamenta-se nas *novas cartografias*, (artefatos gráficos e textuais que reutilizam mapas existentes, imagens topográficas e fotografias aéreas como ferramentas para planejar, traçar e registrar esses vetores, atravessando o espaço construído, numa geografia social que resulta, pelo matérico contraposto – ou justaposto – ao performático, em peças artísticas, em obras físicas).



FIGURA 70 – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>120</sup> LYNCH, 1990, p. 2.

<sup>121</sup> BENJAMIN, 2007, p. 466.

E exercita-se na *deriva*, técnica de flunar por “períodos ininterruptos através de ambientes diversos”,<sup>122</sup> um comportamento pautado nas circunstâncias da sociedade urbana, guiado e pontuado tão somente por referências que despertem, pelo deixar-se atentar pela cidade. A deriva pretendia arrolar em sítio e em temporalidade imediata as articulações, os desdobramentos geográficos da cidade, vertidos em articulações e



**FIGURA 71** – BANKSY, intervenção urbana.

desdobramentos sensitivos. As diferentes e inexatas – embora aferíveis – unidades de ambiência e habitação, em relatórios que são seu desenho, são extrato de seu conhecimento, empírico e apreciado, são teorias advindas da apropriação espacial. A deriva pretendia um comportamento tipicamente labiríntico, pretendia uma experiência de abandono confiante à totalidade, ao complexo, sobremaneira de abandono de um muito criticado

“ir-e-vir produto-consumista”,<sup>123</sup> em prol da fruição, do deixar-

se levar pela desorientação da cidade, do fluir por traçados de indeterminação e sorte, a calhar redirecionando o raciocínio de ‘estar perdido’ para o raciocínio da ‘intenção dos caminhos desconhecidos’. Uma segunda gramática de proveito das passagens. Um fluxo de itinerários múltiplos e ramificações díspares, celebrando uma busca da condição humana nos espaços públicos, desconsiderados enquanto cenários de divisão de classes, convertidos em uma flutuação determinada pelo aleatório do movimento, afirmando a liberdade deste, da marcha, confirmando razões outras para a cidade, e inventariando na experimentação extrema de seus lugares o alinhavo de suas conexões – riscado e arriscado.

desdobramentos sensitivos. As diferentes e inexatas – embora aferíveis – unidades de ambiência e habitação, em relatórios que são seu desenho, são extrato de seu conhecimento, empírico e apreciado, são teorias advindas da apropriação espacial. A deriva



**FIGURA 72** – BANKSY, intervenção urbana.

<sup>122</sup> DEBORD et al., 1999, não paginado.

<sup>123</sup> DEBORD et al, 1999, não paginado.

Cada deriva era definida como experiência real do dédalo, e podia atingir dias de duração contínua, liderada por times de situacionistas em meio às aglomerações urbanas, através de um caminho que poderia, em teoria, entremear quaisquer locais entre duzentos metros e três quilômetros: “a duração média de uma deriva é a jornada considerada como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sonho”.<sup>124</sup> Sua disposição não deveria mapear apenas uma reprodução fracionária, redutiva da ambientação urbana; mas tender a sistematizar uma atmosfera nova e híbrida, combinando elementos interiores e exteriores; passagens por áreas de diferentes luminosidades, diferentes efeitos sonoros e outras tantas possibilidades de estímulos sensoriais e conceituais. O lugar labiríntico reside em ser desenhado por si próprio, só existe enquanto deslocamento, travessia.

Não que o exercício – cidadão por si, e/ou de reconhecimento cidadão; artístico por



**FIGURA 73** – BANKSY, grafite/estêncil.

si, e/ou de reconhecimento artístico – não possa contemporaneamente ser pensado sobre rodas, ao menos parcialmente, primeiro por que agora a segurança está a descoberto, se firma a outros termos, pouco se regula a perfis externos, seja aparência, seja grupo social, seja região que se atravessa. Seja mesmo a seu responsável, seu fiscal, seu vigilante, aquele para quem o

reconhecimento e a solução, bem como a solicitude, são encargos – aquele cujo preparo, cuja competência e cuja metodologia são habitualmente contestados por Banksy. Mas sobretudo por que “estamos construindo rapidamente uma nova entidade funcional, a região metropolitana”; sua explosão de formato, seu agigantamento, não permite ao andarilho mais que delineios, descobertas, conhecimentos e relatos seccionados, restritos, incompletos, como então eram permitidos mais integralmente, quando de cidades infinitamente menores, cuja totalidade poderia ser vencida, trespassada ou atalhada, nos períodos propostos – e já antes a essa travessia correspondia o desafio, a exemplo de meados do século XIX: “uma

<sup>124</sup> DEBORD et al., 1999, não paginado.



cidade como Londres, onde se pode caminhar durante horas sem chegar sequer ao início do fim, sem encontrar o mínimo sinal que indique a proximidade do campo, é algo realmente singular”.<sup>125</sup> Agora a suficiência não se daria nem mesmo a dias. As megalópoles redirecionam projetos citadinos, a repensar o quanto a sensorialidade sobreviveria ao rolamento.



**FIGURA 74 –**  
BANKSY, placa.

Um ambiente ordenado em detalhes precisos e definitivos pode inibir novos modelos de atividade. Uma paisagem na qual cada pedra conta uma história pode dificultar a criação de novas histórias. Ainda que isso possa não parecer um problema crítico em nosso caos urbano atual, mesmo assim indica que o que procuramos não é uma ordem definitiva, mas uma ordem aberta, passível de continuidade em seu desenvolvimento.<sup>126</sup>

Como todas as vanguardas históricas, os situacionistas tinham um ponto de vista dialético, como todas as vanguardas históricas atarefando-se de uma tal superação da arte, na abolição de uma (conteste) noção de atividade publicamente singular, distinta e distante – noção perdurável, visto checada pelos artistas urbanos contemporâneos –, e então numa vertedura à parte do organismo da vida cotidiana, apostando na inalienação entre arte e cidade, tomada a exterioridade. Apostando nessa superação conceitual, senão semântica, prescrita numa transfiguração ininterrupta do meio urbano, uma alteração constante na qual o escoamento, a liquidez, os formatos e os volumes viários e arquitetônicos objetivariam situações emotivas sobrepostas às formas emotivas.

Apostando no urbanismo e na arquitetura como ferramentas revolucionárias do cotidiano, até mesmo idealizando (a suposição e a superposição de) centros novos, na inteireza de projetos e plantas, no acabamento de maquetes e artes-finais. Centros que representem simultaneamente o produto e o instrumento da subjugação do utilitarismo, que representem simultaneamente a causa e a consequência de (igualmente supostas) novas modalidades comportamentais – muito relacionadas a uma eterna deriva, também ao ócio:

<sup>125</sup> ENGELS *apud* BENJAMIN, 2007, p. 471.

<sup>126</sup> LYNCH, 1990, p. 6-7.

“O flâneur é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor. [...] A ociosidade do flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho”.<sup>127</sup>

Os situacionistas consideram a atividade cultural, do ponto de vista da totalidade, como um método de construção experimental da vida cotidiana que pode desenvolver-se permanentemente com a ampliação do ócio e a desaparecimento da divisão do trabalho (começando pela do trabalho artístico).<sup>128</sup>

Apostando na construção, portanto, da *Nova Babilônia* – cidade ideal partida das condições de organização e ação, das situações de uso, promotora de modos outros de habitar, remodelada e modulada pelo andar de seus habitantes. Pólo nômade, de habitações e locais de trabalho renováveis ambos; encaixáveis, destacáveis e temporários. Endereços exatamente inexatos, endereços reendereçáveis.

Uma cidade assim seria apreendida, com o passar do tempo, como um modelo de alta continuidade com muitas partes distintivas claramente interligadas. O observador sensível e familiarizado poderia absorver novos impactos sensoriais sem a ruptura de sua imagem básica, e cada novo impacto não romperia a ligação com muitos elementos já existentes. Ele seria bem orientado e poderia deslocar-se com facilidade.<sup>129</sup>

Cidade ideal literalmente alçada colossal um patamar acima da cidade existente, grandes redes sobrepostas, megaestruturas de materiais leves conectadas ao térreo, na mesma dimensão deste, exatas de módulos revezados, respeitosos ao *urbanismo unitário* – “teoria do emprego do conjunto das artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um meio em combinação dinâmica com experiências de comportamento”,<sup>130</sup> a considerar a soma das demandas individuais, integrando a combinação conseguinte numa mecânica espacial. Uma deriva conclusa. Dúbio na flexibilidade hipotética desses centros

<sup>127</sup> BENJAMIN, 2007, p. 471.

<sup>128</sup> DEBORD et al., 1999, não paginado.

<sup>129</sup> LYNCH, 1990, p. 11.

<sup>130</sup> DEBORD et al., 1999, não paginado.

propostos que “um ambiente urbano belo e aprazível constitui uma singularidade, ou, como diriam alguns, uma impossibilidade”<sup>131</sup> – se é que tal acoplamento traduzir-se-ia em beleza e aprazibilidade. Dúbio que a transformação contínua já não seja da natureza das cidades. Igualmente dúbio a continuidade majorada da deriva, posto dúbio o prolongamento das raízes citadinas de obstáculos, surpresas, imperfeições, impossibilidades e incompletudes; raízes construtivas e obstrutivas às quais a prática se liga, num dos muitos paradoxos



**FIGURA 75** – BANKSY, placa.

internos às vigas situacionistas. Noutro paradoxo, também dúbio a sobrevivência de expressões urbanas espontâneas, como o grafite e a pichação, afiliadas à continência e à liberdade estrutural das cidades, e à liberdade de manifesto – e então à política –, portanto muito oportunas ao programa situacionista. Oportunidade de acareamento público imediato e recrudescente; de publicação, de proclame, de protagonismo social – oportunidade extensivamente conferida no uso, e no apoio ao uso, destas expressões pela

Internacional, como táticas, nos movimentos cidadãos de Maio de 68. Defronte, afronta, confronto.

Em retrospecto, é claro que o projeto de revolução de vanguarda estava destinado ao fracasso desde o início, tanto por sua arbitrariedade intelectual quanto pela natureza do modo de produção que as artes criativas representavam numa sociedade burguesa liberal. Praticamente qualquer um dos inúmeros manifestos com os quais artistas de vanguarda anunciaram suas intenções nos últimos cem anos demonstra a falta de coerência entre fins e meios, a meta e os métodos para alcançá-la. Uma versão particular de novidade não é a consequência necessária da opção pela rejeição do velho.<sup>132</sup>

Muitas foram as inspirações acumuladas e aglutinadas no situacionismo, além das notáveis influências do Surrealismo (na própria tentativa de ruptura, ou ultrapassagem, ou

<sup>131</sup> LYNCH, 1990, P. 2.

<sup>132</sup> HOBSBAWN, 1995, p. 500.

reforma da acepção de ‘arte’, de seus contingentes e de seus continentes; e na renovação de fórmulas e formulações clássicas surrealistas, transpostas para um contexto sócio-político) e do Dadaísmo (balizadas no panfleto como veículo de expressão artística, muito próximo plástica, política e conceitualmente às atuais adesivagens). Repercussões adicionais do (e no) grupo Fluxus e dos (e nos) movimentos CO.BR.A. (acróstico das cidades originais de seus membros: Copenhage, Bruxelas e Amsterdã) e MIBI (Movimento Internacional pela Bauhaus Imaginista); a Internacional Situacionista – à frente Guy Debord e sua icônica obra de 1967, “A Sociedade do Espetáculo” – irrompera também como fusão e/ou continuidade de outras tendências artísticas vanguardistas, especialmente a Internacional Letrista e o Comitê Psicogeográfico de Londres.

Fraternidade ideológica seccionada em núcleos semi-independentes por diversos países, a Internacional Situacionista dedicara-se à análise crítica da explosão do consumo nos anos sessenta do último século – análise acalorada à época e acalorada até hoje. Análise que correspondeu a uma atualização primeva da longa associação entre decadência social e cultura de massa (associação interpretada como consequência social, como efeito cultural do processo de democratização, urbanização e industrialização). Nascera ali, em sucessivos manifestos e em homônimo periódico próprio, o ideário – ainda muito pertinente, conquanto agora em metamorfose e desdobramento – de *espetáculo*: a denúncia da captura do fetiche e da reificação da mercadoria, em pacto ao alheamento, em liga ao trabalho produtivo e à alienação social. Irreal realidade *espetacular*, na qual a observação e o consumo passivos, magnetizados, hipnotizados, seriam os fundamentos – base normativa e acordo induzido, descente do topo à base, da arbitrariedade ao arbítrio.

Inspirado na crítica de Marx ao trabalho alienado e ao fetiche da mercadoria, no conceito de reificação de Lukács, na teorização sobre a vida cotidiana em Lefebvre e nas reflexões da Escola de Frankfurt sobre o “mundo administrado” ou a “sociedade unidimensional”, Debord situa o *espetáculo* dentro do quadro de referência do capitalismo avançado e seu imperativo estrutural de acumulação, crescimento e lucro mediante a transformação em mercadorias de setores previamente não colonizados da

vida social e a extensão da racionalização e do controle burocrático às esferas do lazer e da vida cotidiana.<sup>133</sup>

Todo o conjunto de conceitos situacionistas visava, cada qual a seu modo, à denúncia da espetacularização. Seus projetos de compreensão e de apropriação das cidades em geral, e sua deriva em particular, estavam na razão direta do atestado do quanto o construto urbano tem seu aparelho absorvido pelo ganjeio da mercadoria, pela atração da publicidade, pelo liame do comércio – atestado de continência e ordenação, entre situação, constituição e convenção, de gênese na feira. Flanar é ter com informes, “o homem-sanduíche é a última encarnação do flâneur”.<sup>134</sup> Os informes confrontam e são confrontados pela experiência da deriva, os informes acareiam “a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado [...], uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. [...] O flâneur representa o arauto do mercado.



**FIGURA 76** – BANKSY, grafite/estêncil.

Nesta qualidade ele é ao mesmo tempo o explorador da multidão”.<sup>135</sup>

Qualquer construção, qualquer peça do mobiliário urbano, qualquer fenda no muro, buraco ou bueiro “pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e as reminiscências coletivas da comunicação de grupo. Uma paisagem admirável é o esqueleto sobre o qual [...] erigem seus mitos socialmente importantes”.<sup>136</sup>

Igualmente a negociação urbana, toda e qualquer propaganda ou loja da tessitura espetacular, tão régia das cidades quanto a moradia, no mesmo efeito prático, no mesmo resultado funcional de qualquer grafite que esteja no perímetro dos nossos trajetos ou do nosso conhecimento da cidade, passa a poder servir como ponto de referência, e, por



**FIGURA 77** – BANKSY, grafite/estêncil.

tal, traduzir um vínculo emocional, por, além de um apreço eleito, também indicar a

<sup>133</sup> FILHO, 2003, p. 35-36.

<sup>134</sup> BENJAMIN, 2007, p. 495.

<sup>135</sup> BENJAMIN, 2007, p. 54-62.

<sup>136</sup> LYNCH, 1990, p. 5.

distância, a longitude ou a proximidade de um destino pretendido (como o lar). Um vínculo emocional facilmente constatável pelo pesar que sentimos quando de seu desaparecimento na dinâmica das constantes substituições e superações urbanas. Banksy:

No fim das contas, o grafite conquista a qualidade de arte porque se torna parte da cidade, é uma ferramenta; “eu te encontro naquele bar, você sabe, o de frente ao muro pintado com um macaco segurando uma serra elétrica”. Eu quero dizer, quão mais útil uma pintura pode ser que isso?<sup>137</sup>

Para o cada um da multidão, o grafite, como tudo o mais, aponta. Já veio a nós pré-codificado este material com que lidamos: grafites, pichações, estênceis, adesivos, lambe-lambes, relacionados em simulacro a cartazes, informes, reclames, panfletos, anúncios – relacionados em avesso mimetismo, em antagonismo, é fato, mas aí indicia-se a supremacia do meio propagandista, a supremacia em absorção pública. (Re)aproveitam-se os métodos por sua inegável eficácia, infalibilidade até. (Re)utilizam-se porque até agora nada mais certo. Material constantemente desfeito pelos fenômenos naturais, ou interferido, vandalizado, retirado, recoberto e apagado à tinta pelas mãos humanas. Material constantemente sobreposto e repostado, cuja apreensão, acompanhamento e coleta visual pedem a atenção desatenta e a afeição desafetada da deriva, do flamar. Material efêmero que traduz-se em anzóis do reparo, do difuso tento passante. Material de muros espessos da variedade exponencial do consumo.

Exponenciação do consumo prevista pelos Internacionais Situacionistas, particularmente pela ‘Sociedade do Espetáculo’ de Debord, que parafraseou a substituição marxista do ‘ser’ pelo ‘ter’, antevendo a substituição do ‘ter’ pelo ‘parecer’, em que “a aparência da mercadoria é mais decisiva que sua verdadeira utilidade, espontânea e não mediada, e seu empacotamento simbólico gera uma indústria da imagem e uma nova ‘estética da mercadoria’”.<sup>138</sup> Não obstante à aparência da mercadoria, a aparência do próprio homem, que aquela consome, usa, veste, vive, anima, entranha “dentro deste sistema de

---

<sup>137</sup> BANKSY, 2002, p. 05 (*tradução do autor*).

<sup>138</sup> FILHO, 2003, p.39.

abstração, [no qual o corpo ou] o objeto material puro e simples [dão] lugar a ‘uma multidão crescente de imagens-objetos’;<sup>139</sup> na supremacia das corporações – o poder de fato – que nos obriga ao uso das marcas, e com as marcas nos marca, feito gado . Um *vandalismo de*



**FIGURAS 78, 79 e 80** – BANKSY, grafite/estêncil (acima); pormenor (ao centro) e remoção do mesmo (abaixo).

*talão de cheque*, como grafitado por Banksy, um espetáculo que entende que "se a sobrevivência consumível é algo que deve aumentar sempre, é porque ela não pára de *conter em si a privação*".<sup>140</sup>

É a hegemonia da aparência, a frontalidade, o interposto da imagem, em que o espetáculo "não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens".<sup>141</sup> Quando não é a imagem, é o verbo, a palavra, no mesmo procedimento: intermediar, criar os vínculos e as completudes. Humanos precisam de ritos, humanos precisam de signos.

Banksy: "Cada imagem conta uma mentira".<sup>142</sup> Aparência, imagem e posse (reais ou representadas), e então posição e casta (diferenciadoras e excludentes) sempre foram integrantes da condição humana, até mesmo da condição animal, mas nunca houveram

alcançado a independência ao controle do homem ou a autoridade aparentemente ilimitada na contemporaneidade, impregnada e interferente a todo o tecido social – e desde o fim do milênio sinalizando uma extenuação, advertindo um esgotamento e pondo em cheque a sobrevivência estrutural da espécie. Até mesmo a sobrevivência do planeta.

Apresenta-se aí o limite.

<sup>139</sup> FILHO, 2003, p. 39 *passim*.

<sup>140</sup> DEBORD, 1997, p. 32.

<sup>141</sup> DEBORD, 1997, p. 14.

<sup>142</sup> BANKSY, 2002, p. 36 (*tradução do autor*).

O espetáculo, "como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói a sua unidade sobre o esfacelamento".<sup>143</sup> Daí que ignorar a conformidade à permissão é um dos tantos vetores da arte que vai para a rua, no proveito do fragmentado, das camadas, da paradoxal liga interna ao próprio esfacelamento. Banksy:

Marcaísmos: Pessoas abusam de você todo dia. Eles entram na sua vida, calculam um lance barato por você e depois desaparecem. Eles olham de soslaio para você do alto dos edifícios e fazem você sentir-se mínimo. Eles publicam mensagens eloqüentes nas laterais dos ônibus que denotam você não ser atraente o suficiente e que toda a diversão está acontecendo em outro lugar. Eles estão na TV fazendo sua namorada sentir-se inadequada. Eles têm acesso à tecnologia mais sofisticada que o mundo já viu e com ela intimidam você. Eles são Os Anunciantes e eles estão rindo de você. Entretanto, você está proibido de alcançá-los. Marcas registradas, direitos de propriedade intelectual e leis de direitos autorais significam que Os Anunciantes podem dizer o que bem entenderem, onde bem entenderem, impunemente. Tamanha intimidação.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> DEBORD, 1997, p. 37.

<sup>144</sup> BANKSY, 2005, p. 160 (*tradução do autor*). O termo *Marcaísmo* refere-se a uma tradução cabível do neologismo de Banksy, *Brandalism*. Outra possibilidade conveniente seria *Patentice*.



### ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 3

Essa revolução tem somente propósitos expositivos.



FIGURA 81 - BANKSY, lambe-lambes.

Numa noite de terça-feira, no verão, eu tentei instalar, numa ponte ferroviária que passa por cima da rua Portobello, no oeste de Londres, lambe-lambes que mostravam o líder revolucionário Che Guevara - escorrendo as imagens gradualmente a cada folha. Todo sábado, a feira debaixo da ponte vende camisetas, bolsas, babadores de bebê e alfinetes-de-cabeça com a imagem do Che Guevara. Acho que estava tentando fazer uma declaração sobre a infinita reciclagem de um ícone através de um ícone infinitamente reciclado.

As pessoas parecem acreditar que se elas se vestirem como um revolucionário, não precisarão realmente se comportar como um.

Eu me pendurei na ponte aproximadamente às quatro da manhã. Estava silencioso e calmo, até que dois carros se aproximaram bem devagar e estacionaram na rua. Eu parei de colar e observei pela lateral da ponte através

dos arbustos. Após alguns minutos, não houve movimento, e considerei que seria tranquilo continuar.

Eu cheguei ao quinto pôster quando deu-se um grande estrondo e um som de madeira partindo. Um dos carros deu ré rua acima e subiu na calçada, beirando a porta da loja de celulares. Seis pequenas figuras encapuzadas, com cachecóis sobre os rostos, acudiram para dentro da loja, jogando tudo que podiam dentro de sacos pretos. Em menos de um minuto estavam todos de volta nos carros, que arrancaram cantando pneus pela Portobello, bem embaixo de mim. Fiquei lá boquiaberto, com um balde numa mão e um rolinho de espuma na outra. Sendo o único homem jovem em roupas esportivas num raio de três quilômetros, tive a sensação que pegaria mal pra mim se eu ficasse por ali, então me livre do balde, escalei o gradil e pulei para a rua.

A área estava cheia de câmeras de vigilância, então abaixei a cabeça, levantei o capuz e corri até o canal. Fiquei imaginando a garotada, provavelmente em Kilburn àquela altura, acendendo um baseado e comentando entre eles: "Por que será que alguém apenas grafita imagens de um revolucionário se, ao invés disso, poderia realmente agir como um?".<sup>145</sup>

<sup>145</sup> BANKSY, 2005, p. 41 (tradução do autor).

### 3. UNICIDADE ANÔNIMA

*Há muitas outras coisas que se poderia dizer sobre esse homem nesta noite turva, neste bar onde agora entra, na cidade que um dia foi a dele. [...] O estranhamento típico dos homens de quase quarenta anos vagando pelas noites da cidade que, por terem deixado de ser as deles, tornaram-se ainda mais desconhecidas que qualquer outra. [...] Há muitas outras coisas que se poderia dizer sobre aquele rapaz nesta noite sombria, na cidade que sempre foi a dele, neste bar onde agora está sentado à frente de um homem inteiramente desconhecido. [...] Com esse estranhamento típico dos rapazes que ainda não aprenderam nem os perigos nem os prazeres do jogo. Se é que se trata de um jogo.*

CAIO FERNANDO ABREU

O grafite emergiu do adensamento urbano, contexto que tem por natureza ignorar o indivíduo (anônimo indivíduo, sem rosto, como tão bem representado nas instalações escultóricas de outro pontual artista da turma de Banksy: Mark Jenkins, cujas figuras



**FIGURA 82** – JENKINS, Mark, instalação.



**FIGURA 83** – JENKINS, Mark, instalação.



**FIGURA 84** – JENKINS, Mark, instalação.

partidas ou contrapartidas às superfícies externas – coextensividade mundana associando corpo e cidade, amputação como restrição espacial ou como superação dessa restrição – suavizam o traumático através de um humor aceite e de uma fragmentação corporal nada sôfrega que alude ao surrealismo – como é de praxe na arte urbana – e, especialmente, à obra intramuros de Robert Gober). A certidão é a do caos, da sujeira e da feiúra. Da eventualidade e do cogito. Das provisoriedades sucessivas. A certidão é a do brilho refletor e refletido, dos duplicados reflexos: espelhos, janelas, vitrines, capôs que deslocam e descolam o si, multiplicam o si, virtualizam o si, indeterminam o si. A certidão é a da dama extrema (dama dos oxímoros, dama bela e viciada, desejosa, dada a extravagâncias. Inadequada. Orgulhosa. Dama febril e fabril. Ultrajada e trajada de milhares de apartamentos alinhavados. Dama devassa, devassada, prenhe de tudo, arrebatada. Dama esparramada no próprio enlevo, estilhaçada nas noites que nunca escurecem. Dama em igual medida de encantamento e desencanto, “a dama é de todos os seres o mais inessencial”.<sup>146</sup> Mas aguda de nós, Senhora – nossa errada mãe). Vastidão de pequenezas. Ruas. Muros. Nós. Mundo mundano.

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas

<sup>146</sup> BENJAMIN, 1994, P. 25.

coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivadinha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir [...]. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês, é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade.<sup>147</sup>

A certidão é a do fascínio da decadência. A certidão é a do excesso.

Talvez pelo inegável encanto desse excesso, talvez para customizá-lo, talvez por reverência filial (porque a Dama rota acalenta), talvez por tendência adquirida nasça a atuação do grafiteiro, para além da micropolítica dos pequenos manifestos, das ajustadas esquerdas, da contracultura, que já não mais definem por completo os muros. Banksy: “Muitas mães fariam qualquer



**FIGURA 86** – BANKSY, grafite/estêncil.

coisa por seus filhos, exceto deixá-los ser eles mesmos”.<sup>148</sup> No berço, "o grafite irrompeu mesmo numa cidade [de rumores, de doxa e] de signos, ao mesmo tempo



**FIGURA 85** – BANKSY, serigrafia.

homogênea e fragmentada, não para ser consumido como esses signos, mas para atacar esse consumo em seu próprio campo",<sup>149</sup> mas na escalada destina-se à consciência da significação paradoxal, dos vínculos da referência e do prover; na pertença

destina-se à consciência da ambigüidade do compromisso – o manifesto do comprometimento é também a manifestação do comprometido.

<sup>147</sup> BENJAMIN, 2007, p. 468.

<sup>148</sup> BANKSY, 2005, p. 176 (*tradução do autor*).

<sup>149</sup> FOSTER, 1996a, p. 79.

O intérprete, a partir de sua posição, tem sem dúvida o direito de fazer atribuições, podendo – em razão de suas próprias experiências sociais – tender para o ponto de vista de que o [...] estético das classes inferiores contém um momento de verdade, mas não pode simplesmente fazer passar essa sua visão como sendo uma experiência das camadas inferiores pequeno-burguesas e plebéias [que] sem querer [...], confirma, assim, a concepção tradicional, segundo a qual a arte engajada não seria arte “genuína”. [...] Em outras palavras, a ciência crítica não deve simplesmente negar um pedaço da realidade social [...] e retrair-se em nome de algumas dicotomias (aura de dominação versus receptibilidade de massas, estímulo estético versus clareza político-didática), mas isto sim, propor a si mesma a dialética.<sup>150</sup>

Tanto o é que sua referência mais direta, como aproveitamento do reconhecível e receptível, como transposição e transformação do comum em arte, é mesmo a da Pop Art, patente da Inglaterra de meados do século passado. É dela o lidar com material previamente existente como signo, material pré-codificado. É dela a inspiração nas comunicações de massa, na mídia, no cotidiano da cidade, nos utensílios industriais e comerciais – uma atitude libertária em relação às rigorosas divisões estruturais do objeto



**FIGURA 87** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

artístico até então, e aos padrões estabelecidos de seus suportes. Afinal, arte contemporânea não é vanguarda, mas libérrima para citar e relacionar(-se) a todas as vanguardas precedentes, entendendo-as por retrodição, e mesmo citar e relacionar(-se) a fontes diversas à arte. Retrodição, bem como releitura situacional e articulação, são termos-chave para a compreensão histórica da arte – contemporânea sobretudo – então para a condição, a confluência, a convergência, a contextura, a continência e a continuidade do grafite nessa compreensão.

<sup>150</sup> BÜRGER, 2008, p. 88-90.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. [...] A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. [...] O materialismo histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquela* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialismo histórico faz desse passado uma experiência única. O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. [...] Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.<sup>151</sup>

No entanto, tornou-se ordem do dia aquilo que o situacionismo não poderia prever: o multifacetado sobrepujando-se ao bipolar, e as falhas no sistema, os desencaminhamentos que abolem noções de rota, de linearidade de crescimento e sucessão histórica, de evolução recusando, respondendo ou acrescentando ao anterior imediato.

Não é fácil estabelecer o estatuto das discontinuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. [...] O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço, que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem. Em última análise, o problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura: como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo, que aí encontre como que uma origem, e que não cesse, aqui e ali, de começar sempre de novo? [...] Bastará pois, por ora, acolher essas discontinuidades na ordem empírica, ao mesmo tempo evidente e obscura, em que se dão.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> BENJAMIN, 1994, p. 224-232 *passim*.

<sup>152</sup> FOUCAULT, 2002, p.68-69.

Historiadores contemporâneos, como o próprio Hobsbawm (2000), e também Jacques Le Goff (“Sob a História, com H maiúsculo, existem as histórias; sob as venturas ou desventuras, existem narrativas individuais”;<sup>153</sup> “A cidade contemporânea, apesar das



**FIGURA 88 (à esq.)** – BANKSY, interferência sobre reprodução de *The interior of Buurkerk at Utrecht*, de Pieter Saenredam. **FIGURA 89 (à dir.)** – BANKSY, interferência sobre pintura de autoria perdida.

grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga”<sup>154</sup>), defendem que a História está mais para os arcos e menos para as flechas, não é reta e fixa em alvo, não movimentada por eventos, por sucedâneos, em evolução e progresso. Não se encerra nos termos das ideologias, nem é necessariamente ruptura, inversão, revolução. Ou continuidade, ou soma. Nem tampouco é necessariamente entropia, aleatoriedade, relativismo. Nem tragédia, nem graça, nem farsa.

Ao contrário, é possível, e necessário – até imprescindível – alinhar fechos separados no tempo e no espaço, num exercício relacional; inventar uma perspectiva, uma ordem, aceitando amplitudes e simultaneidades. Dispor esses fechos, essas junções potenciais, descobrindo “sua posição dentro do conjunto e de acordo com as predisposições e tendências de cada uma”.<sup>155</sup> Incorporar a multiculturalidade e a polissemia, encorajar-se à interpretação, particularmente no que tange à história da arte, como proposto por Argan: conjugar a ‘história externa’ (investigativa, analítica e testemunhal) e a ‘história interna’ (motivacional, intencional, vivencial, portanto interpretativa).

<sup>153</sup> LE GOFF, 1998, p. 50.

<sup>154</sup> LE GOFF, 1998, p. 25.

<sup>155</sup> PAZ, 1969, p. 40-41.

E mais: conscientizarmo-nos que estamos mesmo, para o bem ou para o mal, às portas de uma nova era. Estamos no fim da metamorfose à qual mal nos demos conta: durante tanto tempo voltamos o olhar para o futuro – agora estamos nele. Estamos prestes.

Era das Conseqüências.

Era que se comprova pela realidade apresentar-se tencionada, extremada. Era que se anuncia em surpresas e redirecionamentos, que surgem da urgência de um mundo superpovoado, poluído e de configurações sociais e recursos naturais sucateando, numa “palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global”.<sup>156</sup> E que surgem da inquietação e da criatividade de uma elite cultural (mais até do que política) e de uma elite científica (mais até do que cultural), e encontram eco e cada vez mais rápida aprovação, absorção e expansão nas massas. “Nenhum período da história foi mais penetrado pelas ciências naturais nem mais dependente delas do que o século XX [...] O fato de que o século XX dependeu da ciência dificilmente precisa de prova”.<sup>157</sup>



FIGURA 90 – BANKSY, grafite/estêncil.

Além disso, graças em parte à espantosa explosão de teoria e prática da informação, novos avanços científicos foram se traduzindo, em espaços de tempo cada vez menores, numa tecnologia que não exigia qualquer compreensão dos usuários finais. O resultado ideal era um conjunto de botões ou teclado inteiramente à prova de erro, que requeria apenas apertar-se no lugar certo para ativar um procedimento que se movimentava, se corrigia e, até onde possível, tomava decisões, sem exigir maiores contribuições das qualificações e inteligência limitadas e inconfiáveis do ser humano médio. Na verdade, idealmente, podia-se programar o procedimento para dispensar de toda a intervenção humana, [...] a menos

<sup>156</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 25.

<sup>157</sup> HOBSBAWN, 1995, p. 504-506.



ou até que alguma coisa desse errado, esses milagres de tecnologia científica de fins do século XX não exigiam mais dos operadores que [...] um mínimo de atenção e uma capacidade um tanto maior de concentrada tolerância ao tédio. Não exigia sequer alfabetização. [...] O aprendiz de feiticeiro não precisava mais preocupar-se com sua falta de conhecimento.<sup>158</sup>

Grandes e reestruturadoras mudanças cuja ilação tanto origina-se quanto origina (e



**FIGURA 91** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

conduz) a pluralização da comunicação; as novas modalidades de encontro; a veloz circulação planetária dos conceitos, das idéias, dos conhecimentos, dos aprendizados, dos verbos; a expedita rotação dos produtos culturais, em penetração e proporção inéditas e agigantadas; a revolução tecnológica dos cabos, das fibras óticas, dos dispositivos de localização e mapeamento individual que depõem o extravio, dos aparatos eletrônicos que miniaturizam-se e acrescentam-se em continuidade ao cotidiano e ao corpo, transformando

ambos. O feitiço das imagens potencializa-se ainda mais na individuação: a câmara fotográfica e também a filmadora foram para o bolso; cada um com seu quinhão, a preços de ocasião – se via cópia não-autorizada manufaturada por mão-de-obra semi-escrava, a preços ainda mais de ocasião.

Registro e captura à mercê da mais tênue vontade, envio em multiplicada expedição. Individuação, ecceidade. Portabilidade.

Assim a ciência, através do tecido saturado de tecnologia da vida humana, demonstra diariamente seus milagres ao mundo de fins do século XX. É tão indispensável e onipresente – pois mesmo os mais remotos confins da humanidade conhecem o rádio transistorizado e a calculadora eletrônica – quanto Alá para o muçulmano crente. É discutível quando essa capacidade de certas atividades humanas produzirem resultados sobre-humanos se tornou parte da consciência comum, pelo menos nas partes urbanas das

<sup>158</sup> HOBBSAWN, 1995, p. 509-510.

sociedades industriais “desenvolvidas”. [...] Contudo não pode haver dúvida de que o século XX foi aquele em que a ciência transformou tanto o mundo quanto o nosso conhecimento dele.<sup>159</sup>

A liga das telas, dos satélites e da própria Rede, a Desperta. "Com a videosfera, entrevemos o fim da 'sociedade do espetáculo'. Se há catástrofe, estaria aí. Estávamos *diante* da imagem, estamos *no visual*",<sup>160</sup> escreve Debray. "Imagem: vida última dos seres",<sup>161</sup> escreveu Drummond. De todo modo, tomando a travessia humana pelo conjunto, poder-se-ia considerar o espetáculo como um mal necessário, como trecho, como momento, como parte essencial de um processo em direção a novas ordenações da realidade, afinal, seria e “é muito fácil atribuir o dilema em que vivemos a maquinações da indústria da cultura e à proliferação da nova mídia”.<sup>162</sup> O pós-espetáculo, então, acalmaria o excessivo alarmismo “que ostentava – nas palavras de Debord – uma índole ‘sinceramente reformista’, ancorada em apelos à moral, ao bom senso, à moderação, essa ‘boa vontade indignada’”,<sup>163</sup> um alardeio agastado nessa salutar indignação, um alarido de boas intenções, mas faltoso de uma certa visão de conjunto – temporalmente, quanto à paciente e ciente espera pelo cume do processo (cuja hipótese nada se anunciava como agora) e por sua conseqüente ladeira, e quanto à especificidade que “se restringia a censurar as conseqüências externas do sistema, descrevendo o espetáculo como ‘uma espécie de excedente negativo’”<sup>164</sup>. O pós-espetáculo assenta, estabiliza como fase a ‘sociedade do espetáculo’, e a consolida em seu próximo ato, a ‘sociedade da informação’. Baudrillard, sobrevivente dos situacionistas que permaneceu atuante até nossos dias, vivo até há pouco, admite:

Já não estamos na sociedade do espetáculo que falavam os situacionistas, nem no tipo de alienação e de repressão específicas que ela implicava. A própria mídia já não é apreensível enquanto tal, e a confusão da mídia e da mensagem é a primeira grande fórmula dessa nova era. Já não existe mídia

---

<sup>159</sup> HOBBSAWN, 1995, p. 510.

<sup>160</sup> DEBRAY, 1993, p. 274-275.

<sup>161</sup> ANDRADE, 1987, p. 67.

<sup>162</sup> HUYSEN, 2000, p. 25.

<sup>163</sup> FILHO, 2003, p. 35.

<sup>164</sup> FILHO, 2003, p. 35.

no sentido literal: ela é doravante inapreensível, difusa e difratada no Real e já nem sequer se pode dizer que esta tenha sido, por isto, alterada.<sup>165</sup>

A 'sociedade da informação' surge infrene, tomando a 'sociedade do espetáculo' por pilar. Desintegrada e integradora, desponta pelo decurso, pela conseqüência, pela transposição e pela sobrelevação daquela. Permite a uma célula do iniciático, inaugural (então tradicionalíssimo) proletariado britânico, como Banksy, ter conhecimento daquela. E exprimir-se a partir deste conhecimento, acertando e falhando sua atualização em igual medida, mas em sinceridade, iniciativa e (des)empenho comportamentais, e em certo ineditismo tanto formal quanto conceitual para seu meio: uma inflexão, uma matiz, um tom precursor que o sustenta na linha de chegada dos raciocínios, dos manifestos plásticos urbanos atuais, pareado ombro a ombro a poucas, mas surpreendentes irmandades – como as obras do norte-americano Shepard Fairey e do norueguês Dolk – mas uns poucos milésimos à frente por sua coesão e constância produtivas, e pela particularidade do seu anonimato – uma ideológica persistência no vulto (e uma paradoxal junção deste à fama) que não se vê nos demais e que seja talvez o que há de mais original em Banksy, tanto ou mais que sua obra.



**FIGURAS 92 (à esq.), 93 (ao centro) e 94 (à dir.)** – BANKSY, lambe-lambe; DOLK, grafite/estêncil; FAIREY, Shepard, lambe-lambe; respectivamente.

<sup>165</sup> BAUDRILLARD, 1991, p. 43.



**FIGURA 95** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., FAIREY, Shepard, lambe-lambe.



**FIGURA 96** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., DOLK, grafite/estêncil.



**FIGURA 97** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., FAIREY, Shepard, lambe-lambe.



**FIGURA 98** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., DOLK, grafite/estêncil.



**FIGURA 99** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., FAIREY, Shepard, lambe-lambe.



**FIGURA 100** – À dir., BANKSY, grafite/estêncil; à esq., DOLK, grafite/estêncil.

E pelo atestado de atualidade de seu nomadismo expositivo, suas viagens, que, somados aos conceitos que se proliferam (e se repetem) nas mais diversas metrópoles do mapa, e também às cada vez mais freqüentes cópias de seu formalismo (que de fato abriu, em influência e inspiração, uma seara), bem demonstram que os conteúdos contemporâneos são mesmo muito próximos em qualquer lugar.

Numa era de limpezas étnicas e crises de refugiados, migrações em massa e mobilidade global para um número cada vez maior de pessoas, experiências de deslocamento, relocação, migração e diásporas parecem não mais a exceção e sim a regra. [...] Na medida em que as barreiras espaciais se enfraquecem e o próprio espaço é globalizado por um tempo cada vez mais comprimido, um novo tipo de incômodo está se enraizando no coração das metrópoles. [...] Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto.<sup>166</sup>

Então não se deve dar à crítica do real (por mais impetuosa, por mais saudosista de “um retorno [à] cultura objetiva”,<sup>167</sup> por mais indignada, por mais moralmente condenadora – também por mais certa) mais valor do que lhe cabe: o de cronista de seu tempo. Toda e cada época teve e tem quem profile seus contrapontos – primazia a quem o faça criativamente – e isto nada impediu e muito interferiu – contribuindo – para a conformação seguinte e sucessora, que toma tal anterioridade por base. Sem subestimar ou de todo desconsiderar sua própria proveitosa participação na dimanação de novos tempos, precate-se o que o próprio “Debord classificou de crítica espetacular do espetáculo – uma crítica não dialética cujo ‘falso desespero’ era idêntico, como pensamento submisso, ao ‘falso otimismo’ da *apologia do espetáculo*”.<sup>168</sup> Raciocínios e expressões como os de Banksy são, portanto, tanto simplistas quanto utilíssimos.

Há muitos riscos e problemas profundos com essa prática. Como é que uma colisão de representações ideológicas pode desreificá-las? [...] Sua mistura de formas arcaicas e futurísticas atesta essa ausência – como o faz também seu apocaliptismo, o qual é sintomático do fracasso da cultura dominante (e do seu “guardião artista”) em conceber mudança social em outros termos que não sejam os da catástrofe.<sup>169</sup>

---

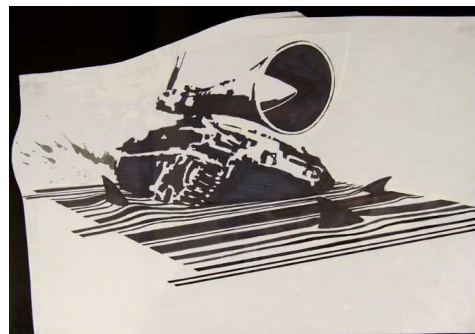
<sup>166</sup> HUYSEN, 2000, p. 32-33.

<sup>167</sup> HUYSEN, 2000, p. 33.

<sup>168</sup> FILHO, 2003, p.35.

<sup>169</sup> FOSTER, 1996a, p. 135.

Uma possibilidade de entendimento do proclame cultural das ruas, por assim dizer, está no aferro à tona, está no tentar-a-sorta, na sobrevida concomitante à revisão do Agora, quando a superprodução de bens de consumo – e de bens culturais – parece apontar para seu apogeu (e indiciar seu crepúsculo), afigurando-se presumível esta acompanhar-se indissociável do movimento contrário (que também indicia auge e crepúsculo); isto é, o



**FIGURA 101** – BANKSY, nanquim sobre papel.

reforço da ideologia de oposição e resistência – especialmente no reflexivo das artes. E ainda mais concebível essa oposição, essa vigilância e esse alerta constante que são contingentes de relevo da arte encontrarem sua melhor vazão na publicação libérrima (de hierarquia) e abrangente (de propagação) dos muros. “A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis”,<sup>170</sup> a ponderar, entretanto, a alternativa da apresentação de modelos de universos possíveis resultar, ela mesma, na preparação ou no anúncio de um mundo futuro, pelo semeio que é das artes – a obra de Banksy diz muito e é necessária, mas na morte-cor a obra de Banksy sussurra o dia em que a obra de Banksy não será mais necessária.

A iminência de um novo momento apresenta-se sempre inelutável. Exige adaptação, no despojo do costumeiro, cômodo, seguro auto-exílio temporal, tomado referente e reverente. Renega o apego ao passado e a superestima ao presente que – sofisma comum – se sente esvair, já que a circunstância do amanhã é latente no hoje, e dele depende. A iminência de um novo momento está contida e é discernível em cada instante, divisada e divisível. A iminência de um novo momento é inerente e inexorável a cada agora. Transformações não zeram o cronômetro e recomeçam, mas alicerçam-se no que já se tem.

<sup>170</sup> BOURRIAUD, 2009a, p. 17-18.

O senso de inautenticidade da vida contemporânea não suscita, em Debord, os suspiros nostálgicos característicos de conservadores, de reacionários e de certos críticos culturais de esquerda diante da integridade das sociedades pré-modernas e dos supostos resquícios de sua organicidade nas atuais sociedades não-européias.<sup>171</sup>

Banksy compactua tal senso: "A TV tem feito ir ao teatro parecer sem sentido, a fotografia matou um bocado a pintura, mas o grafite permanece gloriosamente imaculado pelo progresso".<sup>172</sup>

"O impulso mais profundo da utopia [...] veio do surgimento das máquinas".<sup>173</sup> A vontade da superação umas vezes incorre na superfecção, outras tantas em amparar-se no desamparo, muitas resvala paradoxal no aferro, no afinco, na pertinácia, no apego: "caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, [...] o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes; [...] devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis".<sup>174</sup> O progresso lesiona, para dizer o mínimo, ainda assim quase sempre é progresso. "Pulo iminente do telefone para o videofone. Reptos complicados dos veteranos (tudo se passa, praticamente, no espaço de dez anos)".<sup>175</sup>



FIGURA 102 – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Deveríamos esperar que as ideologias do século XX se regozijassem com os triunfos da ciência, que são os triunfos da mente humana, como fizeram as ideologias seculares do século XIX. Na verdade, devíamos ter esperado até mesmo que enfraquecesse a oposição das ideologias religiosas tradicionais, grandes redutos de resistência à ciência do século XIX. [...] E no entanto, o século XX não se sentia à vontade com a ciência que fora a

<sup>171</sup> FILHO, 2003, p.40.

<sup>172</sup> BANKSY, 2005, p. 154 (*tradução do autor*).

<sup>173</sup> BENJAMIN, 2007, p. 55.

<sup>174</sup> HUYSEN, 2000, p. 9-37 *passim*.

<sup>175</sup> DEBRAY, 1993, p. 315.

sua mais extraordinária realização, e da qual dependia. O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamas de ódio e rejeição da razão e de todos os seus produtos.<sup>176</sup>

Até aí, nada de efetivamente novo nas artes, que ciclicamente olham para trás e invocam – e encontram – trilhas do amanhã no ontem. Modelos espiralados de vanguardas que se reciclam. “É assim que a recorrente estratégia do ‘neo’ aparece hoje tão atenuada como exausta se apresenta a lógica adversa do ‘pós’”,<sup>177</sup> “o prefixo ‘pós’ não indica



**FIGURA 103** – BANKSY, grafite/estêncil.

nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude”.<sup>178</sup>

O modernismo já encampava em seu ideário “a segunda revolução industrial, com suas tecnologias de reprodutibilidade e mobilidade [e] a revolução socialista (de maneira óbvia, a russa) como um paradigma de transformação cultural, [além da] academia, compreendida

como um código repressivo de convenções burguesas e aristocráticas”,<sup>179</sup> compreensão, num olhar minucioso, precedente até então e, em maior visibilidade, recorrente desde então.

Muitos artistas e críticos vêem o presente como afundado num fim de jogo de ironia modernista para a qual a única resposta é a paródia passiva ou a recusa puritana, mas eu argumentaria que habitamos uma nova conjuntura – não uma nítida ruptura epistêmica (essa é uma observação importante, devido ao alarme sobre o pós-modernismo), mas uma nova ordem social de elementos heterogêneos que demandam uma nova posição para a arte política.<sup>180</sup>

<sup>176</sup> HOBBSBAWN, 1995, p. 510-511.

<sup>177</sup> FOSTER, 2003, p. 128 (*tradução do autor*).

<sup>178</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 14.

<sup>179</sup> FOSTER, 1996a, p. 201.

<sup>180</sup> FOSTER, 1996a, p.201-202.



Nisto a contenda política dos muros já nascer perdida, enquanto confronto, mas vitoriosa, enquanto afronta, enquanto charge, comentário, metanarrativa. Enquanto colaboração por dissidência, enquanto soma. E enquanto reclame de conscientização, observada tanto na denúncia – informação oposta à corporativa (na múltipla aplicação do termo), esclarecedora, desinteressada dos lucros daquela – quanto no simulacro, na apropriação mimética da metodologia do alvo crítico, que denota, em primeira instância, o a depuração experimentada – e o êxito – da manobra deste. Utilizar-se das formas consuetudinárias de produção cultural, ou dos métodos estabelecidos e comprovados de domínio e manipulação, sob o intento de checá-los, julgá-los, retribuí-los ou até ridicularizá-los, cinge a aceitação de que são essas formas – se não somente elas – que detém os signos funcionais, os critérios cognitivos, a facilidade e a barca apreensivas e cumulativas. A aceitação, o gosto, o prazer, a preferência, a fruição da maioria, por assim dizer. Além do mais, como se sabe, criticar o alvo é também dedicá-lo a referência e dirigir-lhe mais atenção. Por conseguinte, arrisca-se o resultado oposto: a confirmação de sua eficácia, sua reafirmação e/ou sua revalorização – além de gerar as dúvidas: há outra metodologia possível que obtenha o mesmo alcance? Dependerá, ou não, (da maturação) de outros (vindouros) macro-construtos?

Deste processo surge, quase organicamente, um paradoxo. As práticas ou exercícios radicais que no passado protegiam-se em sua própria marginalidade e isolamento dentro de fronteiras nacionais ou circuitos culturais particulares, e que potencializavam esse radicalismo em parte graças ao fato de que se circunscreviam a um meio social específico; e que ademais tinham a vantagem de lidar com um circuito cultural eticamente insensível, agora se encontram expostos a novos tipos de exame global que avaliam sua legitimidade enquanto produtos culturais. [...] Nos diferentes âmbitos, institucional e contracultural, pede-se o mesmo: que a obra [...] possa se apoiar em justificações morais ou políticas. Exige-se, então, uma lógica de os-fins-justificam-os-meios que confira um propósito às séries de ações cujo elemento comum é a representação estética de diferentes formas de injustiça. [...] Acaso ganham algo sendo percebidas como ações

habitadas por uma economia moral? Acaso seria melhor discuti-las prescindindo da suposição de uma estrutura de finalidade social?<sup>181</sup>

E denota, também, a possibilidade de repetir o vendilhão, as pretensões autárquicas, de repetir (intencionalmente ou não) a presunção e o engendrado ideológicos; de arrogar-



FIGURA 104 – BANKSY, desenho.

se a certeza, a posse e a exclusividade da razão, uma auto-atribuição e um proclame vozeiro, algo indisposto ao debate, uma contra-argumentação algo cerrada a ser também contra-argumentada. Densa e vedada, um cipal para não-iniciados ou não-correspondentes ao perfil.

É voz corrente dizer que as jovens gerações estão “alijadas de qualquer doutrinação”, “isentas de qualquer preconceito”, “afastadas de qualquer catecismo” e “solidamente apoiadas no real”. É verossímil, mas não será que, ao procederem assim, acabaram substituindo um catecismo por outro?<sup>182</sup>

Inversão ou reversão – mas de fato não transgressão – das normas de domínio ou de representação social; torção das “categorias de argumentação: o que até certo momento aparecia em nossos argumentos como o recorrente ‘contexto’, converte-se descaradamente em meio de propaganda de um certo tipo de cultura no mercado cultural”.<sup>183</sup>

Esta procura ansiosa não só pode comprometer a recuperação do reprimido ou a diferença perdida (sexual, social, etc.); mas também pode promover a fabricação de falsas diferenças, codificadas para o consumo. E, se a diferença pode ser fabricada, também a resistência pode sê-lo. Aqui emerge a possibilidade de a marginalidade crítica ser um mito, um espaço

<sup>181</sup> MEDINA, 2005, p.106-109 *passim* (tradução do autor).

<sup>182</sup> DEBRAY, 1993, p. 320.

<sup>183</sup> MEDINA, 2005, p.106 (tradução do autor).

ideológico de dominação onde, sob o disfarce do romantismo liberal, a diferença seja erradicada, e a diferença artificial, criada para ser consumida.<sup>184</sup>

É uma possibilidade. Outra se vê no reposicionamento da esquerda bem implícita – e bem explícita – nas fagulhas bem-humoradas da luta cultural dos muros; reposicionamento, ou reafirmação, cuja viga está na ‘perda do real’, sentimento urgente após o advento da gradual “desintegração da autoridade central”.<sup>185</sup> Então após os adventos da Portabilidade, da Babilônia virtual, das relações mediadas por telas e câmeras e da elevada resposta climática – um troco hiperbólico e inafiançável, “um subproduto dessa extraordinária explosão, embora em retrospecto ele já parecesse ameaçador: a poluição e a deterioração ecológica”.<sup>186</sup> Acima de tudo, após o advento da ressaca do consumo que aí está. “E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar o seu preço?”.<sup>187</sup>



**FIGURA 105** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Esse mundo simulado de mercadorias e espetáculos chega até mesmo a desafiar a representação, pois a representação está baseada num princípio de equivalência entre os signos e o real, enquanto na simulação os signos precedem, posicionam o real. Neste mundo de perda e irrealidade, ficamos quase à espera que a nostalgia nos consuma – uma nostalgia pela arte realista (numa época de subjetividade esquizo), uma nostalgia pelos monumentos (numa época de informação), uma nostalgia pelo espetáculo (pois o espetáculo implica pelo menos alguma cena, algum lugar).<sup>188</sup>

<sup>184</sup> FOSTER, 1996a, p. 225.

<sup>185</sup> HOBSBAWN, 1995, p. 476.

<sup>186</sup> HOBSBAWN, 1995, p. 257.

<sup>187</sup> HUYSEN, 2000, p. 18.

<sup>188</sup> FOSTER, 1996a, p. 128.

“Recentemente, Jean Baudrillard sugeriu uma razão. [...] Sofremos, diz ele, de uma ‘perda do real’ e, para compensá-la, criamos um fetiche do período anterior a essa perda”,<sup>189</sup> período no qual pulsavam efervescências ideológicas, novas propostas, novas apostas. Período que sugeriu, mas quando pôde não comprovou, a igualdade e a melhor distribuição. “'Utopia' é um dos ideogramas mais corrompidos, exposto por Orwell e Huxley como compondo uma só coisa com a distopia, isto é, com o totalitarismo”.<sup>190</sup>

Mas o pós-espetáculo aí está. E é o novo mundo onde resiste o grafiteiro – ou, ainda mais, onde este se reconsidera, se reconfigura, se reata, se mescla e se sustém. Ou deve fazer tais conversões. Ou há de fazê-las. “Essas especulações nos conduzem à economia de tais imagens e eventos nos dias de hoje [...] em relação a como essas imagens funcionam num discurso de ‘crise’ para reinjetar um sentido de realidade em nossas vidas”.<sup>191</sup> Banksy:

Eu andei fazendo algumas coisas para pagar as contas, e fiz o álbum do Blur. Foi um bom disco e rendeu um bocado de dinheiro. Acho que aí há uma distinção realmente importante a ser feita. Se for algo em que você realmente acredita, fazer um trabalho comercial não se transforma em merda tão somente por ser comercial. Por outro lado, você só pode ser um socialista rejeitando o capitalismo por completo, porque a idéia de que você pode casar um produto de qualidade com uma qualidade visual, e tornar-se parte daquilo mesmo considerando-o capitalista, é muitas vezes uma contradição com a qual você não pode conviver. Mas algumas vezes é perfeitamente simbiótico, como a situação do Blur.<sup>192</sup>

Partindo da “suposição de que a crítica contemporânea deveria ser alcançada através de certo nível de amoralidade”,<sup>193</sup> deduz-se que Banksy partilha a integridade extensiva, maleável, a integridade do Possível de Virno, a integridade de fundamentos outros, diversa, que é a face do hoje. Que opera, como prática, em raias internas particulares, auto-impostas e auto-reguladas, específicas à circunstância artística; limites

<sup>189</sup> FOSTER, 1996a, p. 115-116.

<sup>190</sup> FOSTER, 1996a, p. 133.

<sup>191</sup> FOSTER, 1996a, p. 126.

<sup>192</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>193</sup> MEDINA, 2005, p.112 (*tradução do autor*).

que não se rematam, ao mesmo tempo certos e incertos. Limites éticos provisórios, elásticos de contemporaneidade, contemporâneos de flexibilidade, constantemente suspensos, de demarcados a remarcados, na intenção de sua própria procura mais que de



**FIGURA 106** – BANKSY, fotomontagem e desenho (encomenda do grupo Greenpeace).

sua refutação. Banksy: “Tenho uma ótima lista de gente que recusei, [...] Nike, Coca-cola e Microsoft. Que é provavelmente mais impressionante que as coisas que aceitei”.<sup>194</sup>

Então Banksy mira a manutenção do engajamento na direção do motor do Possível-contemporâneo. E acerta o jato. Mira noutras altas janelas políticas mais pulsantes e mais coerentes à atualidade, externando-se colateral, e irreduzível à

coerção; pontuando-as questionáveis nos setores em que, de fato, o são. Mira na incompetência dos sistemas de controle e vigilância – policiais são mesmo seus alvos preferenciais. Mira também nos truques, nos liques (inter)governamentais. Banksy:

Os maiores crimes do mundo não são cometidos por pessoas quebrando as regras, mas por pessoas seguindo as regras. São pessoas que obedecem a ordens aquelas que jogam bombas e massacram povoados. Como precaução para jamais cometer maiores atos de vilania, é nosso solene dever nunca fazer o que mandam, este é o único jeito de estarmos seguros.<sup>195</sup>

Mira no mecanismo do consumo visado no topo e visando a base da pirâmide, numa esquerda de vigia e divulgação, de campanha, voltada ao préstimo e à inspiração, sobretudo voltada para os becos midiáticos, ratificando que “muitas das recentes formas de arte provenientes da periferia já não satisfazem os anseios utópicos nem buscam a aprovação das boas consciências de seus consumidores liberais [...], nem tampouco sugerem a

<sup>194</sup> BANKSY *apud* WARREN, 2002, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>195</sup> BANKSY, 2005, p. 51 (*tradução do autor*).

promessa (ou a ameaça) de uma forma mais conveniente de prática política redentora”.<sup>196</sup> Também voltada para a prestidigitação das corporações multinacionais, supragovernamentais: “há quem discuta a idéia de impérios informais, baseados nas corporações econômicas transacionais. Mas esse é um tipo de poder frágil, fácil de explodir”,<sup>197</sup> ou suplantado, circunscrito a intercâmbios e sinergias, também a prestígios, então a modismos, a temporadas, a períodos históricos. E cheio de fendas. Banksy: “Não há exceções à regra de que todo o mundo se considera exceção à regra”.<sup>198</sup>

Acerta em ser inconformado e insopitável – contido e cooptado apenas o estrito para o profícuo, o necessário para prover-se, prevalecer-se, valer-se; de resto indomável. Acerta em não se submeter, condescender ou prestar tributo à celebridade que o persegue. Acerta em ser inconveniente e não se curvar à autoridade que persegue. Acerta em fazer isso através da linguagem artística, via renovação do fôlego da *Pop Art*, dado o “momento posterior, mais avançado do capital, que por sua vez sugere que os códigos estruturais que a vanguarda moderna procurou transgredir não mais existem ou não são mais defendidos pela cultura hegemônica”.<sup>199</sup> Acerta em valer-se da impudicícia e da certa leveza do humor como antídoto e/ou diluente da pretensão ou do ufanismo ideológico – e como melhor ilustração do suporte urbano.

Acerta na contumácia, em tomar partido do anonimato, utilizando-o como espreita. Como sentinela. Como espaço de manobra e como estratégia de alcance, de distinção e de prestígio, na inversão do viver entre câmeras públicas, bancárias, lojistas, computacionais que põem a privacidade à prova. E como comprovação de honestidade ideológica. Banksy: “Gosto de pensar que tenho os brios de fazer frente anonimamente numa democracia ocidental e clamar por coisas que ninguém mais acredita – como paz e justiça e liberdade”.<sup>200</sup>

Acerta em ser sinaleiro da odisséia artística de sua geração mural, estar na linha de frente – na *avant-garde*, na vanguarda da transumância grafiteira – domiciliando a (e na)

<sup>196</sup> MEDINA, 2005, p. 105 (*tradução do autor*).

<sup>197</sup> HOBBSAWN, 2007, não paginado. Entrevista a Sylvia Colombo.

<sup>198</sup> BANKSY, 2005, p. 30 (*tradução do autor*).

<sup>199</sup> FOSTER, 1996a, p. 202.

<sup>200</sup> BANKSY, 2005, p. 25 (*tradução do autor*).

intempérie, domiciliando a (e na) solidariedade, a (e na) necessidade, o (e no) ensejo – o propício, a possança, a potência, a pertença. Domiciliando a (e na) própria órbita, na própria volta ao mundo: tanto no rodopio quanto no apontamento, tanto no regresso quanto no recomeço. Na virada. Tanto no revolvimento quanto no retruco. Volta ao mundo tanto na bússola quanto no retorno ao real.

Ver essas práticas como passivas não é apenas cair numa falsa oposição (ativo/passivo, prático/teórico); mas também se enganar sobre a posição da arte crítica em nossa formação cultural, pois evidentemente esse não é um momento de confronto no sentido político clássico. Enquanto muitos ideólogos de direita e de esquerda se atacam em público, as operações do poder político real permanecem obscuras ou são tão espetaculares que cegam a revisão crítica. De fato, pode ser que a tarefa da arte política seja não apenas a de resistir a essas operações, mas chamá-las ou trazê-las para fora mediante a provocação “terrorista” – literalmente fazer com que tais operações como a vigilância ou o controle de informações se tornem vividamente públicas – ou, de maneira inversa, negar ao poder de intimidação sua parte.<sup>201</sup>

Adapta-se o niilismo, adapta-se o grafiteiro conceitual, adapta-se o artista político urbano. Destila-se no desvelo e no estímulo, na glosa. Aceita seu tempo, e nele é bem-vindo. Apura-se o artista urbano de tintas políticas, mantendo acesas as idéias e os ideais dentro mesmo da reconciliação com a imperfectibilidade do mundo. Sem prestar contas. Vive



**FIGURA 107** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

e restitui de acordo com o que acredita – o que, afinal, é o que melhor se pode fazer. E é muito. E muda o mundo. Giram as miras, trocam-se as armas, mantêm-se as motivações, dorsais humanas: há vazão na sintonia, além – ou hoje até mais – de na distonia. Há continuidade. Há mais inteligência, mais ação e menos contrariedade nisto, demonstra-o a repercussão obtida por obras como as de Banksy, em especial a repercussão de sua

<sup>201</sup> FOSTER, 1996a, p. 203-204.

elongação autoral, muito renovadora, muito faceada a sendas e fendas contemporâneas, quanto ao futuro insinuado da atribuição (o futuro insinuado dos direitos de propriedade intelectual, na menção escassa da reprodução inelutável que o ciberespaço acentuou) e quanto a seu despojo sem pesares aparentes, do aceite ao conteúdo, nas chaves criativas da transcrição manuseada, nos bastões criativos da apropriação e do remanejamento da produção alheia.

Elongação também muito árdua de ser sustentada, na temporada de caça midiática que vivemos e, na alternativa do coletivo, na manutenção de um convergido artístico, um núcleo de uniformidade confocal, porque um grupo completamente igualitário impulsionaria a exterioridade da manifestação política, mas pesaria a interioridade que alimenta as artes. Na liga complexa entre afirmação ideológica e plenitude plástica – alternante preponderância de uma ou outra, delicado equilíbrio – a personalidade elusiva de Banksy inscreve-se, ou melhor, responde a uma bissexta tradição.

Após um certo número de anos, toda uma série de análises concretas mostrou de fato que, sem negar nem o sujeito nem o homem, [...] substituir o sujeito individual por um sujeito coletivo ou transindividual [...] não suprime, por isso, a idéia de sujeito, [...] fundamentada na existência de uma estrutura mental coerente elaborada por um sujeito coletivo.<sup>202</sup>

Como relata o artista, escritor e ativista Stewart Home (1999), politicamente cria-se uma situação em aberto, impossibilitando responsabilizar um indivíduo em particular. Artisticamente, confrontam-se noções ocidentais de individualidade, de identidade, de valor – e mesmo de verdade. A tradição é tão imediata que, não houvesse em Banksy a especificidade grafiteira e a concretude de uma personificação biográfica, mesmo que inventada, suspeitar-se-ia nele a reencarnação do *Luther Blissett Project*, pois seus primeiros passos notórios – cartazes e estandartes com seus estênceis discretamente enxertados e subitamente assomados em protestos ingleses, como os contrários à Guerra do Iraque no início deste milênio – correspondem exatamente aos últimos suspiros notórios

---

<sup>202</sup> GOLDMANN *apud* FOUCAULT, 2006, p. 290-291.





FIGURA 108 – BANKSY, cartazes (grafite/estêncil sobre papelão).

(‘anônimo’ em mandarim, provável alusão ao turvo superpopuloso da China).

Luther Blissett “constitui um exemplo-limite: trata-se de um indivíduo múltiplo; o nome do autor parece se apagar verdadeiramente em proveito de uma coletividade, e de uma coletividade renovável, pois não são sempre os mesmos que são”<sup>203</sup> Luther Blissett. O mote do projeto já anuncia que qualquer um pode ser Blissett, e já autoriza – e convida – qualquer um a ser Blissett; e assim tem sido o uso clonado dessa identidade livre, recrutadora, ao mesmo tempo aberta e encoberta, esse pseudônimo com ares piratas de heroísmo popular, adotado e compartilhado por inúmeros artistas, ativistas e *hackers*<sup>204</sup> – ao que tudo indica, também por Home –, em diversos pontos do globo, atuação sem fronteiras como a de Banksy. Os meios correntes que possibilitam a Banksy editar e publicar por si seus próprios livros – compilações de suas obras e de suas idéias –, e bem vendê-los, são os mesmos que o mesmo fazem por Blissett, igualmente editando e publicando os seus, inumeráveis dada sua inumerabilidade autoral, somando desde uma co-autoria (dupla ou duplicada) com

<sup>203</sup> ULLMO *apud* FOUCAULT, 2006, p. 296.

<sup>204</sup> Literalmente, ‘aquele que corta, que fende’, no sentido original do lenhador. O termo hoje designa os curiosos e hábeis decifreadores cibernéticos, capazes de explorar meandros de programas de computador, burlar sistemas de segurança digitais, invadir contas e espaços virtuais alheios – inclusive governamentais –, provocar víruses, usurpações, pirateamentos e demais terrorismos logísticos. A atividade não se resume ao gracejo ou ao crime, mas também à sua solução, tamanha a destreza, criando uma nova seara profissional: muitos *hackers* chegam a adentrar sítios considerados intransponíveis tão somente para se identificar e oferecer seus préstimos à contratação.

de Luther Blissett no final do milênio passado, ainda que, na habitual ironia de Blissett (habitual também de Banksy), seu suicídio simbólico não encerraria o uso do pseudônimo, mas dar-lhe-ia nova vertente em Wu Ming

Home, *Green Apocalypse*<sup>205</sup> (1999) até 54 (2006), de Wu Ming. A obra mais conhecida, disponível inclusive no Brasil, talvez seja *Guerrilha Psíquica* (2001), com direito a farsesco retrato do autor na capa; e a mais sintomática talvez já se anuncie em seu título, de extensão inversamente proporcional à espessura, mais aproximada ao panfleto: *Guy Debord is really dead: the major failures of the Situationist International considered in their historical, cultural, psychological, sexual and especially political aspects, appended with the modest proposal that we cease allowing the traditions of the lead generations to dominate the lives of the living* (1995).<sup>206</sup>

A especialidade primeira de Blisset: inserir-se no noticiário regular (como fez Banksy nas passeatas), através de performances públicas geradoras de rumores igualmente públicos, que se tornam alarmes (e ganham o estatuto de verdade) pela própria dinâmica do repasse, pleno de acréscimos. Ou através do plantio direto de factícios nos veículos de comunicação, pela competência para a invasão digital, falseando a autoria a renomados jornalistas, ou até mesmo a renomados acadêmicos como Umberto Eco. De uma maneira ou de outra, Blissett fez-se douto em criar enganosas manchetes, tomadas como factuais – por tão bem executadas na Rua e tão bem detalhadas na Rede, sem faltar um iota –, e então amplamente reproduzidas e divulgadas pela imprensa, em confusões noticiosas que encampam a credibilidade do comentarismo midiático – que facilmente abusa de se valer de toda sorte de especialistas e, ainda assim, pouco especializar a matéria –, mensurando pela ridicularização o esclarecimento proposto pelas mesas (tele)jornalísticas. Demonstrando o quanto o excesso de informação tem aliviado essa mesma da comprovação, a tem tornado pouco checada, embora – ou por – muito checável. E descartável. Expondo os arsenais atuais de unir sabotagem cultural e guerrilha tecnológica, apresentando os burlescos arsenais contemporâneos de burlar regras e éticas para explicitar a burlaria de regras e éticas encontrável nas instituições corporativas, pautadas na conjugação do benefício público ao benefício próprio. Aquilatando os arsenais

---

<sup>205</sup> ‘Apocalipse verde’, ‘Apocalipse ecológico’.

<sup>206</sup> ‘Guy Debord está realmente morto: os principais fracassos da Internacional Situacionista, considerados em seus aspectos históricos, culturais, psicológicos, sexuais e especialmente políticos, anexos à modesta proposição na qual nós deixamos de consentir às tradições das gerações mortas para dominar a vida ao vivo’.

contemporâneos fraudulentos de agir internamente a estruturas aparentemente sólidas e inatingíveis, exclusivas e exclusivistas, como tática de apontar-lhes as ressalvas e



**FIGURA 109** – BANKSY, grafite/estêncil.

denunciar-lhes o domínio. E a sanha sensacionalista. Agir tanto no lugar comum quanto no lugar-comum, agir entretecido em ambos os cerne públicos, ambas as extremidades da significação, na circulação da mensagem, na reviravolta. Soma de renovação e inovação das frentes de batalha contra os

malefícios do capital, partidas da trincheira externa e chegadas à virose interna.

Trata-se de encontrar voz na contemporaneidade. Trata-se de uma nova ética em formação, uma ética que, conjuntamente à psique humana e à psicopatia social, encontra-se no cerne das contradições da sociedade contemporânea e no calor de seus debates. Mas não menos ética por nova ou por em formação. Uma ética diferenciando a convivência da conveniência. Uma ética que, enquanto obra de arte, decante que “esta classe de ações contém certos limites auto-impostos, próprios da condição estética. Como obras de arte, estas ações possuem fronteiras internas específicas e/ou momentos de neutralização. Embora situadas em um limite ético provisório, redefinem este mesmo limite sem a intenção de negá-lo”.<sup>207</sup>



**FIGURA 110** – BANKSY, grafite/estêncil.

Então a crítica cultural dos muros intentar-se multicultural – e acordar-se arte –, (re)afirmando-se na condição humana, na globalização e na etnografia como fantasmagoria de fronteiras, na manipulação bastante comprometida com a chegada da reportagem civil, pareada, e do tempo real nas novas mídias, no admirável-mundo-novo selado pelo salto da velocidade do pergaminho manuscrito para a velocidade do pensamento enviado na

<sup>207</sup> MEDINA, 2005, p. 114 (tradução do autor).

comunicação eletrônica; selado nas ofertas ao convívio, tece a “safra recente de estudos sobre a riqueza da vida cotidiana e o papel das mediações culturais na relação com a mídia”<sup>208</sup> – ancorando ser o artista urbano dos que melhor se harmonizam, se aproveitam e se apropriam, por a metrópole ser o mais bem acabado retrato destes dias, e, no bom senso de oportunidade do artista circunstancial, circunstante e mundano, afigurar-se também dos melhores suportes. Para o grafiteiro, a melhor superfície, a melhor estratégia e



**FIGURA 111** – BANKSY, serigrafia.

o melhor comprometimento sempre serão o espaço da cidade irresoluta, os paradigmas ocidentais em geral, a sintaxe metaestável, estável de instabilidades: tanto seus limites estruturais quanto seus limites sociais, bem como as circulações, definidoras e redefinidoras, de uns para os outros. Incluso nelas, o grafite renova-se.

Suas tendências contemporâneas evidenciam, suas renovações éticas testemunham que a tropa grafiteira não assenta seus acampamentos. Respeitante a seus rituais, à sua dogmática maneira, o grafite caminha. Transforma-se. Forma-se. Para tal, não há hoje melhor exemplo que o coletivo *Graffiti Research Lab*<sup>209</sup>, que, preservando o divergente paralelismo ao raciocínio da máquina do consumo (referenciando-se à logística cartazista – no que esta se atualizou e (i)materializou em telas e luminosos), contemporizou-se na pesquisa de pontos de luz em substituição à tinta, pontos de luz que são a própria representação e o enquadramento do retrato noturno das metrópoles. Trata-se de diminutos *leds*<sup>210</sup> coloridos, presos a igualmente diminutas baterias (que os mantêm acesos por algumas horas), e também a diminutos ímãs (que os tornam aderentes como os grafites e seus pares – adesivos, lambe-lambes, etc.). Essas pequeninas luzes são arremessadas à noite, em grande quantidade, em direção à vasta

<sup>208</sup> FILHO, 2003, p.44.

<sup>209</sup> 'Laboratório de Pesquisa Grafiteira'.

<sup>210</sup> Sigla em inglês para *Light Emmiting Diode*, 'diodo emissor de luz', um semicondutor eletroluminescente.

gama de superfícies metálicas presentes no urbano (que demonstram que a cidade, hoje, é tão metal quanto é concreto quanto é asfalto).

Esses arremessos não têm o modo certo dos tiros; pelo contrário, atentam ao movimento e buscam os mais diversificados caminhos entre o braço e a aderência, num festival de inúmeros pontos coloridos simultaneamente lançados por várias pessoas, que privilegia a ação, o *happening*, e que por fim cria verdadeiros acúmulos de colorações luminosas e brilhantes, formas sem total controle que variam do alto teor de acaso à completa abstração – como muitas pichações.



**FIGURAS 112 (à esq.), 113 (ao centro) e 114 (à dir.)** – GRAFFITI RESEARCH LAB, performance, interferência urbana.

Belas obras, de essência tão grafiteira quanto contemporânea. Na aplicabilidade exclusivamente noturna, a lealdade às tradições do grafite. Na efemeridade das pequenas baterias, a renovação tecnológica e o aprofundamento dessas mesmas tradições – e a renovação e o aprofundamento da consciência da impermanência que é a face de tantas vertentes artísticas pós-industriais.

Acaso e impermanência (e seu bom uso), como já dito, são dois pilares essenciais da construção da contemporaneidade nas artes. Sua inata aceitação pelo grafiteiro (empírica porque dada pela experiência sensível, intuitiva porque apreendida direta, clara e imediatamente da realidade), seu proveito e sua vantagem, possibilitam agora um novo capítulo do que já se pode considerar a história estilística do grafite, que sobrepõe (e de certa forma revaloriza) a inscrição e a simples e simplória presença e ocupação do entorno que estão tanto na gênese das artes ocidentais quanto na matriz e na herança genética dos muros, por contigüidade.

A genealogia de toda arte mural, grafite incluso, está na direta descendência das pinturas das cavernas e dos abrigos rochosos do Paleolítico Final, anteriores à escrita, das nossas mais antigas manifestações artísticas conhecidas, desde então oscilantes entre modesto primitivismo e surpreendente segurança e requinte, desde então evidenciando o talento de seus artistas e o papel relevante que a arte desempenha na vida comunitária. A própria dição 'grafite' relaciona-se primeiramente às gravações obtidas raspando a superfície da pedra.



**FIGURA 115** – BANKSY, grafite/estêncil.

Nos rituais dos povos caçadores, esses traçados e grafismos precedem a invenção da escrita, acompanham a narração oral e a encenação dos mitos [...], colocando-se portanto como uma janela sobre o mundo da imaginação. [...] Com a elaboração de símbolos, o homem consegue em seguida registrar seu pensamento de maneira mais inteligível. Devido à sua faculdade de comunicar informações complexas à distância e no tempo, estes signos contribuíram para a aglomeração dos seres humanos.<sup>211</sup>

Tais pinturas nunca se descobrem facilmente acessíveis, próximas às entradas das cavernas, mas sim em seus recantos mais profundos, sendo comumente preciso rastejar por acanhadas passagens para alcançá-las. Também agora, é comum se aventurar por becos escuros e espaços recônditos para encontrar as atuais pichações, e é já conhecida a hierarquia entre seus autores: quanto mais inacessível e arriscado o local-suporte, tanto maior o mérito, mais alta a casta e a patente do autor entre seus pares (posto que eles se reconhecem menos pela assinatura e mais pelo traço, pelo gesto; ou por atributos propositada e repetidamente inseridos nos trabalhos). Por conseguinte, encontramos imagens no alto de edifícios ou nos arcos sob viadutos, poucos metros acima de movimentadas avenidas e rios poluídos.

<sup>211</sup> BAGNARIOL, 2004, p. 9.

Policiais e seguranças sempre usam bonés com uma pala que vai até pouco acima dos olhos. Aparentemente essa é uma técnica psicológica, pois as sobrelhas são muito expressivas, elas te deixam na mão se você estiver mentindo ou tentando intimidar alguém. Você tem muito mais autoridade se as mantiver cobertas. A vantagem disso é que torna difícil para nosso policial médio ver qualquer coisa além de um metro e setenta a partir do chão. O que explica porque grafitar topos de construções e pontes é tão fácil.<sup>212</sup>

No caso de Banksy, encontramos suas obras inseridas dentro mesmo dos museus e galerias, num 'risco' e num enfrentamento de seus 'naturais oponentes', sob seu ponto de vista. Banksy: "Pintar algo que desafie a lei da terra é bom. Pintar algo que desafie a lei da terra e a lei da gravidade ao mesmo tempo é ideal".<sup>213</sup>



**FIGURA 116** – BANKSY, pincel atômico sobre pedra – obra inserida clandestinamente no Museu Britânico de Londres, e por decisão deste, incorporada ao acervo. Seu título, *Wall Art* [Arte Mural], alude à rede de supermercados Wall Mart. Em sua ficha técnica, também confeccionada por Banksy, lê-se: Arte Mural – Leste de Londres: Este exemplar primorosamente preservado de arte primitiva data da era Pós-Catatônica, e acredita-se descrever o homem primordial aventurando-se pelas áreas de caça da periferia da cidade. O artista responsável é conhecido por ter criado um substancial corpo de trabalhos pelo sudeste da Inglaterra sob a alcunha *Banksymus Maximus*, mas pouco mais se sabe sobre ele. A maior parte deste tipo de arte infelizmente não sobreviveu. A maioria é destruída por zelosos funcionários municipais, que não reconhecem o mérito artístico e o valor histórico de untar os muros. PRB 17752,2-2,1

Pelos retratos dos animais saraivados de lanças, quase sempre de perfil ou com a cabeça virada para trás, como em fuga, aduz-se que os mitogramas tenham obedecido ao propósito de assegurar o êxito na caça, tão comumente representada, como se figurar os animais alvejados por dardos e azagaias fosse tê-los ao arbítrio; como se a morte traçada garantisse a morte real, ou ao menos garantisse a coragem e a confiança para arrostá-los com rudimentares armas – possibilidade replicada pela raridade da representação de feridas e por pequena porção dos modelos (até o momento) não se verificarem parte usual da alimentação dos caçadores. Numa ação arquetípica de concepção repetitiva e circular dos

<sup>212</sup> BANKSY, 2001, p. 36 (tradução do autor).

<sup>213</sup> BANKSY, 2005, p.81 (tradução do autor).

acontecimentos, habitual do pensamento indômito, talvez o usual realismo de representação se prestasse, autópsia inversa, a dar-lhes vida, a animá-los, a criar os animais – em indistinção entre figuração e realidade – e por efeito aumentar o abastecimento do qual dependia a sobrevivência, como uma ritualização da abundância e da fertilidade. Ou, ainda, obedecia-se ao ímpeto de ornar, de ocupar, de preencher e, assim, apoderar-se do espaço, fazer-se importante, presente e dono. Hoje, a grafiteagem é bastante difundida entre aqueles de classe operária ou de classe nenhuma, de pouca renda e pouca oportunidade, aqueles sem acesso à palavra, reflexo de um moderno ritual de abundância e fertilidade, ou de conquista e posse. De exigência do verbo e da imagem como assinaturas da existência, pois “ao projetar imagens sobre uma superfície plana, o ser humano exprime seu próprio universo interior. Tornando-se criador de formas, ele pode conhecer e enxergar a si mesmo”<sup>214</sup> e igualar-se em importância, como auto-inclusão, consideração e desígnio, como superação imaginária da facticidade majoritariamente insuperável. ‘Escreveu no muro’, da mesma forma que ‘leia na minha camisa’, é gíria que bem conota a soma de pleito, aposta e certeza. Posição assumida, partido tomado.

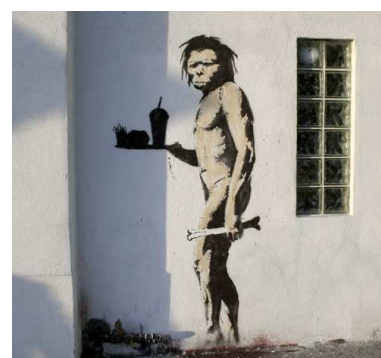


FIGURA 117 – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Inscrição feita através de inscrição. Banksy:

Ah, essa é a chave do grafite: o posicionamento. [...] Sim, é tudo sobre retribuição mesmo. [...] Apropriar-se com uma marca trata de retribuição. Se você não possui uma companhia de trens, então você vai e grafita sobre um deles em substituição. Tudo vem daquela coisa na escola quando você tinha de ter seu nome marcado nas costas de alguma coisa – aquilo a faz pertencer a você. Você pode ser dono de metade da cidade rabiscando seu nome sobre ela.<sup>215</sup>

Em seus primeiros trabalhos, Banksy também fizera uso das grandes *tags* – as conhecidas e reconhecíveis marcas, os apelidos, as assinaturas excessivamente gráficas,

<sup>214</sup> BAGNARIOL, 2004, p. 9.

<sup>215</sup> BANKSY, 2003, não paginado. Entrevista a Simon Hattenstone (*tradução do autor*).



em excessivos formatos, que caracterizaram os metrôns novaiorquinos da década de oitenta



**FIGURA 118** – BANKSY, serigrafia.

(período de intensa expansão – e de especialização técnica – do ofício de grafitar); e que, vez ou outra, ainda se vêem em qualquer metrópole, teimosas, algo antiquadas, tão sobrecarregadas de cores quanto sobrecarregadas da datação daquela década para o olhar mais afiado.

Tampouco era incomum encontrar na Pedra Lascada traços rápidos e finos, desenhos desordenados em várias camadas realizadas em épocas diversas, sobrepostos e/ou repetidos – como não é incomum encontrá-los nos nossos atuais muros, muitas vezes tendo por base o hedonismo de cores e formas, o reconhecimento grupal e territorial e a demonstração de virtuosismo técnico.

De lá para cá, a expressão mural manifestou-se e manifesta-se em todos e em cada momento da história, atravessou o tempo de todas as comunidades, dos grupos nômades às megacidades, do que não há melhor exemplo que as inscrições na anterior promissora *polis* e posterior sítio arqueológico de Pompéia, que desde então e até hoje vão se sobrepondo e se somando – ou se completando – contínuas e contíguas ao passar do tempo; mas para aqui construir a história e circunscrever o campo, basta a junção dos dois fechos mais distantes que remata a circularidade em que “a modernidade cita sempre a pré-história. Isso ocorre graças à ambigüidade própria às produções e às relações sociais dessa época. A ambigüidade é a manifestação figurada da dialética, a lei da dialética detida”.<sup>216</sup>

Esse lençol subterrâneo – que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras – torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo. Há uma ‘história da arte’, mas ‘a arte’ em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação; também o é em sua

<sup>216</sup> BENJAMIN, 2007, p.43.

recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade. É, portanto, em razão de seu arcaísmo que uma imagem pode permanecer moderna.<sup>217</sup>

O exercício relacional entre as extremidades rupestre e urbana serve de inventário às expressões continuadas entre elas, ainda que conforme a adequação dos tempos – e que demonstram uma raiz perene, de condição humana. Como ancestralmente, a consciência da finitude – o ser humano é, por sua avaliação, das espécies a única ciente da própria mortalidade. Como ancestralmente, a pulsão é a do retrato da época, do comentário; o impulso é o de estancar e cicatrizar o tempo, deixar o vestígio, o resíduo, a marca, a impressão, o registro no espaço circundante, não só o qual toda espécie freqüenta, mas que o próprio criador também freqüenta, feito lembrar ao outro – e a si mesmo – da própria existência, da própria condição. Banksy e seus pares procuram, cada qual a seu modo, fotografar polaróides urbanas, imediatas, da situação de nosso mundo, da nossa situação, e, ato contínuo, professam intelecto e professam política – profissões de fé.



FIGURA 119 – BANKSY, instalação.

A nossa vida urbana incorpora muito mais semelhanças que diferenças: em qualquer direção, espelha-se o cotidiano de uma grande cidade, que se serve das mesmas infra-estruturas e que se cerca dos mesmos espaços públicos profusos de consumo, copiosos da anarquia publicitária e da insurgência das pichações. Chega-se a encontrar a mesma exata propaganda, do mesmo exato produto, aqui ou acolá. A publicidade superou imune sua crítica, fez-se onipresente, fez-se benfazeja, fez-se aceita.

<sup>217</sup> DEBRAY, 1993, p. 40-41.

Ora, nesse meio tempo as coisas encostaram à queima-roupa na sociedade humana. [...] O olhar essencial de hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se publicidade. Ela desmantela o espaço da contemplação desinteressada confrontando-nos perigosamente com as coisas, assim como, na tela de cinema, um automóvel, agigantando-se, avança vibrando para cima de nós. [...] O que é que, em última instância, torna a publicidade tão superior à crítica? Não é o que diz o luminoso vermelho, é a poça de fogo que o espelha no asfalto.<sup>218</sup>

É o pacto, tácito, consuetudinário. Foi antes a feira. Depois, a escalada da feira. É a articulação das ruas, é a procuração do convívio por superioridades pretensas, e a conexão do convívio por igualdades tensas. Apologias partícipes. É o massivo das massas. É



**FIGURA 120** – BANKSY, grafite/estêncil.

sobremaneira o idioma das cidades, a diretiva da atenção: imagens de apelo imediato, por simpatia e por reconhecimento; legendas bravas e breves, como devem ser. Escritas performáticas, de tratos e polissemias para alcance plural, ou de cifras e catacreses para alcance tribal. Gênese comum aos muros publicitários e aos muros grafiteiros – representatividade e reprodutibilidade. Publicação. Arrojar-se aos muros o direito, tomá-los para a nota, para o aviso: Banksy é um renovado situacionista.

Habilidades da cultura urbana, práticas de identidade, cortejos contemporâneos: compreensão de si – e de todos – como análogos em direito e aptidão à voz. Dessa cepa da muito variada arte cidadina e cidadã, os requisitos panfletários, anunciantes. Cartazista. Afixações despidas da subliminar intenção-cifrão, do coercivo propagandista, despidas do utilitarismo comercial, mas proveitosas do arquétipo, contestando pela semelhança então contestando pela contradição; incorporando os mesmos princípios, os mesmos métodos, as mesmas convenções: o proclame, o reclame, a divulgação reprodutível, a transmissão intensiva e extensiva de uma idéia única – um produto, um evento, uma oferta, uma exigência, um requerimento, uma convocação, um agradecimento, uma homenagem, um

<sup>218</sup> BENJAMIN *apud* BOLLE, 1999, p. 143.

chamado, uma perda e sua busca – no feitiço mais claro e sucinto possível. A forma segue a medida: pouca ou nenhuma sugestão de volume e perspectiva, simplicidade na relação entre figura e fundo, áreas chapadas, desenho que remete ao gráfico – planiformidades, planiimpressões. E caracteres: escrita que nem ilustra a imagem nem é por ela ilustrada, mas convivem em equilíbrio de mensagem, e ressaltam-se. Também o processo de impressão por insuperável matriz, e a própria repetição (e condicional variação) possibilitada da estampa contribuem para rematar a reprodução do reprodutivo, imitação ou mitose. Se o atrairmento vem da feira, o informe vem da prensa.

A culpa [...] atribuída [...] às “grandes forças históricas” e aos avanços tecnológicos responsáveis por espantoso aumento na difusão de material visual (processo iniciado com a “Revolução Gráfica” da segunda metade do século XIX, que inundou de ilustrações publicações até então limitadas ao texto); a ênfase da crítica incidia, no entanto, sobre os mecanismos de consentimento popular.<sup>219</sup>

A gravura pulsa, ainda se vislumbra por detrás do matérico da imagem publicada, tanto nas altas tecnologias reprográficas, que por mais altas e atuais que sejam conservam a aura do gravado, do retido, do fixo; quanto no situacionismo contemporâneo da *Culture Jamming*,<sup>220</sup> seu avesso: guerrilha de paralogismo semiótico, guerrilha de coletivos artísticos – a excetuar Banksy ou a suspeitar mais de um dele –, paródia ou sabotagem do espetacular de tais tecnologias em igual qualidade de exatidão técnica, igual exatidão de qualidade técnica. Ousadas falsárias, de boa conspiração, de igual competência inequívoca de recursos digitais, e igual identidade física, igual suporte: folhetos volantes, cartazes de propaganda, painéis viários, placas de trânsito – pictogramas e logotipos, anúncios e denúncias, regulamentos comunitários de todos os tipos; alinhavos sociais, mercantis e culturais adulterados ou substituídos bastando estarem públicos. Ações indiretas em comparação à exterioridade da trincha ou do aerossol, preparadas com antecipação

<sup>219</sup> FILHO, 2003, p. 34.

<sup>220</sup> ‘Interferência cultural’ ou ‘Bloqueio cultural’, ou mesmo ‘Esmigalhamento cultural’, mais literalmente. O termo *jamming* refere-se à interferência radiofônica, ao ruído ou à sintonia alternante das transmissões sonoras, que promove inserções, obstruções e entrecruzamentos de vozes. Refere-se também à maneira livre e improvisada de tocar música.

cuidadosa de requintes copistas e enxertias requintadas, com baixa colaboração de acasos artísticos, atendo-se ao externo sua esgueirada aplicação.

Peças previamente prontas em tal precisão gráfica, em tal autenticidade impressa que dificulta sua distinção das reais peças publicitárias que contendam. Dificulta seu reconhecimento subversivo e reversivo apenas pelo aspecto formal, plástico, dificulta sua identificação controversista não fosse a cognição dos conteúdos: “Uma guerra que se daria através de imagens, por meio da deturpação de signos e significados, uma ação para impelir o público a controlar a mensagem e suas múltiplas possibilidades de interpretação”.<sup>221</sup> Um assalto à cultura, um assalto ao hábito e um assalto ao olhar – assim irmanam-se todas as imagéticas políticas de superfície urbana. Atividades ativistas. Atentatórias. Atentivas. Assevere-se à tática o mérito: não há melhor efeito para a contraposição ideológica do que sua justaposição, não há melhor efeito do que aquele resultante da operação de entranhamento ao padrão, operação interna aos costumes, interina aos construtos. Desintegração integrada. Banksy:



FIGURA 121 – BANKSY,  
serigrafia.

Qualquer anúncio em espaço público não lhe dá opção de que aquilo que você vê serve ou não para você. Serve sim para você apropriar-se, rearranjar e reutilizar. Você pode fazer o que quiser com isso. Pedir permissão é o mesmo que pedir para manter o embalo a alguém que manipula sua cabeça. Você não deve nada às corporações. Você não lhes deve especialmente nenhuma reverência. Elas têm rearranjado o mundo para porem-se bem à sua frente. Elas nunca pediram sua permissão, nem pense em começar a pedir pela delas.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> ECO, 1999, p. 174.

<sup>222</sup> BANKSY, 2005, p. 160 (tradução do autor).

A organicidade da madeira, a retidão do metal, a lisura da tela serigráfica, a porosidade da pedra: prelo imanente, a gravura mais que se vislumbra nas tecnografias grafiteiras, artesanias ruelas de procedimentos mais soltos, instrumentais menos científicos; em bom emprego mantenedoras do rudimentar de execução e da restrição que é também característica do método – para a longevidade do molde do estêncil em particular, seu manuseio e seu reaproveitamento, faz-se necessária a adaptação do desenho à mecânica gravurista de usual guia do preto, como cor-mestre, como cobertura e como fim do recorte, à demanda de equilíbrio entre positivo e negativo, pando de extensão de ambos, de vazados

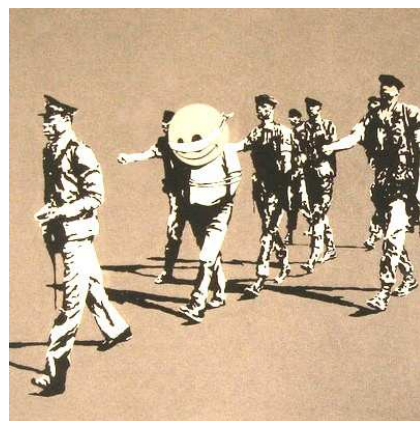


**FIGURA 122** – Acima, BANKSY, grafite/estêncil. Abaixo, KRUGER, Bárbara, painel.

interrompidos, evitando fragilidades estruturais. Lambes ou adesivos, e mesmo faixas ou estandartes, estão também no aparelho formal, reverenciam a gravura, aproximando-se nessa reverência às artes historicamente tradicionais. Reverenciam por apoio, porventura por adição, o gênero cartazista como veículo de arte legítima, dos expressionistas alemães a Antoni Tàpies, dos art-novistas a Jenny Holzer, de Toulouse-Lautrec a Bárbara Kruger.

Considerado o todo do muro, superexposto de impermanência, sobreposto de cartazes e seus pares, excessivo de contemporaneidade, à concisão da forma unitária o prolongamento que se observa é uma explosão do formato, um agrupamento não decupado em sua uniformidade de emissão, de uso e de linguagem, em sua equivalência geral seja no modo serial de orientação, seja no irregular feito grandiloquência mural, e sua conseqüente ressignificação, ou mais bem aproveitada e melhor significação. A produção plástica, agigantada na observação, toma por condução cada uma de suas pequenas partes, dada sua complexidade de gravura e de ocupação, e sua exigência de apropriação do muro. O olho separa, e acha sentido no separado, no trecho. O olho também rejunta, e na soma apõe sentido outro e equivalente. Completa aí a reverência: o adir contemporâneo dos muros em nada obsta à trilha da arte muralista propriamente dita, o Muralismo de primal

regência latina, pelo tamanho que alcança, pela geometrização das formas, pelos volumes esquematizados, pela superfície plana à larga, pelas cores vivas, pelas formas rudes, pela diversidade compositiva – componentes característicos tanto dos mexicanos originários, como Diego Rivera, David Siqueiros e Clemente Orozco, quanto daqueles por eles influenciados: americanos em geral, latinos em particular (dentre os quais não há melhor exemplo que o brasileiro Cândido Portinari). Essa gênese ultrapassa o domínio formal, ainda que suscetível à adaptação, ao ajuste natural dos períodos, das gerações: é a tradição da sobrecarga ideológica (de projeção agora noutro tanto política, pouco nacionalista, nada partidária), a tradição algo barroca e muito expressionista, a tradição da manifestação humanitária, do reconhecimento e da simpatia humana por aquele que é anônimo, silencioso e sofredor.



**FIGURA 123** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Gutenberg permitiu essa revolução que foi a passagem da madeira gravada para a estampa, agente proliferador sem o qual a Arte não teria conquistado o Ocidente em meio século. (...) O vírus visual circulou desta forma e não se pode opor a cultura do impresso à cultura da imagem: as duas, no princípio, reforçaram-se uma à outra. A gravura colocou o norte iconóforo em contato com o sul e o sul iconófilo com a escola do norte.<sup>223</sup>

“Um curioso entrecruzamento, pois: a melhor antropologia anglo-saxã atual faz amplo uso da filosofia francesa oriunda de 68, enxertando-a de modo inventivo”.<sup>224</sup> Na inexistência do registro em meio às sociedades, às civilizações, às culturas e às multidões, não há como precisar – o decurso somou pluralismo de fontes, intra ou extraterritorial às artes, contemporaneamente regular de hibridismo, e a precisão importa pouco para entender a atividade como um todo, comparativamente ao quanto importa para entender onde está Banksy – mas o exame tende a conceder intramuros à Pop, e extramuros aos situacionistas, o apadrinhamento imaginário, a vereda, a fonte artística relida dos *jammers*: a

<sup>223</sup> DEBRAY, 1993, p. 228.

<sup>224</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 93.



primazia na usança dos sintomas culturais de massa, como os à época tão apropriados quadrinhos, e sua política retorsão. Banksy é, sem dúvida, um situacionista tardio.

**FIGURA 124** – BANKSY, grafite/estêncil.

A produção de significado por dentro do panorama de um sistema dominante é um estilo de vida. O *détournement* pode tomar a forma manipuladora de um painel publicitário, pela qual modifica um anúncio para propor uma alternativa radical à sua intenção original. O *détournement* também pode derivar significado infringindo, ou modificando as regras de convivência. A implicação radical do *détournement* é que tal significado está conectado a uma relação com o poder. Encontram-se exemplos contemporâneos na “culture jamming”, na qual mídias populares (comerciais, espetáculos televisivos, música popular) são modificadas em estilo-guerrilha para produzir reinterpretações críticas. [...] Porém, como Debord e Wolman salientaram, dançar em cima da visualidade de um sistema dominante pode ser só o começo de um *détournement* bem-sucedido. O truque é revelar as relações implícitas de poder ocultas na imagem, e então canalizá-las em uma produtiva, potencialmente ambígua, esfera.<sup>225</sup>

A tradução habitual do conceito – desvio – não incorpora outros sentidos do termo situacionista original francês, *détournement*, como ‘rapto’ ou ‘subversão’, mas abrevia o princípio, “se emprega como abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados”.<sup>226</sup> O conceito evoca, pelas ‘situações’ tramadas, despertar através do choque a espontaneidade perdida no cotidiano, um choque entre a percepção e a realidade – percepção acostumada e realidade apresentada. Para desviar as desatenções corriqueiras do olhar, propunha a inserção de elementos de estranheza, na apropriação e reorganização criativa de objetos preexistentes – um processo de desemprego e reemprego de sentido, de descontextualização e recontextualização que está na matriz da conjugação do verbo

<sup>225</sup> THOMPSON, 2004, p. 151 (tradução do autor).

<sup>226</sup> DEBORD et al., 1999, não paginado.



‘apropriar’ no universo das artes. Conjugação válida para afrontar ou defrontar esse universo a outros universos, particularmente os de corporativismos culturais, midiáticos e mercantis, ou para afrontar ou defrontar esse universo a ele próprio.

Atribuir à massificação relatos de decadência cultural, indiciar nessa correspondência uma precariedade de gostos – circunstancial de alternativas ou factual; se factual, tendo então as alternativas como reciprocidade circunstancial –, diagnosticar ou prognosticar tal precariedade somada à massificação e à decadência cultural na equação de uma decadência social; então propor alternativas de vivência e convivência comunitárias, de ação e reação compartilhadas, através da perscrutação de novas modalidades de resposta – mais especialmente de revolta – suscitadas na hipótese das decadências: estes foram os alicerces do duradouro, resistente, contemporaneamente ressonante corpo de receitas situacionistas, criativo receituário. Estas foram razão e eixo da Internacional Situacionista durante todo seu ciclo de atividade, ciclo cujo auge corresponde à sua empenhada participação nos acontecimentos de Maio de 68, que também contribuíra ela própria para instigar, e que representava afinal a verificação das suas teses: a aguardada oportunidade de delir a estrutura espetacular, ao menos a oportunidade de dar parte dela à totalidade, oportunidade como causa e como consequência de que os cidadãos tomassem consciência de si.

É sob essa perspectiva que [...] a frase que se tornou célebre, escrita no mês de maio por um estudante no quadro-negro de uma sala da Sorbonne [...]: ‘As estruturas não descem para a rua’, isto é: não são jamais as estruturas que fazem a história, mas os homens, embora a ação destes últimos tenha sempre um caráter estruturado e significativo<sup>227</sup>.

Diversos saldos positivos na verificação, unos todos na cidadania fundamentada, passo da democracia respectivo ao estado da democracia, competente à conjuntura, ao momento, e à prova a engrenagem de absorção capitalista, em que pese o esperado começo: como ápice, o Maio de 68, ao contrário, respondeu em marco ao declínio da vida

---

<sup>227</sup> GOLDMANN *apud* FOUCAULT, 2006, p. 293.

da Internacional – a partir de 1969 o movimento vai perdendo força; após uma série de novas expulsões nas quais insistia Debord, se dispersa em 1972, próximo à morte de Asger Jorn, que, como artista plástico comercialmente bem-sucedido, há muito sustentava o grupo.

Marco histórico também geográfico, convergidas na França e concentradas em um mês as transformações sociais de uma década, transformações que já espocavam em forças esparsas noutros países da Europa e do mundo, saliente a América Latina – solicitações cidadãs e cidadinas, solidificações cidadãs e cidadinas da livre expressão de pensamento e de corpo, o ‘espírito de uma geração’ traduzido e emblemado no Maio francês. O consenso é tê-lo como das principais forqueduras políticas globais do último século, em paridade à Queda do Muro. Mais: é tê-lo como o mais importante acontecimento revolucionário do período, por irrestrito a segmentos populacionais, por simbólico do câmbio

e da largada às intensas dinâmicas políticas e comportamentais, em poder insuspeito promovidas civilmente, em poder crescente determinantes da segunda metade do século no Ocidente. Dali partidas sem traço de retorno, no decorrer das décadas só se aceleraram equiparações de gênero e orientação sexuais, de raças, de vozes geracionais (a considerar um certo excedente



**FIGURA 125** – BANKSY, grafite/estêncil.

apreço contemporâneo à juventude): sustentáculos de igualdades e liberdades, expressos nos direitos civis e no alteio da educação como valores de essência os dois; selando, sobretudo, o encaminhamento dos argumentos do Maio nas relações humanas – em tolerância, aceite e desmuro. Dali partidos, contratos selam parcerias homossexuais aproximando-se ao casamento; mulheres presidem; o racismo em xeque, mesmo inconcluso, dá contemporâneas vagas ao xeque ao especismo. Dali partidos, os movimentos sociais e as organizações não governamentais são revisores herdeiros.

Revisões desde então de matriz universitária: os levantes franceses de 68 começam na Universidade de Paris em Nanterre. A Universidade de Sorbonne, ocupada pelos estudantes, seqüenciou a batalha, em proveito e reversão espetacular: imagens e palavras alçadas ao estatuto de armas. Através de pichações, panfletos, cartazes, estandartes e



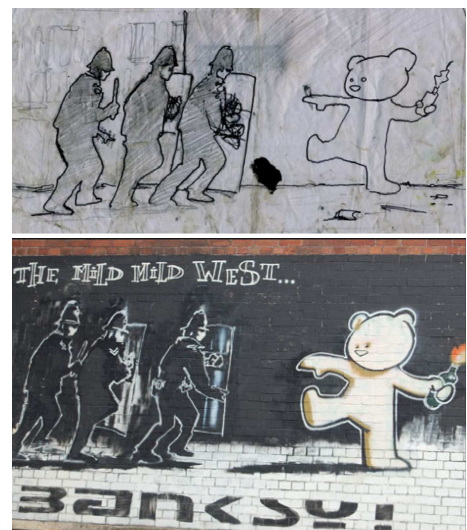
FIGURA 126 – BANKSY, grafite/estêncil.

faixas propagaram-se mensagens políticas libertárias, lemas e dilemas de origens imprecisas, uns tantos atribuídos a conferências anteriores da Internacional ou palanques em sítio de Debord e dos seus, outros tantos do ideário comum das ruas,

todos do libertário e resiliente da época, tendo por suporte os muros parisienses: “É proibido proibir”; “Sejam realistas, exijam o impossível”; “A imaginação ao poder”; “A política passa-se nas ruas”; “O patrão precisa de ti, tu não precisas dele”; “O despertador toca: primeira humilhação do dia”; “Abaixo o realismo socialista. Viva o surrealismo!”; “Quando a assembléia nacional se transforma num teatro burguês, todos os teatros burgueses devem transformar-se em assembléias nacionais”; “As reservas impostas ao prazer excitam o prazer de viver sem reserva”; “Não nos prendamos ao espetáculo da contestação, mas passemos à contestação do espetáculo”; “Quanto mais faço amor, mais vontade tenho de fazer a Revolução. Quanto mais faço a Revolução, mais vontade tenho de fazer amor”; “O que queremos, de fato, é que as idéias voltem a ser perigosas”. Motes pichados irrestritamente pelos muros, ou propagados espiralmente em lambe-lambes, conjugados a ilustrações gráfica de tal identidade que rapidamente alcançaram o estatuto de obras de arte, e conquistaram espaço expositivo em museus, no hiato de poucos anos. Estratégia de aposta e de demarcação, a expressão mural de 68, como se supõe a rupestre, esteve no conseguir. Hoje está estabelecida a impossibilidade de conter insurretas mensagens murais, a inevitabilidade de que a cada apagamento corresponde a aparição redobrada.

A polícia tentou desocupar a Sorbonne e acabou volatilizando o distúrbio, decorrendo uma greve geral, com a participação de milhões de trabalhadores. A Internacional originalmente participou da tomada da Sorbonne, defendeu as preclaras barricadas estudantis, extraídas dos paralelepípedos das ruas – manchetes fotográficas dos eventos, perenes insígnias imagéticas deles – e ainda distribuiu chamados para ocupação de fábricas e para a formação de uniões operárias; mas, desapontada com a incompleta aquiescência estudantil a suas diretrizes, deixou a universidade no intento de protagonizar as galerias, motivar os quarteirões, encontrar respaldo leigo, criar um conselho para manutenção das ocupações, distribuir as disposições situacionistas indistinta e exponencialmente. O governo e as comissões sindicais por fim chegaram a um acordo, conquanto este não se efetivou em retorno ao trabalho: a greve só terminou quando o presidente Charles de Gaulle autorizou as forças armadas às ruas de Paris. Logo após, a polícia retomou a Sorbonne e o conselho foi dissolvido. Hoje, a polícia mais contém a passeata pela escolta. Hoje novas questões políticas urgem e se impõem, como as ambientais. Hoje, facear-se a público está parcialmente comprometido pelos desvios midiáticos e pela mecânica da celebridade, o anonimato é artifício invertido de visibilidade, de atenção. Hoje, Banksy é um situacionista revisto.

“E as mesmas cenas se dão ao mesmo tempo no mundo inteiro”<sup>228</sup> – a ocasião propiciava e pedia – indeterminados quais acontecimentos e protestos de então noutros países foram causais, concomitantes ou sucessivos do conduto francês; temporalidades são precisões parciais, capturam as ocorrências mais que seus processos. Fato é que o Mês paralelizou, reverberou ou repercutiu por vários países próximos e distantes, de forma direta e imediata, no melhor exemplo da Primavera de Praga. Fato é que após a



**FIGURA 127 (acima) e 128 (abaixo) –** BANKSY, desenho; BANKSY, grafite/estêncil; respectivamente.

<sup>228</sup> BENJAMIN, 1994, p. 29.

eclosão do Maio outras revoltas se intensificaram, as ocupações das universidades se multiplicaram, as mobilizações entre os trabalhadores europeus e latino-americanos se expandiram, em muitos casos em aliança com os acadêmicos – e com os artistas, contemporaneamente reconhecidos ‘formadores de opinião’ – refletindo o descontentamento generalizado e a aproximação ímpar que se deu na França entre a classe intelectual e a classe trabalhadora, tão desejada pela Internacional. Uma aproximação controversa de esclarecimentos: “Se foi fatal para os antigos motins operários que nenhuma teoria da revolução lhes tenha mostrado o caminho, é também, por outro lado, a condição necessária da força imediata e do entusiasmo com o qual eles se lançam à construção de uma sociedade nova”.<sup>229</sup>

Não considero que seja de forma alguma legítimo ter escrito que as estruturas não descem para a rua, porque se há alguma coisa que os acontecimentos de maio demonstram é precisamente a descida para a rua das estruturas. O fato de que ela seja escrita no próprio lugar em que se opera essa descida para a rua nada mais prova que, simplesmente, o que é muito freqüente, e mesmo o mais freqüente, dentro do que se chama de ato, é que ele se desconhece a si mesmo.<sup>230</sup>

Banksy é mailo do Maio, evoca: “Muitas pessoas nunca usam a iniciativa própria porque ninguém lhes contou que podiam”.<sup>231</sup> Banksy é mérito para o Maio, o Maio é aval decano para Banksy, somadas as atualizações, porque seu ato conhece a si mesmo, e bem. Cada sua obra é alegoria da informação contemporânea, inseparável sua (suposta) biografia de nascente proletária, muito britânica, de seu repertório de ciência intelectual, no qual, por sua feita, estão compilados a teoria da revolução e o entusiasmo rueiro. Estruturas descidas.

O grafite corrente melhor representado em Banksy é consequência e desdobramento do Maio, continuadas as propostas de aproximação entre arte e urbanismo da Internacional, e suas efetivações em cidadania e muralismos de então – modelo e influência até nossos

<sup>229</sup> BENJAMIN, 2007, p. 65.

<sup>230</sup> LACAN *apud* FOUCAULT, 2006, p. 298.

<sup>231</sup> BANKSY, 2005, p. 19 (*tradução do autor*).

dias, mais especificamente para todas as propostas de arte urbana desde então. As mensagens de 1968 conquistando o mobiliário urbano, ainda freqüentemente reproduzidas, literalmente repetidas, periodicamente reiteradas, servem referências e servem como marcação, consolidados naquele momento o raciocínio e a posse dos muros enquanto superfície ideal para manifestos. Pronta. Enquanto superfície divisória representativa do acesso ou da falta dele, superfície inelutável na mecânica de fazimentos, desfazimentos e refazimentos, superfície potencial de comunicação e ampliação comunicativa, potencial de qualidade gráfica e/ou pictórica. Pode-se muito creditar ao Maio o princípio do escalonamento do grafite como arte (que alcança um cume na estima e na valoração da obra de Banksy), pelo uso bem-sucedido que dele fora feito, contornando ou validando provisoriiedades conforme o caso, indo ao encontro, ligando espaço, tempo, forma, conceito e função; ligando na rua arte e vida – liga política, liga da *polis*, da cidade. Pode-se creditar um pouco o mesmo ao Maio pelo próprio ideário de igualdade e inclusão, de convivências espaciais de diferenças, vinculadas e encadeadas ocidentalmente as fortes raízes no período.

Partindo da premissa de que a arte pertence a uma “superestrutura” cujos movimentos são determinados pelos da estrutura, o método sociológico aplica à arte procedimentos de análise semelhantes aos do estudo da economia, ou seja indicando no consumo o fator determinante da produção. Também as atitudes anticonformistas – e por vezes de explícita condenação e aberta rebelião – dos artistas perante a sociedade do seu tempo são interpretada como aspectos da dialética interna do sistema, que o próprio sistema tem interesse em tolerar e encorajar.<sup>232</sup>

“A partir da revolução de maio de 68 [...], as manifestações dos grafites percorreram o ocidente como moda das gangues de jovens e artistas. [...] O muro era o espaço disponível para toda sorte de desejos de liberdade, e as próprias imagens derrubavam simbolicamente esse muro”.<sup>233</sup> A partir dali, o grafite irradiado associou-se a modos – e

<sup>232</sup> ARGAN, 1988, p. 154-155.

<sup>233</sup> ANTONACCI, 2002, não paginado.

códigos – de ser e de agir, declarou tendências e atitudes de grupos autolegitimados, tanto instintivos quanto informados, cientes de si, forçosos de passagem, de transposição, a



**FIGURAS 129 (acima) e 130 (ao lado)** – BANKSY, acrílica sobre tela e serigrafia, respectivamente.



exemplo das culturas comportamentais punk e hip-hop, profetas fortemente na música e no urbano, profetas no que mais houver de para elas aproveitável, profetas especialmente na exceção do corpo como veículo de igual medida aos muros, veículo de opinião publicada. A hip-hop, das duas a mais recente e mais em seguimento, tem em Banksy, no que se sabe ou se supõe de sua elusiva figura, muitos de seus atributos de vestuário e ornamento, além de linguajar – demonstrações atuais do espírito de uma geração. As propostas da Internacional repercutentes em (e de) 68 tornaram-se referência e ajudaram a consolidar – e a legitimar como cultura e como arte – expressões plásticas urbanas cronistas da realidade como pichações, inscrições, grafites, estênceis, lambes e adesivos, que, fundamentadas e pré-codificadas na busca pelo espectador-cidadão natural do espaço público, só fizeram ganhar corpo e histórico dali em diante. Banksy é um Internacional Situacionista assentado e um Maio ressoado:

Se você desenha em público pelos muros então você já está operando em um nível mais elevado. A ironia é que, apesar de ter que dar no pé por aí à noite como um 'Jack, o Estripador' do pincel atômico, grafitar aproxima-se do mais honesto modo pelo qual você pode ser um artista. Não leva nenhum dinheiro para fazer, você não precisa de instrução para entender, não há nenhuma taxa de admissão e pontos de ônibus são lugares muito mais interessantes e úteis para se ter arte que museus. Algumas pessoas

pensam que você poderia ter coisas melhores para pensar do que tentar pensar em coisas melhores. Mas o instinto detém-se aí. A vida é injusta e o mundo está cheio de invalidez, morte e divergência. [...] Pelo menos o grafite luta pela oportunidade de significar um pouco mais para as pessoas. O grafite tem mais chance de expressar algo ou ser matéria-prima de mudanças do que qualquer coisa em lugar fechado. O grafite tem sido usado para começar revoluções, parar guerras, e geralmente é a voz das pessoas que não são ouvidas. O grafite é uma dessas poucas ferramentas que você tem se você não tem quase nada. E mesmo se você não aparece com uma obra para curar a pobreza mundial, você pode fazer alguém sorrir quando estiver tendo um aborrecimento.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> BANKSY, 2002, p. 05 (*tradução do autor*).



## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 4

Quando eu tinha dezoito anos gastei uma noite tentando pichar 'LATE AGAIN' ['ATRASADO DE NOVO'] em grandes letras com formato de bolhas na lateral de um trem de passageiros. A polícia ferroviária britânica apareceu, e eu me esfarrapei em tiras fugindo por dentro de um arbusto espinhoso. O resto dos meus parceiros conseguiu chegar até o carro e desapareceu, então eu fiquei mais de uma hora escondido debaixo de um caminhão-basculante, com óleo de motor gotejando em mim todo. Enquanto eu ficava deitado lá ouvindo os policiais no meu rastro, compreendi que tinha que cortar meu tempo de pintura pela metade ou desistir de todo. Eu olhava diretamente pra cima, para a placa com aplicação de estêncil na parte de baixo do tanque de combustível, quando me dei conta de que poderia simplesmente copiar aquele método e fazer cada letra com um metro de altura.

Cheguei em casa, enfim, e me arrastei até a cama, junto da minha namorada. Contei a ela que tinha tido uma epifania naquela noite, e ela me respondeu para parar de ficar tomando aquela droga porque faz mal pro coração.<sup>235</sup>



FIGURA 131 - BANKSY, estêncil.

<sup>235</sup> BANKSY, 2005, p. 13 (tradução do autor).

#### 4. ECCEIDADE ANÔNIMA

*Eu só tenho o cotidiano e meu sentimento dele.  
Não sei de alguém que tenha mais.*

*É como achar na calçada objeto de valor o  
descobrir sozinho certos porquês.*

ADÉLIA PRADO

Fruto das demandas de seu tempo e de seu meio, essa tribo, esse grupo que estabeleceu o grafite no urbano contemporâneo é, de fato, uma filiação da massificação que, paradoxalmente (ou costumeiramente), buscou, com seus meios acessíveis, distinguir-se: a cultura hip-hop – uma cultura com todos os atributos, uma cultura de linguagem e



**FIGURA 132** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

estilo, de comportamento acima de tudo. Um mundo arguto de perspicácias, de sagacidade e truço; de manhas, de habilidades maliciosas e astutas; de iniciativas, vantagens, espertezas e sabedorias aprendidas direta e hereditariamente na rua, no comunitário. Banksy: “O jeito mais fácil de tornar-se invisível é usar um colete fosforescente e portar um minúsculo rádio a pilha tocando [a estação inglesa] *Heart FM* muito ruidosamente. Se interrogado sobre a legitimidade de sua pintura, simplesmente se queixe do valor da hora trabalhada”.<sup>236</sup> Mais:

Usar seu jeans dois tamanhos maior para ter um caimento pendendo em seu traseiro, numa moda bandida, foi uma invenção de Los Angeles. Os garotos vestem roupas herdadas de seus irmãos mais velhos, maiores as calças quanto maiores os irmãos. Isso faz sentido até você ir vestido assim folgado para grafitar um chafariz. Com a umidade elas tendem a baixar meio caminho, direto nas partes. Então você tem de esperar pelo ônibus noturno parecendo ter se mijado todo. Não importa o quão maiores são seus irmãos quando babacas bêbados passam perto e vêem isso.<sup>237</sup>

Um mundo apto ao paradoxo, “um mundo a um só tempo cerrado e aberto ao mundo”.<sup>238</sup> Um mundo hábil que, em proeza, definiu sua imagem, sua revolta e sua vanguarda precisamente em função do mercado (particularmente a moda e a música), e ainda assim conservou “um certo estetismo e uma certa ‘pureza política’”<sup>239</sup> – não somente aceitando o consumo, mas tomando-o por uma das fundações de sua identidade plástica –

<sup>236</sup> BANKSY, 2005, p. 205 (tradução do autor).

<sup>237</sup> BANKSY, 2005, p. 44 (tradução do autor).

<sup>238</sup> FOSTER, 2003, p. 130 (tradução do autor).

<sup>239</sup> TATE, 1998, p. 119.

na reversão de que “nosso sistema sócio-econômico requer a ‘diferença’, uma diferença para ser codificada, consumida, erradicada”.<sup>240</sup>

A prática subcultural difere da prática contracultural [...] na medida em que recodifica os signos culturais mais do que propõe um programa revolucionário próprio [...] através de uma *collage* paródica de signos privilegiados de gênero, classe e raça que são contestados, confirmados, “consagrados”. [...] Diferente mas sem ser ainda o outro, o subcultural, no entanto, atrai o olhar sociológico. Na verdade, é em geral desconsiderado como um espetáculo de sujeição, mas essa é exatamente a sua tática: provocar a cultura principal para nomeá-la e, ao fazê-lo, *nomear a si mesmo*. [...] E pode talvez se colocar (como) uma diferença (ou pelo menos como uma “desafeição simbólica”) dentro do código.<sup>241</sup>

Em ineditismo, a hip-hop absteve-se da vitimação e apropriou-se da mercadoria de sua própria expressão com tal muramento que impediu que qualquer (in)corporativo o fizesse. Ineditismo que gerou notoriedade: “vários autores acreditam que a Hip Hop será reconhecida como um movimento autêntico do século XX, com a mesma dimensão histórica de um Cubismo, dos movimentos Dada e Bepop, à qual presta tributo”.<sup>242</sup> Ineditismo maior, fez tudo isso preservando autenticidade – e credibilidade. Semi-autonomia. Mantendo – ou centralizando – seu caráter periférico, seu contexto original de instância de excluídos que incluem-se por si; comprovam-no as constantes e malsucedidas tentativas de unificação pelo sistema (mercado da moda, publicidade, etc.), tentativas de subordinação, absorção, conversão ou reinterpretação que jamais obtiveram os resultados usuais.



FIGURA 133 – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>240</sup> FOSTER, 1996a, p. 224.

<sup>241</sup> FOSTER, 1996a, p. 223-224.

<sup>242</sup> TATE, 1998, p. 119.

A arte do que uma vez foi a periferia tende a adquirir (ou, em todo caso, a imitar) os padrões do mercado e a produção do centro, enquanto que, por sua vez, sua chegada traz novos critérios estéticos, políticos ou históricos ao funcionamento do *establishment* da crítica e museus da metrópole [...] até assuntos baseado em noções de “decência”.<sup>243</sup>

A hip-hop segue hermética e auto-sustentada – e notória – , por fim, o sistema (que



FIGURA 134 – BANKSY, grafite/estêncil.

sempre se arrogou as tendências) é que teve de adaptar sua estrutura às exigências dela – e acolhê-la integral. Ela ultrapassou o reclame de marginalidade que lhe fora definição para exercer “pressão sobre as dimensões totalizantes da cultura capitalista”,<sup>244</sup> desafiou esta cultura com seus próprios mecanismos fetichistas de privação e

evocações de desejo e, por consequência, nessa brecha do muro questionou a idoneidade de oposição e a alegação comunal daquela. Nessa fenda questionou a alegação de idoneidade e atemporalidade daquela – ou a alegação de idoneidade e atemporalidade de ambas, por transmissão, por reflexividade. “Assim, estas práticas indicam uma semi-autonomia de gênero ou meio, mas de um modo reflexivo que se abre a questões sociais”.<sup>245</sup> A hip-hop impôs-se, e segue imposta.



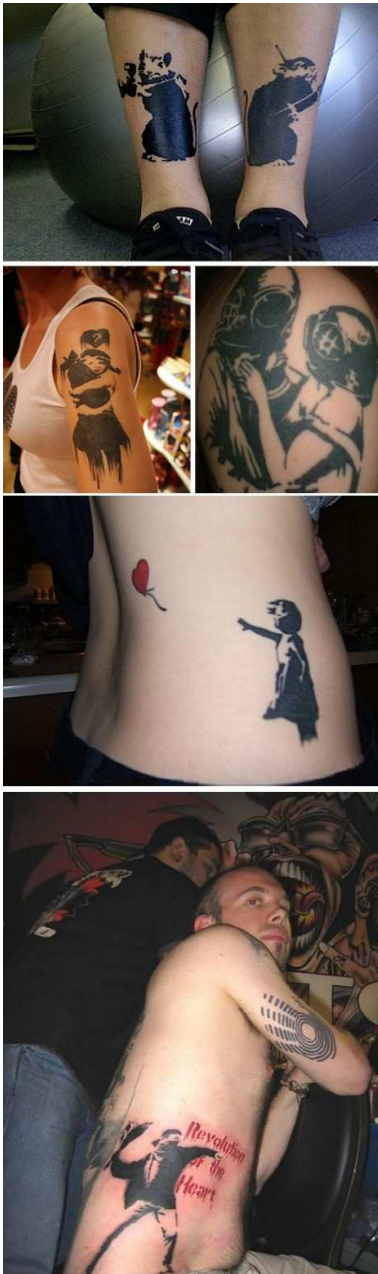
FIGURA 135 – BANKSY, grafite/estêncil.

Nas sociedades letradas, o mais importante empreendedor da memória é a escrita, que permite armazenar e transmitir a memória individual e coletiva. Nas sociedades orais, foi na pele que o homem registrou suas memórias,

<sup>243</sup> MEDINA, 2005, p. 105 (tradução do autor).

<sup>244</sup> FOSTER, 2003, p. 139 (tradução do autor).

<sup>245</sup> FOSTER, 2003, p. 130 (tradução do autor).



tatuou sua história. Hoje, nas sociedades multiculturais, a comunicação se faz por comportamentos, e a língua comum se manifesta nos gestos e nas atitudes, linguagens que envolvem diretamente o corpo. Sem território definido, a nação multicultural inventa territórios. Um deles, a cidade; o outro, o corpo. [...] Para o antropólogo italiano Massimo Canevacci, “a política não é mais ligada a dimensões sociais. Não há mais uma ligação com classe operária, salário, etc., mas com cultura, comunicação, consumo. A cultura num sentido antropológico, de modo de viver, de se vestir. As roupas, os signos, o corpo, as tatuagens, cicatrizes, tudo isso tem uma importância fundamental. Cultura, comunicação e consumo – tal é a política atual. Não para conquistar o poder, mas conquistar espaço, ou não-espaço”. [...] O corpo passa a ser um território. [...] Grafite e tatuagem são linguagens tão antigas quanto o homem e reaparecem em nosso cotidiano traduzidas e resignificadas para nossos suportes e crenças. Corpo e espaço híbridos, construídos na diversificação multicultural, contam o enredo do labirinto de crenças, mitos e desejos que se cruzam no dia-a-dia nas malhas do urbano. São veículos e vinculadores de comunicação que pertencem a uma sociedade que crê no simulacro, no fetiche e que procura na democratização da cidade e do corpo a expressão da liberdade, língua homogênea de interação.<sup>246</sup>

**FIGURA 136** – Tatuagens de grafites/estênceis de Banksy.

Imediatamente posterior à (ainda muito presente) hip-hop, e tanto reverberando sua esfera comportamental quanto sua individuação que interioriza a cidade – unifica a cidade – Banksy aspira ao capítulo mais recente da história estilística do grafite, que faz eco, consciente ou não, ao apelo populista (porque procura o povo) e popular (porque no povo se encontra) de todos os Muralismos, e que não só aceita como compraz-se da convivência dos pólos e das fímbrias: a simplicidade do primordial e a sofisticação (referencialista) do contemporâneo, num “sistema de escrita em que a elaboração verbal mais diferenciada e

<sup>246</sup> ANTONACCI, 2002, não paginado.

mais sutil encontra-se lado a lado com o riscado mais primitivo”.<sup>247</sup> Para o grafiteiro, não há qualquer problema, e sim natural e confortável aptidão ao “desafio que se colocou para as vanguardas: representar a metrópole moderna como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes”,<sup>248</sup> ruínas inclusas, onde “o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente”,<sup>249</sup> guias inclusas – demonstrando uma vivência (assídua, assertiva, aceite e assistente) da atualidade extrema, que contém em si o entendimento intuitivo e de antemão daquilo que o historiador mais recente precisou elaborar e provar.

Banksy é epítome dessa página última da história estilística grafiteira, que parte de um expressionismo abstrato, o estágio clássico, firma-se em um pop-psicodélico, virtuoso, e agora alcança proibida interpretativa, funcionalidade conceitual, sem abandonar seus termos.



**FIGURA 137** – BASQUIAT, Jean Michel, pintura e grafite sobre tela.



**FIGURA 138** – À esq., BANKSY, grafite/estêncil. Ao centro, WALKER, Nick, grafite/estêncil. À dir., DOLK, grafite/estêncil.

Banksy é dessa cepa de grafiteiro, e dela é expoente. É um ‘arte-terrorista’, é um artista de guerrilha, no que as locuções comportem em nossos dias. Primeiramente, porque “há determinados casos em que a guerrilha urbana atinge níveis estéticos, transcendendo amplamente a função puramente política [...] para a criação de uma nova cultura”.<sup>250</sup> E também pela fetichização e ambivalência simbólica com as quais se reinvestem ou recuperam os signos e as mercadorias, pois “nosso sistema sócio-econômico requer a ‘diferença’, uma diferença para ser codificada, consumida, erradicada”.<sup>251</sup>

<sup>247</sup> BOLLE, 1999, p. 153.

<sup>248</sup> BOLLE, 1999, p. 159.

<sup>249</sup> BENJAMIN, 2007, p. 464.

<sup>250</sup> CAMNITZER, in: FERREIRA, 2006, p. 273.

<sup>251</sup> FOSTER, 1996a, p. 224.

Essa procura ansiosa não só pode comprometer a recuperação do reprimido ou a diferença perdida (sexual, social, etc.); também pode promover a fabricação de falsas diferenças, codificadas para o consumo. E, se a diferença pode ser fabricada, também a resistência pode sê-lo. Aqui emerge a possibilidade de a marginalidade crítica ser um mito, um espaço ideológico de dominação onde, sob o disfarce do romantismo liberal, a diferença real seja erradicada, e a diferença artificial, criada para ser consumida.<sup>252</sup>

Banksy surge nos privilégios de um país desenvolvido e rico, mas, por outro lado, também nasce no berço da indústria e de sua conseqüente necessidade sindical. Elizabeth Wolff, então estagiária do jornal *The Guardian*, que acompanhou o jornalista Simon Hattenstone numa das raras entrevistas concedidas pessoalmente (ou pessoalmente) por Banksy, acentua: "Ele foi a pessoa mais encardida que eu já encontrara. Ele se parecia com alguém de um dessas cidades industriais britânicas do século dezenove. Havia uma capa de poeira nele".<sup>253</sup> A acrescer a pantomima, acrescentar-se-ia a pronúncia *cockney*, algo entre o dialeto, o sotaque e a gíria, uma musicalidade de locução, uma ginga sonora, uma expressividade picaresca – como dizer *rocknrolla* ao invés de *rock'n'roll*. Um molde de linguajar das classes mais baixas, nascido na pobreza e no trabalho braçal, crescido na dignidade, na altivez. Um proferir preferido, de si ciente, de si orgulhoso.

Pendular entre as inglesas Bristol e Londres, desapropria e abriga no codinome a identidade, de todo incógnita. Seu nome próprio (nome que sempre se liga a uma subjetividade privada) é desconhecido; sua imagem, quando aparece, é de face inapreensível, sorrrelfa – necessidades da ilegalidade de sua arte, mas também, ou principalmente, da desavença à celebridade. Trata-se de um artista fugidio: procurado, sua acessibilidade escorre entre os dedos.

A amálgama de contemporaneidade e anonimato permite proezas, permite arquitetar-se em terceira pessoa (atestam as três coletâneas editadas de seus trabalhos serem de sua própria autoria), permite inventar a si próprio como autor independentemente

---

<sup>252</sup> FOSTER, 1996a, p. 225.

<sup>253</sup> WOLFF, Elizabeth *apud* COLLINS, 2007, não paginado (*tradução do autor*).



da curadoria, da aprovação, da validação crítica, permite autorizar a si mesmo em seus múltiplos e multiplicáveis sítios, reais e virtuais – com a pontaria do Humor e o auxílio da eficácia da Rede e da eficácia da Rua, onde a arte é direcionada diretamente ao passante e a ele imposta, não mediada, abrangendo um grande, heterogêneo, anônimo e indefinido número de pessoas, um espectador móvel, em mobilidade; um público incontornável, público superexposto, por testemunho (obrigatório e habitual) já conhecedor dos cânones da grafiteagem. Então o entendimento é mais imediato, anexa cognição prévia, e a crítica é quase sempre inaudível, inócua, não mediadora. Ricocheteia no muro.

A forma, portanto, dispõe-se à função, que em Banksy é o zelo, o questionamento, o fazer pensar, o espelhamento-para-reflexão, a incitação. Mais a interrogação que a exclamação. O fomento, o incentivo. Os talheres.

Para o artista que se pretende político no contemporâneo, essa – e apenas essa – é a senda de atuação que honra à Arte. Menos é tão somente retórica. Mais não lhe cabe, é resvalar para o messianismo, é valer-se da Arte para a manipulação, na mesma manobra do próprio alvo crítico. Bons humoristas, como Banksy, sabem a diferença; bons humoristas sabem o tom certo, num comportamento efetivo sem pressão, eficiente sem alarde, competente sem desgaste.



**FIGURA 139** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Ele interpreta a iconoclastia dos movimentos sectários plebeus [...] como um protesto radical contra a independentização do estímulo sensível, posto que uma arte orientada para a instrução moral é plenamente reconhecida [...], tenta dar provas de que a arte [...] estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento.<sup>254</sup>

<sup>254</sup> BÜRGER, 2008, p. 88-97 *passim*.

Por outro lado, o lugar público é obstado de empecilhos, é acidentado, é perigoso, é *parkour*<sup>255</sup>, e pode tornar a obra indiscernível: o grafite generalizado surge no urbano de maneira inesperada, indiscriminada e tantas vezes gratuita, intenta a interferência mas arrisca-se à fusão, à incorporação no entorno randômico; o bombardeamento visual sofrido pelo transeunte, somado à rotina do trajeto, traz o cansaço do olhar – e conseqüente indiferença. Aí, paradoxalmente, o trabalho será mais e melhor notado por aqueles, mais treinados, que já freqüentam a galeria, o museu, os espaços identificados – observadores perceptivos, atentos, inventivos. Observadores estimulados pelo subliminar. Identificadores de identidades. Observadores apurados: que depuram, que enquadram, que recortam – capazes de fazê-lo constante e concomitantemente à sua transitividade.

As imagens ambientais são o resultado de um processo bilateral entre o observador e seu ambiente. Este último sugere especificidades e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê. A imagem assim desenvolvida limita e enfatiza o que é visto, enquanto a imagem em si é testada, num processo constante de interação, contra a informação perceptiva filtrada. [...] Uma pessoa pode ser capaz de encontrar objetos com facilidade num espaço que, para qualquer outra, parece totalmente desordenado. Por outro lado, um objeto visto pela primeira vez pode ser identificado e relacionado não pelo fato de ser individualmente familiar, mas por ajustar-se a um estereótipo já criado pelo observador.<sup>256</sup>



**FIGURA 140** – Policiais reconhecendo estêncil de Banksy.



**FIGURA 141** – Isolamento policial de estêncil de Banksy.

<sup>255</sup> *Le Parkour* (o percurso) ou *Free Running* (trajeto livre), o mais novo esporte: superação de obstáculos em veloz deslocamento pelo urbano, a exemplo de correr por coberturas de edifícios, saltando de uma a outra, descer fossos de elevador, escalar e pular muros elevados, entre outras incontáveis modalidades.

<sup>256</sup> LYNCH, 1990, p. 7.

Notável, pela consciência brincante da autodenominação e do universo em que se insere, é o próprio nome da (algo grupal, familiar, doméstica) editora das coletâneas de Banksy (bem como de outros títulos que abordam o grafite): *Weapons of Mass Distraction*.<sup>257</sup> Além disso, o cenário é também proibido, o que torna o grafite efêmero,



**FIGURA 142** – BANKSY, grafite/estêncil sobre anúncio de remoção de grafites.

porque apagável. Essa efemeridade prenuncia em si o fim da significação, mas também, ou por isso mesmo, aumenta o poder de convencimento, na “posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade)”.<sup>258</sup> Daí militar o imediato, ativismo associado ao momento, à história instante e impendente – com proveito e sem reclame ou

surpresa quanto à superação, ao esquecimento, à dissolução no inelutável concreto. A obra que visa produzir um conhecimento e participar um observador, que visa um raciocínio e/ou um questionamento, tem portanto a obrigação de empregar todos os recursos possíveis, da provocação até a subversão. Inclui entre esses recursos aproveitar-se do interesse institucional que desperta na contemporaneidade. Seria tarefa árdua rastrear traços de ingenuidade ou de pureza na arte contemporânea. E ponto.

Como já bem cabe e chega a ser compulsório, exposições convencionais, e vendas a bom preço, também estão no repertório de Banksy, posto a incompatibilidade entre as instâncias ditas oficiais e paralelas ceder anteriormente a uma compatibilidade polêmica. Segue-se a compatibilidade polêmica cedendo a uma compatibilidade normativa. Os artistas podem alternar-se livremente entre tais instâncias em favor da necessidade das obras. Podem alternar-se inclusive regionalmente ao redor do globo. Cambalhota da dissensão para a coextensão. O que antes poderia ser entendido como incoerência autoral, ideológica, agora é recebido como coerência produtiva, que prima a criação ao criador e prima a

<sup>257</sup> “Armas de Distração em Massa”.

<sup>258</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 27.

especificidade do sítio. Sobretudo, ambos os espaços, intramuros e extramuros, são espaços da arte.

A convergência do lugar que ocupam as duas faces do muro se encontra na potência do conceito de exposição.

De mais a mais, de Banksy é inegável sua surpreendente capacidade de auto-inserir-se por próprio esforço, mérito e risco; de emergir no mapa das artes. E para os grafiteiros, representativos do estamento paralelo, não oficial, há já espaços dedicados à diferença, erigidos por ela e/ou em prol dela. Convidativas, estão por e para eles escancaradas as portas desses espaços, demonstração de força, demonstração de eficiência ombreada.

Os próprios 'irregulares da arte' não escapam a essas regras de homologação que continuam sempre válidas. A 'arte bruta' adquiriu [...] seu local permanente de exposição. [...] Assim a 'não-cultura' deixava de ser tributária da 'cultura asfixiante'. Mas tornando-se, por seu turno, uma cultura com plenos direitos à qual é preciso pagar tributo. O devir-arte leva os 'anartistas' a darem sua colaboração.<sup>259</sup>

E posto ainda que há sempre uma tentativa de assimilação do sistema: as galerias absorvem os grafiteiros (e aí marcas anônimas tornam-se assinaturas célebres, desde Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Ronnie Cutrone, até, bem recentemente, a dupla brasileira osgemeos – gêmeos de fato); o oficial reivindica o paralelo: em parte porque o que parece um jogo de provocação cultural é tantas vezes um atalho e um pleito para reconhecimento público, em parte por retroalimentação e necessidade do novo, em parte para subverter o subversivo.

As discussões sobre arte estão focadas em torno de um tema essencial: o que significa ser um artista 'bem-sucedido' trabalhando no mundo atual? [...] Por esta premissa, é importante engalfinhar-se com nosso modelo cultural, para entender como ele afeta nosso jeito de pensar e determina o que nós queremos. [...] Há alguma maneira, então, de não deixar o paradigma dominante sob o qual nós existimos atualmente definir quem nós somos? E

---

<sup>259</sup> DEBRAY, 1993, p. 226.

em qual nível, então, o pessoal ou o cultural, o problema pode ser solucionado?<sup>260</sup>

Aí a enunciação: para a arte vale mais a comunicação e a significação em si ou o padrão de produção e recepção que lhe encerra, mas lhe dá abrigo, suporte e turma, o espaço galeria/museu? “O interior é o asilo onde se refugia a arte. [...] Seu ofício é a idealização dos objetos”.<sup>261</sup> Espaço que destaca a obra, que mostra-a isoladamente, dirige-lhe toda a atenção – por ter a quase neutralidade como local de acolhimento. Espaço que, por outro lado, é também um sistema de conviências, é um comando implícito, é uma liberdade vigiada. Esse enunciado não parece tanto comprometer a ética ou a validade da arte e dos artistas de ambos os lados do muro quanto expor uma simbiose de práticas nos dois campos, e então proveitosamente descerrar uma janela, uma interseção, um vetor de circularidade. E explicitar a fragilidade das autonomias, bem como dos argumentos, na inexistência de outra construção de visibilidade e efetividade e de outra tessitura de imperativos. Esboça-se um silogismo.

Banksy não se furta aos duradouros recortes da hip-hop, enquanto pesquisa ética contemporânea, e, de todo modo, para a arte que se quer crítica, intervir no posicionamento institucional do objeto de arte ou reivindicar uma instância cultural própria, negativa e marginal, podem não funcionar tão bem quanto criticar a tradição usando as formas dessa tradição, ser lícito, opor-se à cultura dominante de dentro dela, usar a submissão como morada e trânsito, como senda para a subversão, ser visto numa forma culturalmente privilegiada – a galeria, o museu – e nela conquistar autenticidade e reconhecimento para subverter a subversão do subversivo. Banksy:



**FIGURA 143** – Leilão de auto-retrato de Banksy (grafite/estêncil sobre tela.)

<sup>260</sup> GABLIK, 1991, p. 02-03 (*tradução do autor*).

<sup>261</sup> BENJAMIN, 2007, p. 59.

De fato, [...] grafite é por definição bastante proscrito. A maioria dos conselhos municipais está comprometida com a remoção de grafites ofensivos dentro de 24 horas; qualquer coisa racista, machista ou homofóbica, eles enviarão um time dentro de 24 horas. Mas, seja como for, se é 'arte' em uma galeria, os limites do gosto não estão assim tão rigidamente definidos.<sup>262</sup>

Assim, a crítica favorável vem considerando que Banksy tem feito pelo estêncil o mesmo que Basquiat fizera pelo grafite. Assim, Banksy conta hoje com vasto acervo em galerias regulares, e longa fila de espera em galerias virtuais, como Andipamodern,<sup>263</sup> Artificialgallery<sup>264</sup> e Picturesonwalls.<sup>265</sup> E resolutas disputas em leilões, em casas tradicionais como as sedes londrinas da Bonham's ou da Sotheby's: "Ele é o artista de progressão mais rápida que qualquer um já viu em todos os tempos, disse Ralph Taylor, um especialista da Sotheby's".<sup>266</sup> Assim também, uma galeria no cosmopolita distrito londrino de Convent



**FIGURA 144** – BANKSY, instalação (nanquim sobre madeira, moldura solta e etiqueta de preço).

Garden<sup>267</sup> promoveu há, dois anos, uma exposição com obras de Banksy e de Andy Warhol, surpreendentemente pareando-os e paralelizando-os. Assim, suas tão justamente criticadas midiatização e superexposição, em sua velocidade de propagar informações, são as próprias responsáveis por altear o balzaquiano Banksy, razoavelmente noviço para tamanha aprovação e atento acompanhamento mundiais.

Ele se vê em algum momento tornando-se parte da arte estatutária? "Eu não sei. Eu não venderia merda nenhuma a Charles Saatchi. Se eu vendo 55.000 livros (ele publicou dois, *Existencilism* e *Banging your head against a brick wall*) e, além do mais, muitas gravuras, eu não preciso que um homem

<sup>262</sup> BANKSY, 2003, não paginado. Entrevista a Simon Hattenstone (*Tradução do autor*).

<sup>263</sup> <[www.andipamodern.com/WorksbyBANKSY.htm](http://www.andipamodern.com/WorksbyBANKSY.htm)>.

<sup>264</sup> <[www.artificialgallery.co.uk/banksy](http://www.artificialgallery.co.uk/banksy)>.

<sup>265</sup> <[www.picturesonwalls.com/Art\\_Artists.asp?Artist=Banksy&Offset=0&PageNo=1](http://www.picturesonwalls.com/Art_Artists.asp?Artist=Banksy&Offset=0&PageNo=1)>.

<sup>266</sup> OSLEY, 2008, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>267</sup> Região eclética e exuberante, recheada de museus, cinemas, lojas, bares, restaurantes; habitada de apresentações musicais e performances em suas ruas. Muito adequada à captação de tendências culturais.

me diga que sou um artista. É imensamente diferente se as pessoas comuns compram, ao invés de um maldito investidor conservador. Não, eu nunca conscientemente venderia qualquer coisa para ele”.<sup>268</sup>

Melhor apoderar-se do processo do que ser por ele apoderado. Banksy argumenta que muitas das mostras de visada mercantil que dele se valem não concedem à sua permissão, sequer à sua consulta, mas usufruem a facilitação de seu anonimato, sua existência não comprovada, e usufruem a reproduzibilidade de parte de suas obras – particularmente os estênceis sobre tela e as serigrafias – para deliberadamente copiá-las ou adquiri-las a baixo custo, e revendê-las em assombrosa lucratividade e mais-valia. Em nota afixada como lambe-lambe nas vidraças de lojas utilitárias de arte, que comercializam permanentemente essas reproduções, Banksy explicita: “Atenção: nenhuma das mercadorias à venda aqui foi produzida ou endossada por Banksy (à exceção desse aviso)”.<sup>269</sup> De acordo com ele, muitas de suas obras a terceiros presenteadas, ou ofertadas em troca de pequenos serviços, terminaram pecuniárias de vantagens a todos os envolvidos, exceto o autor. Banksy:

Eu não concordo com leilões vendendo arte urbana – é não democrático, glorifica a cobiça e eu nunca vejo nada do dinheiro. [...] Nenhuma gravura ou pintura em exibição em galerias particulares tem alguma coisa a ver comigo, é tudo material previamente adquirido. Eu apenas monto exposições em galpões ou zonas de guerra ou lugares cheios de animais vivos (ciente das imagens não satisfazerem por conta própria).<sup>270</sup>

Numa serigrafia capturada por esse processo insujeito, Banksy aproveita para ser refratário: a imagem reproduz, em representação naturalista do desenho de movimento, assemelhada aos esboços de tribunal, a cena usual de um leilão (público assomado,

<sup>268</sup> BANKSY *apud* HATTENSTONE, 2003, não paginado. (*tradução do autor*). Charles Saatchi é um bem-sucedido publicitário, dono de bem-sucedida agência, e notório colecionador e galerista comercial, com predileção pelo lançamento de nomes jovens. *Banging your head against a brick wall* traduz-se, literalmente, por 'Batendo sua cabeça contra um muro de tijolos'. Figuradamente, por 'Tentando o impossível'. Após essa entrevista, Banksy publicou mais duas obras, *Cut it out* (2003) e *Wall and piece* (2005), essa última um fenômeno de vendas.

<sup>269</sup> BANKSY, 2008, não paginado, <[www.banksy.co.uk/cuttings/star.html](http://www.banksy.co.uk/cuttings/star.html)>, (*tradução do autor*).

<sup>270</sup> BANKSY, 2008, não paginado, <[www.banksy.co.uk/cuttings/star.html](http://www.banksy.co.uk/cuttings/star.html)>, (*tradução do autor*). 'Satisfazerem' soma um duplo sentido a 'se aguentarem, se levantarem, se erguerem', no termo original inglês, *stand up*.

bancada, pregoeiros, martelo, cavalete com quadro de vistosa moldura, em cuja tela se lê: *I can't believe you morons actually buy this shit*<sup>271</sup>). Não que isso impeça refratar o refratário, ou por ganância ignorar o direcionamento da mensagem, ou apropriar-se mercadologicamente dessa acidez crítica visando o consumo de quem a apóia, ou seja, seu público-alvo: a tiragem – assinada – está à venda, aguardando ofertas.



FIGURA 145 – BANKSY, serigrafia.

Localizadas a pouca distância do Museu Britânico há muitas galerias, e numa delas eu me deparei com muitas obras originais e serigrafias de Banksy à venda. Assim, eu entrei na galeria e cumprimentei o sujeito que trabalha lá, [...] e lhe perguntei se poderia dar uma olhada, no que ele respondeu que tudo bem. Muitas telas e serigrafias de Banksy numeradas e assinadas à mão, e não eram exatamente baratas. No alto da parede havia um grafite sobre tela chamado *Monkey Queen*. Eu lhe perguntei quanto custava, já que não tinha ao lado a etiqueta com o preço, como as demais, e ele me contou que já estava vendida, por umas cinco boas notas. Eu perguntei que tipo de pessoa paga este tipo de montante por um Banksy, e ele me respondeu: “Lista A’ principalmente, bem como uma porção de gente que gosta das coisas dele e deseja possuir uma peça dessas”. Eu lhe falei então que eu era da [revista] *Esquire* e que estava procurando por Banksy. Ele riu e me disse que encontrar Banksy seria impossível, que nem mesmo eles sabem onde ele está, e que eu não tinha a menor chance de achá-lo. Bolas. Eu lhe perguntei se me permitiria fazer



um par de questões, e ele disse que sim. “Banksy é o próximo...”. Nem mesmo tive tempo de terminar a pergunta. “Andy Warhol. Banksy é o próximo Andy Warhol”.<sup>272</sup>

FIGURA 146 – À esq., BANKSY, grafite sobre tela. À dir., WARHOL, Andy, serigrafia.

<sup>271</sup> *Eu não acredito que vocês imbecis realmente comprem essa merda.*

<sup>272</sup> BUZZELL, 2005, não paginado (tradução do autor).



Dentre as exposições de formato convencional, em cubo branco, efetivamente consentidas e asseveradas, decerto a mais cosmogônica até aqui é a supracitada *Warhol vs. Banksy*, dueto de mais de quarenta desenhos, pinturas e serigrafias dos dois, cuja premissa – expor obras de ambos conjuntamente e comparativamente, propô-las lado a lado em parcerias conceituais – não poderia ser mais acertada: suas similitudes são mesmo inumeráveis. A começar porque Warhol teve olho e ímpeto para resgatar do meio-fio Basquiat, aproveitando-se de seu próprio prestígio e de sua própria influência para a inserção artística e mercadológica daquele; prevendo e antecipando a valoração das ruas. Haring, no mesmo período, não foi diretamente apadrinhado, mas se beneficiou da abertura do campo, e do livre acesso ao grupo warholiano.

Depois porque a Pop é ainda mais reconhecível plasticamente na obra de Banksy do que o é a hip-hop, “a trajetória da arte desde os anos 60 estava comprometida com o realismo e/ou idealismo: algo da pop arte, [...] algo da arte de apropriação [...], essa genealogia pop [...] ilumina o trabalho contemporâneo”.<sup>273</sup> Formalmente nítida em seus grafites de linhas e sombras quadrinistas está a Pop como um todo, singularmente a retícula, a apropriação (copista de refazimento, atenta de realocação) e a standardização warholianas. A somar a revisão contemporânea que demonstra o quanto o político e o traumático sobrepujam a frivolidade que facilmente fora a Warhol atribuída. Uma revisão que abrange não só Warhol, mas toda a Pop, particularmente em seu substrato duro e corrosivo, como o é hoje o substrato de Banksy. Então pela constatação de que a apropriação simbólica do fácil, do frutivo, do costumeiro e do consumível, em ambos os artistas, presta-se em aptidão à releitura funcional, até mesmo ao seu aprimoramento sêmico, sua melhoria em comunicação e conhecimento, via cognição.

Aqui [se] encontra não apenas um objeto referencial *para* Warhol, mas um tema empático *em* Warhol, e aqui [se] situa o caráter crítico *de* Warhol – [...] numa exposição do “consumo complacente” por meio do “fato brutal” [que] empurra Warhol para além de sentimentos humanistas em direção ao

<sup>273</sup> FOSTER, 1996b, p. 127-128 (*tradução do autor*).

engajamento político, como um testemunho [de que] Warhol pertence à tradição popular americana do *truth telling* [contar a verdade].<sup>274</sup>

Banksy também.

Nos dois artistas a genialidade geniosa de cunho indômito; nos dois a mecânica da celebridade, plástica e pessoalmente explícita, plasticamente manejada e pessoalmente articulada; os



FIGURA 147 – À esq., BANKSY, cartaz (intervenção em zoológico). À dir., WARHOL, Andy, serigrafia.

dois desvoltos entre as graças públicas e as graças privadas. Nos dois acervos a charge de esconder na desatenção (da pressa passante ou da adulação que ambos alvejou) e revelar na minúcia (da observação crítica ou da recuperação crítica que ambos alvejou) o político comentário de seu tempo, exorcizado a seu tempo, ridicularizante tantas vezes, pungente outras tantas. *Warhol vs. Banksy* principia o inegável parentesco pelo aparelho formal, considerado o enraizamento da obra de Banksy na Pop Art bem como a inspiração, a referência ou mesmo a citação direta a Warhol presente em algumas dessas obras: “Warhol é pop e, mais importante, para quem a noção de simulacro, crucial à crítica [...] da representação, parece às vezes depender de Warhol como pop”.<sup>275</sup> Mas, nada despercebido pela curadoria da exposição, a aproximação estende-se filosoficamente, e até mesmo retorna ao papel da arte, à abrangência do conceito de arte. Ao lugar da arte. Arthur Danto propôs, a partir das encruzilhadas formais de Warhol, que “o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter”.<sup>276</sup> Uma proposta que parece repetida – ou herdada – por Banksy, assinalando a ambos como o “que podemos chamar de ‘embreantes’, palavras de ordem e injunções, acontecimentos espetaculares ou sugestões

<sup>274</sup> FOSTER, 1996b, p. 130 (tradução do autor).

<sup>275</sup> FOSTER, 1996b, p. 128 (tradução do autor).

<sup>276</sup> DANTO, 2006, p. 40.

insidiosas que abriram o caminho para uma nova concepção da relação entre a arte e o público, assim como as reações a essa perturbação”;<sup>277</sup> assinalando-os como artistas-marcos de viradas nas noções, nas avaliações e nas apreciações das artes, de “saltos devidos às grandes personalidades [...] dado que as formas mudam e a história da arte é a história dessas mutações”<sup>278</sup> – o que perpassa a disposição institucional a incorporar arte urbana de qualidade. Bem serviria para Banksy a consideração de Arthur Danto: “a verdadeira descoberta filosófica penso ser, na verdade, que não existe uma arte mais verdadeira do que outra, bem como não há uma única forma que a arte necessariamente deva assumir: toda arte é igual e indiferentemente arte”.<sup>279</sup>

O filósofo Arthur Danto teve uma epifania [...] em meados dos anos 60, em seu primeiro encontro com a Brillo Box de Warhol, e [...] fez sua essa visão da transcendência [...]. Segundo sua argumentação, Warhol aperfeiçoou a pergunta duchampiana “O que é arte?” e, desse modo, [...] também inverteu o projeto de reconectar o exercício de uma arte autônoma com a prática da vida cotidiana; sobretudo o recuperou para a mesma instituição que o projeto havia desafiado.<sup>280</sup>

A convergência está sintomaticamente representada no que se prioriza como um



**FIGURA 148** – À dir., WARHOL, serigrafia. À esq., BANKSY, serigrafia.

preito de Banksy a Warhol: a revisita – presente na exposição – à série de serigrafias do segundo que tomaram como modelo seriado a face da atriz norte-americana Marilyn Monroe, atualizada pelo primeiro através do tecnicamente idêntico uso da face da modelo britânica Kate Moss, “e essa

<sup>277</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 19.

<sup>278</sup> ARGAN, 1988, p. 146.

<sup>279</sup> DANTO, 2006, p. 38.

<sup>280</sup> FOSTER, 2003, p. 124-128 (tradução do autor).

multiplicidade dá conta do paradoxo não apenas das imagens, que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também dos observadores”.<sup>281</sup> Mais que homenagem, mais que uma razão direta que anuncia o conhecimento histórico das artes e o conhecimento do terreno em que pisa – na precisão da escolha referente –, Banksy revisa o jugo celebrizatório, expiatório, sacrificial na infelicidade de uma artificialmente onicolor Monroe (cores de uma alegria atribuída publicamente à revelia dela, alegria farsesca à qual Warhol atenta na morte-cor). Maiores rédeas em Moss, que não apenas sobreviveu como fortaleceu-se em persona pública no espetáculo da captura de suas imagens consumindo cocaína, às quais a serigrafia de Banksy procede, em momento imediatamente posterior. Como um apoio. A informação contemporânea faz superar o muro de subserviência à celebridade – através da manipulação da celebridade.

De todos os pintores [...] a serviço (ou servos) de uma iconografia popular, Andy Warhol é provavelmente o mais propositado e o mais espetacular. [...] Eu não tenho certeza disso, mas parece que ele trabalha primeiro as áreas de cores mais vívidas, então serigrafia o preto sobre elas, e finalmente pinta certos detalhes. O resultado técnico é brilhante, e existem momentos de precisão pictórica, de igual perícia, embora nesse último aspecto, Warhol é inconsistente; ele pode lidar bem com a tinta, mas ela não é o seu guia, talvez nem mesmo [...] importe a técnica escolhida, em relação à imagem particular selecionada para a reprodução – o que o deixa exposto ao perigo de um esvaecimento sobre o qual ele nada pode fazer. Uma arte como a de Warhol é necessariamente parasitária sobre os mitos de seu tempo, e indiretamente, portanto, sob o maquinário da fama e da publicidade que comercializa esses mitos; e não é de todo improvável que os mitos que nos comovem sejam ininteligíveis (ou, na melhor das hipóteses, completamente datados) para as gerações seguintes. Isso é dito não para denegrir o trabalho de Warhol, mas para caracterizar os riscos que esse trabalho corre – e, eu admito, para registrar de antemão um protesto contra o advento de uma geração que não ficará comovida pelas representações lindas, vulgares e pungentes da Marilyn Monroe de Warhol, como eu fico. Essas, eu acho, são as peças mais bem-sucedidas da exposição [...]. Em sua maior força – eu tomo isso como presente nas pinturas da Marilyn Monroe – Warhol possui uma competência de pintor, um certo instinto para a

---

<sup>281</sup> FOSTER, 1996b, p. 136 (*tradução do autor*).

vulgaridade (como em sua escolha de cores), e uma sensibilidade para o que é verdadeiramente humano e patético em um dos mitos exemplares de nosso tempo.<sup>282</sup>

Duncan Cargill, diretor artístico da galeria, The Hospital, considerou que a organização da mostra entendeu a fama como um tema explorado de forma recorrente pelos dois artistas. Considerou também que ambos dão tratamento semelhante ao tema celebridade, e têm para com ela semelhante atitude.

Warhol criou alguns trabalhos icônicos sobre a cultura da sua geração, e Banksy está no processo de fazer exatamente o mesmo [...]. Ambos estão atingindo exatamente os mesmos objetos, [...] o fato de que Banksy está bastante determinado a permanecer anônimo enquanto desenvolve sua carreira acaba sendo uma peça muito mais importante de sua fama do que se ele estivesse promovendo sua própria personalidade. [...] Warhol fez exatamente isso, e foi o que o tornou famoso. [...] Ambos os artistas se dedicam a falar com suas audiências na linguagem mais franca que podem, [...] não há obras complexas, eles abriram essa fenda.<sup>283</sup>

Contida nas obras, mas sobremaneira verificável exteriormente a elas, ou seja, em seus autores, entre os dois a irmandade – ou melhor, a filiação – avulta-se em suas lidas particulares com a celebridade, através da forja personalista para subjugar-la, muramento entre público e privado: “a leitura do Warhol empático, até mesmo engajado, é uma projeção, mas não mais do que a do Warhol superficial e indiferente, ainda que essa fosse sua própria projeção”.<sup>284</sup> Warhol representou-se por uma persona poderosa, polarizadora e conciliadora, de trânsito facilitado pelos diversos campos públicos, persona midiática em sua figura corporal atípica, marcada, facilmente retida na memória. Encoberta nesse disfarce protetor, a intimidade atestou uma personalidade humildemente sôfrega, timidamente paranóica (com incontestável razão, dados a perseguição e o atentado), sobretudo diáfana. De Banksy não se sabe, bem poder-se-ia dizer o mesmo, bem poder-se-ia suspeitar o contrário.

---

<sup>282</sup> FRIED, 1998, p. 287-288 (*tradução do autor*).

<sup>283</sup> CARGILL *apud* RABINOVITCH, 2007, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>284</sup> FOSTER, 1996b, p. 130 (*tradução do autor*).

Fato é que a persona pública é ainda mais diáfana: Banksy acobertou a si próprio, com sucesso ímpar, sob uma fisionomia ausente, um corpo espectral, um comparecimento camuflado. Uma sombra, um vulto. Ocultou sua face atrás de uma máscara que é em si mesma um ocultamento, uma inexistência, uma disfuncionalidade – ou uma nova funcionalidade – para o processo de enunciação artística pública. Cada qual nas raias – ou nas superações embreantes das raias – das épocas em que vivem, Banksy não é estritamente público ou privado, como “Warhol não é estritamente privado ou público”.<sup>285</sup>



FIGURA 149 – Retrato de Banksy.

O paradoxo – e o bloqueio próprio do embreante Warhol – é o fato de ele ser ao mesmo tempo o produtor de uma imagem de astro, a qual se dedica a fazer circular pelas cadeias de comunicação, e o astro em si, que ele produz como obra e que é simplesmente ele mesmo. O objeto que apresenta – a lata, a garrafa ou o astro – traz sua marca, é Warhol. Assim, a separação existente entre o nome que designa um autor singular e a assinatura que promove esse nome como signo, valendo como nome, encontra-se aqui esmaecida. Nome, assinatura e obra se vêem confundidos. Nesse caso diferentemente de [Banksy], que protegia seu nome ‘próprio’ naquilo que este tinha de único ao abrigo de uma assinatura disfarçada, preservando assim seu caráter reservado, discreto, secreto.<sup>286</sup>

Corolário da diversidade quantitativa e da produtividade qualitativa, além da capacidade quase mágica de burlar a vigilância apurada dos espaços proibidos em que expõe, questiona-se se debaixo do invólucro-Banksy, de seu perfil, esconde-se um único artista ou reveza-se uma equipe deles – revisão da atribuição, primazia da criação ao criador, renovação da autoria. Na primeira hipótese, o codinome encobriria o prolífico bretão Robert Banks, de supostos atuais trinta e cinco anos, natural de Bristol – pólo industrial

<sup>285</sup> FOSTER, 1996b, p. 136 (*tradução do autor*).

<sup>286</sup> CAUQUELIN, 2005, p. 115-116.

aeronáutico e sede inglesa de diversas multinacionais, pólo também de exportação de grafiteiros, dado a estabelecida tradição do grafite na cidade, inalienável da tradição



**FIGURA 150 – Acima e ao centro,** suposta captura fotográfica de Banksy. **Abaixo,** BANKSY, grafite/estêncil.

operária. Um prolífero proletário mural que não se oporia a boatos e se utilizaria de substitutos, de dublês, de posições para se deixarem fotografar, alimentando a confusão pública sobre a persona e a conseqüente manutenção do bem-sucedido anonimato. Para tal, contaria com uma teia de bons contatos, que parte da população de devotos (sempre indispostos a informar), de seus colegas grafiteiros (tribo unida) e da capacidade organizacional de Steve Lazarides, inicialmente fotógrafo de suas obras e documentarista de suas ações – bons enquadramentos, bom senso de oportunidade na utilidade dos passantes e do mobiliário urbano pertinentes a cada registro, não somente como escala mas também como reforço temático, como caracterização.

Posteriormente Lazarides ganha o estatuto de contato e empresário de Banksy, e de galerista de todo o grupo: “Eu adquiro toda a podreira insana, basicamente”.<sup>287</sup> Capitalizando o sucesso

ou preservando a margem? Ou ambos? Numa compreensão paradoxal, que autoriza mais a última opção, Lazarides antes observa a absorção da arte urbana, e um possível espanto para os autores envolvidos: “As coisas ficaram meio loucas ultimamente. De repente, passou a ser correto entre o próprio mundo das artes colecionar arte de rua”.<sup>288</sup> Em seguida, sugere que a melhor manutenção de seu caráter e de seus atributos originais só seria

<sup>287</sup> LAZARIDES *apud* COLLINS, 2007, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>288</sup> LAZARIDES *apud* COLLINS, 2007, não paginado (*tradução do autor*).

possível se tal expressão se mantivesse sob a égide dos envolvidos, arrematando um raciocínio legitimamente periférico:

O domínio da arte mundial não estava aberto para nós, assim nós há pouco decidimos abrir um ramo diferente de arte. É um pouco como ser um *d.j.* - você está na boate e eles não estão tocando nada que você goste. De repente, você tem que abrir seu próprio clube, por conta própria. Para ser honesto, eu não tenho nenhuma idéia de como eu me tornei o tal dono de galeria, ao invés de qualquer outro.<sup>289</sup>

Na segunda hipótese, também provável, o heterônimo abrigaria um coletivo de artistas esforçando-se em igualar formalmente a paternidade, cujo “fim é o da atribuição, [...] a inserção da obra na coerência de uma personalidade artística. A coerência é entendida [...] como constância de modos figurativos ou, mais precisamente, como recorrência de certos ‘maneirismos’ [...], em que a força do hábito prevaleceria”.<sup>290</sup> Esforçando-se, pois, num mesmo raciocínio plástico, facilitado por um mesmo universo motivador, gerador de um mesmo raciocínio conceitual (para alguns, incômodo, inconveniente, embaraçoso e desconcertante; para outros, entre excêntrico, presunçoso e ingênuo, quixotesco; para muitos, honesto, oportuno, preciso e simpático; para todos, contundente, bem-humorado, instigante e cruamente reflexivo do real e do agora – no mundo, em geral, e em particular “na Inglaterra, quase sempre, o artista ganha alguma coisa com ser atacado. Fortalece sua individualidade. Torna-se mais completamente ele mesmo”<sup>291</sup>). Banksy:

Eu nunca vou às aberturas das minhas exposições, e não vejo *chat rooms* ou entro no *MySpace*. Tudo que eu sei sobre o que as pessoas pensam do meu procedimento é o que um par de amigos meus me contam, e um deles sempre quer tomar dinheiro emprestado, assim eu não estou seguro do quão confiável ele é. Eu penso que há muito a ser dito pela tênue linha entre juízos de valor próprios e respeitantes ao diálogo com pessoas em cujas opiniões você confia, ou até mesmo pessoas que são ótimas porque

<sup>289</sup> LAZARIDES *apud* COLLINS, 2007, não paginado (*tradução do autor*). *D.j.*, sigla de *disc jockey*, refere-se ao responsável pela seleção e composição das trilhas musicais de boates, bares, eventos, festas – valendo-se tanto da apropriação, através de recortes e mesclas.

<sup>290</sup> ARGAN, 1988, p. 143.

<sup>291</sup> WILDE, 2003, p.53-54.



não sabem merda nenhuma sobre arte, e você obtém a reação mais honesta delas. Devido a tantos artistas se preocuparem com as últimas tendências da arte, do *design* e da arte de rua; lerem muitas revistas, estarem envolvidos demais em tudo; eles acabam paralisados.<sup>292</sup>

Um coletivo que também poderia acolher uma espécie de segunda vertente de trabalho, comunitária para a família grafiteira (inglesa ou europeia ou mundial, de participantes selecionados pelo virtuosismo técnico e/ou pela irmandade ideológica), na adesão ao heterônimo comum –

no melhor exemplo do já citado Dolk<sup>293</sup>, pela igualdade formal e conceitual, que chega a ter obras bastante semelhantes à de Banksy, até de títulos idênticos (quando os há); e de



Luke Egan, pela contraposição equilibrante da escassez de sua

**FIGURA 151** – À esq., BANKSY, instalação. À dir., EGAN, Luke, instalação – esta última presente em fotografias que supostamente retratam o estúdio de Banksy.

produção à enormidade da mesma em Banksy, e pelas biografias coincidentes em datas, locais e fatos.

A homonímia não basta para identificar legitimamente os autores de várias obras: indivíduos diferentes puderam usar o mesmo nome, ou um pôde, abusivamente, tomar emprestado o patronímico do outro. O nome como marca individual [...] não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. [...] Eu diria, finalmente, que esses autores se encontram em uma posição “transdiscursiva”.<sup>294</sup>

<sup>292</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*). *Chat rooms* são os fóruns, as salas de debate virtuais da Internet, em muitas das quais Banksy é assunto recorrente. Na mesma Internet, <www.myspace.com> é um conhecido sítio de relacionamento, uma comunidade virtual contendo páginas de perfis individuais.

<sup>293</sup> A alcunha no idioma original holandês significa ‘punhal’, que sugere o ilegal, bem como o furo, a penetração, a inserção, e igualmente a rendição. E o traumático, muito presente nos conceitos políticos e cidadãos do grafite urbano atual, ainda que suavizado no humor.

<sup>294</sup> FOUCAULT, 2006, p. 277-280.

Enfim, um coletivo que, assim sendo, poderia estar resumido numa dupla ou numa tríade de funções e papéis iguais, ou ainda responder a um epicentro normalizador – talvez Robert Gunningham, de acordo com as últimas sanhas persecutórias jornalísticas tão patentes da Inglaterra, “casos extremos, dos quais a Grã-Bretanha, dividida em classes, [é] um exemplo notável, [onde] os jornais dirigidos respectivamente aos cultos e aos não cultos praticamente se inseriam em universos diferentes”.<sup>295</sup> Há muito deixou de ser interessante

para setores oficiais como o Judiciário descerrar

Banksy, pela martirologia latente. Mas a isca

permanece tentadora para os tablóides, que

tendem a preferir ignorar ou relevar que Banksy

é “tão perito em deixar rastros falsos que até

mesmo seu próprio agente alegou não estar



convencido de sua identidade”.<sup>296</sup> Perseguições,

vasculhamentos, esquadrinhamentos incitados pelo

FIGURA 152 – BANKSY, desenho.

proveito de que “tal é a curiosidade sobre Banksy que quando o ilustre homem jogou no lixo uma caixa de pizza em Los Angeles, a caixa vedada foi a leilão no eBay, com a sugestão de venda de que as poucas anchovas deixadas dentro dela poderiam render traços de seu DNA”.<sup>297</sup>

Na previamente mencionada bissexta entrevista a Simon Hattenstone, do jornal britânico *The Guardian*, Banksy assegura que o mistério estende-se até seus próprios pais:

"Eles ainda não sabem o que eu faço'. De verdade, eu digo, eles não têm nenhum senso do quanto você alcançou? 'Nenhum', ele diz compassivamente. 'Eles pensam que eu sou pintor e decorador'".<sup>298</sup>

Banksy compareceu à entrevista, num típico bar do subúrbio londrino, acompanhado de Lazarides:

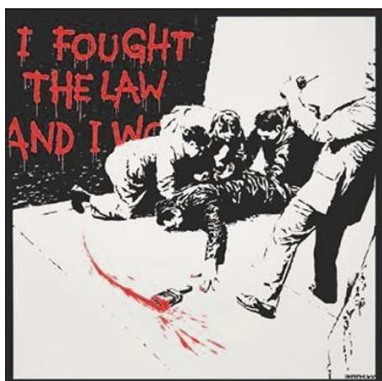
<sup>295</sup> HOBBSAWN, 1995, p. 492.

<sup>296</sup> JOSEPH, 2008, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>297</sup> JOSEPH, 2008, não paginado (*tradução do autor*). O sítio eletrônico <www.ebay.com> é uma casa de leilões virtual de sede norte-americana e ramificações em numerosos países do globo.

<sup>298</sup> BANKSY *apud* HATTENSTONE, 2003, não paginado (*tradução do autor*).

Steve não se parece com um agente. De fato, ele diz, é amigo de Banksy e tira fotos para ele. [...] Banksy é branco, 28, casual pouco asseado - calça *jeans*, camiseta, um dente de prata, cordão de prata e brinco de prata. [...] Enquanto ele fala, me assola que ele pode não ser quem diz ser. Como eu sei que você é Banksy? 'Você não tem garantia disso em absoluto'. Mas ele parece tão apaixonado por seu trabalho para não sê-lo. Qual é seu verdadeiro nome? 'Passo! Você deve estar brincando'<sup>299</sup>.



**FIGURA 153 – BANKSY,**  
serigrafia.

O ortônimo inalcançável é jogo. O jogo trai a curiosidade. A antonomásia realmente instiga: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”.<sup>300</sup> Banksy:

Sim, é tudo parte da descrição do cargo. Qualquer idiota pode ser pego. A arte é não ser apanhado por isto [...] A sensação que você tem quando senta no sofá em casa depois de tudo, tendo uma exaustão e pensando que não há nenhum jeito deles te descobrirem, é espantoso... melhor que sexo, melhor que drogas, a excitação.<sup>301</sup>

Em qualquer opção, o pseudônimo acerta e conserta, reduz, coagumenta, especifica, caracteriza, pois “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso”.<sup>302</sup> O pseudônimo facilita a proposta e aprimora a consequência, em suas intenções sociais manifestas, sua aplicação imediata, sua recepção pública. Seu acolhimento e seu registro. O pseudônimo perfila o autor, então perfila o espectador, pela identificação. Dois termos que só poderiam mesmo partilhar raiz comum: identidade e identificação. O pseudônimo projeta – conciliação da metonímia.

<sup>299</sup> BANKSY, 2003, não paginado. Entrevista a Simon Hattenstone (*tradução do autor*).

<sup>300</sup> BENJAMIN, 2007, p. 490.

<sup>301</sup> BANKSY, 2003, não paginado. Entrevista a Simon Hattenstone (*tradução do autor*).

<sup>302</sup> FOUCAULT, 2006, p.273.

Assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de [trabalhos], delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os [trabalhos] entre si; [...] mas o fato de que vários [...] tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer [...] “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.<sup>303</sup>

Ao criptônimo, sujeito imaterial, compete a personificação de Banksy, sujeito ainda mais diáfano, desafiador da grafologia: sua assinatura mural, ainda que isomorficamente repetida, pouco respeita a isografia, então pouco respeita o deslinde do curso, do decurso e do percurso do pensamento, a evidência, a impressão de qualidades e defeitos pessoais, a acusação da memória; em comparação ao maior respeito imposto pelo método do estêncil, sua relação entre forma e contraforma, entre cheios e vazios, imprescindíveis ao sucesso estrutural e reaproveitável do molde. Sua assinatura em outros suportes desafia em maior medida tanto a grafologia quanto a individuação, encorajando a suposição do coletivo: ou é de todo ausente, particularmente nas produções efêmeras, como os cartazes irônicos de curiosa inserção, distribuídos a participantes de passeatas ou a primatas em zoológicos; e nas produções objetuais ou interferentes a obras alheias, como as placas de trânsito e as revisitas pictóricas ou escultóricas. Ou é presente mas variável, como na página de entrada de seu sítio virtual – a cada vez que este é atualizado (e o é com frequência, dada sua prolixidade), muda consideravelmente a grafia subscrita.

A repercussão – e o frequente respaldo – que seu trabalho obtém estariam comprometidos ou mesmo inviabilizados não houvesse uma marca, um sintoma, um signo: um nome. O que reverte o anonimato sobre si mesmo: como o faz esporadicamente, Banksy

---

<sup>303</sup> FOUCAULT, 2006, p. 273-274.

poderia jamais assinar, assegurando uma indistinção pessoal mais completa – mas inversamente arriscando maiores respostas oficiais, porque a fama protege. O nome também assegura um reconhecimento agrupador das obras (suspeito naquelas não assinadas), e a visão de conjunto promove maior efetividade para a audiência. Credita. Reconhece-se o processo, o gênero, o diálogo, o ‘estilo’ – então reforça-se a recepção. Daí a concordância inevitável ao nome. Além do mais – e não menos importante –, sem nome, sem moeda.

Pela provocação [...], não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. [...] A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta, nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. [...] Se [...] assina [...], de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia da criatividade individual, mas a confirma.<sup>304</sup>

Vantagem inata do estêncil: reprodutibilidade da forma na fôrma. Aplicado nos muros, expande-se no êxodo grafiteiro contemporâneo, pelas mais diversas metrópoles. Aplicado sobre regulares telas, em regulares chassis, resulta em mercancia própria. Nos términos dos últimos cinco anos, Banksy participou da fundação, liderou ou seguidamente colaborou com as coletivas de arte urbana *Santa's Ghetto*<sup>305</sup>, armazéns de arte conceitual engajada, galerias-fliperamas instaladas anualmente, no período natalino, em diferentes regiões comerciais londrinas a cada edição – disputando ombro a ombro com o agressivo comércio lojista local no período, na proposta de uma paródia, de uma heurística ou de uma vertente outra para a farsesca



**FIGURA 154** – BANKSY, grafite/estêncil sobre tela.

<sup>304</sup> BÜRGER, 2008, p. 110.

<sup>305</sup> ‘Gueto natalino’, em tradução livre. ‘Gueto do Papai Noel’, em tradução mais literal.

sobreposição espetacular da celebração religiosa ao consumo, artifício draconiano em sujeição pública. O espaço dessas mostras serve satisfatoriamente como ponto de encontro contracultural e troca de idéias sobre grafite e, sobretudo, sobre a liga inelutável entre celebração e consumo – soberanamente consumada na mais consumista temporada do ano, por tal consumida em sua representatividade.

Dupla funcionalidade: numa face, dar a conhecer a produção recente e política do grupo grafiteiro europeu bem onde a coletividade já está disposta à compra, disponibilizando e oferecendo o alternativo a preços acessíveis, compatíveis ou mesmo inferiores à



**FIGURA 155** – BANKSY, desenho.

circunvizinhança – uma produção que, em boa parte, justamente evidencia a estabelecida mercantilização da data: críticas ao Natal, vendidas no Natal, para servirem como presente de Natal. Banksy, no gracejo usual, contrafaz: “Eu sentia que o espírito do Natal estava se perdendo, [...] estava se tornando crescentemente não comercializável, e

cada vez mais a ver com religião, assim nós decidimos abrir nossa própria loja, e vender coisas supérfluas que você não precisa”.<sup>306</sup> Noutra face, propiciar a venda é assegurar a subsistência grafiteira, é gerar renda para expressões que, em sua definição primeira, são mais dispendiosas que lucrativas.

Inversa ou colateralmente ao presumível, todas as edições da mostra devolveram a Banksy sua individualização. Os trabalhos ocupam indiscriminadamente a parede, o teto, o chão, em completude que só se abre à passagem, e sequer setorizam-se por autor. Essa disposição entrópica – atípica quanto ao sentido da



**FIGURA 156** – Vista parcial da edição 2006 da mostra Santa's Ghetto.

<sup>306</sup> BANKSY *apud* BROWN, não paginado, 2006 (*tradução do autor*).

obra isolada e atendida –, induz, primeiramente, ao olhar de conjunto. Como ocorre nas ruas. E permanece requerendo um esforço de focalização, um ânimo separatista de apreciação das obras, ao longo de toda a experiência da visita. Então, a partir do olhar de conjunto, o agrupamento anômico – pareando lado a lado a fábrica de Banksy, de Dolk, de Jenkins, de Egan e de tantos outros – projeta os contornos individuais, muito distingue uns dos outros, mais que aos contornos comunais, que são por si mais evidentes. Bem consideradas as tantas univocidades práticas e temáticas – e geracionais, em aparente causalidade –, e bem considerada a imanente, notável união do grupo, o trabalho de Banksy fica reconhecível, ressaltado. Ganha na comparação próxima uma particularidade tão própria e tão inequívoca que lhe devolve fortalecida a possibilidade da existência real, da unicidade autoral; depõe contra a probabilidade de Banksy ser a aglutinação de um grêmio, de uma agremiação (especialmente para esse coletivo), sem um elemento uno e unificador, um denominador comum, um núcleo humano. A diversidade distancia um traço igualitário, impõe a pessoa de um agente de adesão e coesão plásticas que tem de ser, por si, conhecedor e hábil nos procedimentos grafiteiros tanto quanto na expediência unitária, no protocolo profissional. E nos cânones do desenho, da pintura, da gravura e do recorte.

Enfim, um artista.

Como sua popularidade já indica, suas vendas superam as demais, enriquecem-no de recursos às suas propostas futuras e às suas constantes viagens, seja pelos estênceis sobre tela, seja por suas filiações conceituais contrapartidas: serigrafias, litografias, acrílicos sobre tela ou ainda desenhos sobre papel. Banksy:

Eu direi o seguinte: eu obtenho o apoio de pessoas de quem eu menos esperaria, e o ódio de pessoas que considerava estarem ao meu lado. Quando alguém compra meu trabalho, sabe que está indiretamente fundamentando afrontas urbanas, e você ficaria surpreso sobre quem está numa boa com isso.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Roger Gastman (*tradução do autor*).

Afrontas urbanas não só visam, questionam ou propõem outros termos ao sustento material da coletividade como, para fazê-lo, concomitantemente requerem para si o sustento, a manutenção, “a luta de classes, que um [atuante] educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais [que] se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe”.<sup>308</sup> A contemporaneidade comprovou sobremaneira que o sucesso do questionamento de um sistema (social, mercadológico ou artístico) está na precisa inserção nesse sistema, está em agir por (e de) dentro dele; o volume da voz do excluído amplifica-se na inclusão da mesma maneira que compromete-se na insistência na exclusão, “se você entrar totalmente no jogo talvez possa expô-lo, isto é, você talvez revele o automatismo ou mesmo o autismo desse processo, por meio de seu exemplo exagerado”.<sup>309</sup> A contemporaneidade suporta agir ‘de longe’ por perto.

Assenta-se hoje menos paradoxal e mais astuciosa a manutenção depender honesta de si própria, a militância autogerir-se, o protesto grafiteiro gerar recursos para si mesmo, para sua continuidade e expansão. Assenta-se verossímil a incompletude nominal, especialmente para aquele que conta com a genealogia artística com a qual Banksy conta, pois “o artista pop não se encontra por detrás de sua obra [...], ele mesmo [...] é a superfície de suas imagens”.<sup>310</sup> Assenta-se crível e parece honesta a incompletude nominal ante sua completude incidente, coincidente e dependente do espectador; tanto a individualidade do uno quanto a multiplicidade do coletivo são superadas e sustentadas pela projeção pública, que sobrevive à ausência autoral.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não

---

<sup>308</sup> BENJAMIN, 1994, p. 224.

<sup>309</sup> FOSTER, 1996b, p. 131 (*tradução do autor*).

<sup>310</sup> BARTHES *apud* FOSTER, 1996b, p. 128 (*tradução do autor*).



está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. [...] Começamos hoje a [...] devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.<sup>311</sup>

A aceitação do processo – ou do simulacro – da individualidade convém. Além de útil, coerente: “há aspectos muito sugestivos no Individualismo”.<sup>312</sup> O cognome é aparentado, em provável propositada analogia, ao termo inglês *bank*: banco, lucro, consumo, também barricada, barreira, obstáculo, resistência. A marca tem algo de apelido, de diminutivo, é redução derivada da seminal assinatura que sobreviveu até a edição de sua



FIGURA 157 – BANKSY, estêncil.

primeira coletânea, *Existencilism*: Robin Banks, que na língua nativa soa como “roubando bancos” – firmando o caráter furtivo, o feitio sorrateiro; a ação de sorrate, subterrânea, tanto oportuna quanto oportunista (sorrateiro é termo derivado do latim *subreptu*: ‘tomado por astúcia’, com distinta influência de ‘rato’). Firmando vasta obra de raiz contestatória, que realiza-se irônica, concisa, direta; e oblíqua, veloz, como convém.

Coerentemente, seu emblema são os ratinhos, quase sempre paramentados: de guerrilheiros a fotógrafos *paparazzi*,<sup>313</sup> em autoconhecimento freqüentemente munidos de pincel, aerógrafo, óculos protetores e máscara respiratória de grafiteiro – animal urbano por excelência, e clandestino, ligeiro, esquivo e diligente como aquele que representa. Ratinhos ágeis em adaptação. Ratinhos desejosos e indesejados, massa resistente e indomesticável; por tal perseguida. Banksy: “Ratos são chamados ratos porque eles farão qualquer coisa para sobreviver”.<sup>314</sup> Ratinhos que são multidão de unidades. *Raté* adjetiva, no idioma

<sup>311</sup> BARTHES, 1988, p. 53.

<sup>312</sup> WILDE, 2003, p. 36.

<sup>313</sup> Fotógrafos inoportunos, perseguidores de celebridades, particularmente de seus flagrantes, que podem render manchetes – e boas vendas – jornalísticas. Muitas vezes atormentadores mesmo das celebridades, de forma a impelir reações das mesmas, forçando factóides.

<sup>314</sup> BANKSY, 2001, p. 23 (*tradução do autor*).

francês, aquele que, faltante a sorte, a competência ou a ocasião, não alcançou êxito pessoal ou profissional. Ratinhos em conformação e conformidade a uma *rat-art*<sup>315</sup>. Banksy:

Eles existem sem permissão. Eles são odiados, caçados e perseguidos. Eles vivem em silencioso desespero em meio à imundície. E contudo eles são capazes de prostrar civilizações inteiras. Se você é sujo, insignificante e mal-amado, então ratos representam seu modelo definitivo. [...] Eu já vinha grafitando ratos por três anos antes de alguém dizer: “É engenhoso isto ser um anagrama de arte”, e eu tive de fingir que sabia disso o tempo todo. [...] Você pode até vencer a competição dos ratos, mas você continua sendo um. A competição humana é uma injusta e estúpida corrida. Muitos dos corredores não têm nem mesmo tênis decentes e água limpa para beber. Alguns corredores nasceram com ampla vantagem na largada, e ainda com possíveis ajudas mais à frente no caminho, e mesmo assim os juízes parecem estar do lado deles. Não é surpresa que muitos competidores desistam por completo, para sentar na arquibancada, comer porcarias e gritar ofensas. O que nós precisamos nesse páreo é de muito mais raiais.<sup>316</sup>

(Ou talvez menos competição. Ou menos natalidade...). Rateio, rateação, rateamento: a divisão igualitária, a parte ou a quantia que cabe a cada um dos apostadores.

A *rat-art* de Banksy tornou-se mesmo seu maior distintivo, seus ratinhos permanecem sua mais recorrente e mais numerosa produção, podendo ser encontrados nos mais variados pontos do globo, de Berlim a Tóquio. Seus ratinhos permanecem também sua mais cognoscível, mais autoralmente associável produção, causando um reconhecimento imediato – ao menos para seus conhecedores e/ou para seus culturalmente correlatos, seus relativos. Banksy:



FIGURA 158 – BANKSY, estêncil.

<sup>315</sup> ‘Arte-rato’. A manutenção do termo em seu idioma original, respeita o do bem-humorado anagrama, que perder-se-ia na tradução.

<sup>316</sup> BANKSY, 2005, p. 83-90 (*tradução do autor*).

Eu cometi o erro de grafitar um rato uma vez na frente de uma pequena joalheria. Aquilo causou uma afluência enorme para o alarde que o sujeito passou um bom tempo fazendo, defendendo-se de todo tipo de merda. Ele falou para os vizinhos que tinha sido marcado para a falência por algum familiar que ele nunca atendia, e ambos os seus filhos estavam pela redondeza tentando encontrar o tal parente e esclarecer as coisas. Todo o mundo parecia achar aquilo muito engraçado.<sup>317</sup>

‘Ratinhar’ verbaliza a economia exagerada. ‘Ratinheiro’ adjetiva aquele que pechincha, que regateia.

‘Ratice’ substantiva coloquialmente a excentricidade, a extravagância.

‘Ratinho’ substantiva cotidianamente cada um dos primeiros dentes de uma criança.

‘Ratificar’ verbaliza a autenticação, a validade. A *rat-art* confirma uma iconografia (inserta na sujidade metropolitana) do pensamento marxista (em que pese despi-lo da redução ao stalinismo), uma tradução imagética da espetacularização debordiana, na qual à faina assoma-se um comodato contrapartido ao universo da produção: o cidadão comum, o braçal, “o operário ganha uma existência fora do universo da produção; passa a ser adulado, por imperativos estruturais, como consumidor”.<sup>318</sup> O assalariado produz bens para serem por ele próprio consumidos, num contínuo em que há lucro, bastante lucro, mas tal



**FIGURA 159 (acima) e  
FIGURA 160 (ao lado) –  
BANKSY, grafites/estênceis.**



lucro é de outrem. “Segundo Debord, o sistema espetacular, que define o trabalhador como um consumidor, tenta moldar e posteriormente explorar seus desejos e suas necessidades

<sup>317</sup> BANKSY, 2001, p. 24 (tradução do autor).

<sup>318</sup> FILHO, 2003, p.40.

[através] de intensa pressão social”,<sup>319</sup> sob a qual as preferências, as opções, as escolhas, “as necessidades do indivíduo são determinadas pela sociedade e são definidas como necessidades de seu produto”<sup>320</sup> – propostas compulsórias, estatutos de compatibilidade.

Na mercadoria e no espetáculo, todas as marcas do trabalho produtivo e do suporte material são apagadas; elas nos fascinam porque nos excluem, nos colocam na posição passiva de sonhador, espectador, consumidor. No espetáculo de [Banksy], nós nos tornamos conscientes dessa manipulação mágica em cada ato de consumo.<sup>321</sup>

Debord projetava no operariado um papel bem demarcado no palco histórico, “conferia ao proletariado um papel bem demarcado numa construção teleológica da história – o de inimigo do espetáculo por natureza”,<sup>322</sup> o de provável antagonista do espetáculo, o de revolucionário nato. “O seu ser não fora suprimido, permanecia ‘irredutivelmente’ existente na alienação intensificada do capitalismo moderno”.<sup>323</sup>

Um papel provável mas nem sempre comprovável:

como o *Spur*<sup>324</sup> já afirmara controversamente, a tendência situacionista de contar com um



FIGURA 161 – BANKSY, grafite/estêncil.

empregado em si revolucionário atenua na conveniência laboriosa a humana aptidão laboriosa, releva indícios de um contentamento aliado à sobrevivência, indícios de um autônomo coexistindo ao autômato, indícios que discutem os inventários oficiosos, inventários de prestadio, de subserviência e de apatia, inventários de superidentificação com o outro enquanto cativo da monotonia cotidiana redutiva à inércia política, enquanto vítima lobotômica – as “referências-clichê ao ‘império da passividade moderno’ e às

<sup>319</sup> FILHO, 2003, p. 40.

<sup>320</sup> FILHO, 2003, p. 40.

<sup>321</sup> FOSTER, 1996a, p. 118.

<sup>322</sup> FILHO, 2003, p. 41.

<sup>323</sup> FILHO, 2003, p. 41.

<sup>324</sup> Revista alemã, repercutente da (e na) Internacional Situacionista. Posto esta última sempre ter sido sectária demais, e posto os rigorosos critérios de divisões e rupturas nos quais sempre insistira Debord, em constantes expulsões, partiu do *Spur* uma nada surpreendente dissidência, como se constata acima. Dissidência que encampou todo o braço nórdico, gerando a Segunda Internacional Situacionista, com sede na Suécia. Conhecida como a Bauhaus Situacionista, redefiniu como ‘situologia’ o ideário de ‘situações’ e manteve a estima e a preferência pelas interferências urbanas.

condições de isolamento das ‘multidões solitárias’,<sup>325</sup> multidões serviçais desassistidas, multidões exiladas em servilismo: o “espetáculo é a realização técnica do exílio”.<sup>326</sup>

A “condescender por um momento com o velho argumento sobre a velha indústria cultural, tal como Adorno a propôs”,<sup>327</sup> a revisar, e converter esteticamente – ratificando –, que “têm razão Horkheimer e Adorno ao reiterar, em *Dialética do esclarecimento*, que o processo da civilização não pode ser separado da opressão”,<sup>328</sup> Banksy mostra-se adepto desta predição marxista e debordiana de que a revolução estaria latente no se e no *quando* o homem obtivesse esse esclarecimento “– como se o real, descartado por um pós-modernismo performático tivesse sido mobilizado contra um mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo”.<sup>329</sup>



**FIGURA 162** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

Esses pontos de vista são o equivalente, pode-se dizer, de um povo escolhido, ao qual o sentido da história encontra-se supostamente atrelado, ou a uma classe específica, como o proletariado, destinado a ser o veículo do destino histórico, em contraste com o qual nenhuma outra classe ou pessoa – ou arte – possui um significado histórico decisivo e derradeiro.<sup>330</sup>

De Banksy e de sua linhagem, a perícia é correta, a predição bem poderia sê-lo. Só falta acrescer a proposta ao laudo. Há alguma generalização, considerada a abrangência e a resistência da vontade humana, considerada também a formatação da necessidade e do desejo às alternativas ofertadas somar, aos mecanismos de dominação, de coordenação e de consumo, uma adequação natural da vida em sociedade, da vida em grupo. Considerada, sobremaneira, a temporalidade perspéctica, prossecutora, processual: as condições do comum e do comunal ocidental permanecem distantes do ideal, mas

<sup>325</sup> FILHO, 2003, p.42.

<sup>326</sup> DEBORD, 1997, p. 19.

<sup>327</sup> HUYSEN, 2000, p. 23.

<sup>328</sup> BÜRGER, 2008, p. 90.

<sup>329</sup> FOSTER, 1996b, p. 166 (*tradução do autor*).

<sup>330</sup> DANTO, 2006, p. 29.

comparem-se essas mesmas condições a outrora, em termos seculares, e também suas opções e ciências – e então se convesçam restituições paulatinas e esporádicas, aprimoramentos sazonalmente lentos, episódicos de solavancos. Sua continência na era do espetáculo concede a um traquejo, a uma interdependência na era da informação e da



**FIGURA 163** – BANKSY, estêncil.

consequência – tudo indica. Especificamente o indica a hip-hop, na qual sobeja a dignidade do trabalhador e do comunitário contemporâneos. Enfim, considerado, agora, o abandono de possíveis subestimas taxonômicas em prol de uma cuidadosa observação do “grau de autonomia das audiências diante dos dispositivos de comunicação”<sup>331</sup> e do peso crescente da cidadania e da opinião pública, que ampliam-se no mesmo passo em que amplia-se a inumerável variedade

de fontes (mais e mais acessíveis) nas quais se pode buscar – e dispor e contrapor e justapor – o mesmo dado, adentrando uma etapa de conectividade, simultaneidade e interatividade – e de fragilidade, dada a dependência da alimentação energética.

Mas – reputada ainda a malha da informação estar hoje em sua aurora, suas primeiras esquinas, dobrando-se entre a



**FIGURA 164** – BANKSY, interferência sobre reprodução de pintura sem autoria.

potencialidade e a efetivação, ainda distante de sua plenitude de alcance a distintas circunstâncias globais e estágios civilizatórios diversos – há também colaboração artística em compreender que “nada no mundo é mais comum que pessoas malsucedidas com talento, abandonando o barco antes de encontrar algo pelo qual valha a pena ficar”,<sup>332</sup> compreendendo a si mesmo como também um trabalhador, um do terceiro mundo dentro

<sup>331</sup> FILHO, 2003, p.45.

<sup>332</sup> BANKSY, 2005, p. 205 (tradução do autor).

mesmo do primeiro mundo. Conscientizar desavisados, advertir inadvertidos quanto ao espetáculo convém a arar territórios – quaisquer territórios – para novos plantios, novas colheitas. Novos tempos. Ainda que a espetacularização tenha se apresentado até aqui resistente, em muito inelutável, sua simples refutação pode e deve manter-se sobrepujada pela análise fenomenológica, pela compreensão das inexoráveis sucessividades históricas, e pela pesquisa das tendências contemporâneas – e do porvir que ensejam.

Não há no exame espetacular regressão, porque o entendimento de seu devir está na exata mensura de seu próprio entendimento, de suas potências negativas e positivas. Ele ainda é presente. Ele possibilita: “as classes médias – que Debord vaticinara, antes, que seriam absorvidas pelo proletariado [...] – ocupavam, agora, todo o espaço social”,<sup>333</sup> comprovando o encaminhamento, tanto quimérico quanto concreto, do aperfeiçoamento das condições de vida em termos universais, que estão arroladas nos resultados parciais do capitalismo mais do que nos do efetuado socialismo. A conjugação do construto econômico



**FIGURA 165** – BANKSY, grafite/estêncil.

do capitalismo ao construto social da democracia retém, nesses seus primeiros capítulos, suas falhas. Graves falhas. Basta a exceção local do mendigo para provar. Ou a exceção global dos países pobres, históricos supramendigos, sobras estruturais, constitutos-possessórios. Ou a segunda moeda, o plenipotenciário petróleo, a partir de cujo esgotamento e cujo comprometimento ambiental se insinuam novas configurações econômicas globais, direcionando investigações científicas e soberano capital – e então soberanias – no sentido das energias limpas. Ainda assim, tal conjunção supera em (auto)aperfeiçoamento qualquer outra até aqui. Por interesse próprio. Muito acoberta e muito estratifica. Mais e melhor admite, reconhece e mesmo se alimenta da diferença, da contra-argumentação, da espontaneidade e da permissividade, vide qual o lado grafitado do muro de Berlim. Essa

<sup>333</sup> FILHO, 2003, p. 41.

conjugação expande espaço. Expande Banksy. Agrega – com isso relativiza. Banksy: “Nós não podemos fazer nada para mudar o mundo até que o capitalismo se esfacele. Nesse ínterim, nós podemos ir todos fazer compras para nos consolar”.<sup>334</sup>

Já é tempo de desmurar o espetáculo – cabe fazê-lo espetacularmente. Nada mais atual: retribuição ou reversão por via de inserção, via de proveito, via de oportunidade (percebida ou criada), via de apropriação, via de posse — um contemporâneo desmuro, a “figurar [...] como um bem-vindo corretivo aos culs-de-sac a que Debord nos conduz”<sup>335</sup> – o espetáculo não participativo, sua característica principal na não-intervenção, no fomento à passividade. A hora é agora.

Agora o depuro debordiano do conceito é quinquagenário, e o eferente distanciamento qualifica uma anterioridade na objetificação das relações humanas, compreende um possível intercâmbio entre ingerência e inerência. Tudo já preexistia. Agora



**FIGURA 166** – BANKSY, acrílica sobre tela.

se pode associar a elaboração ao ápice, quando dos produtos do trabalho tornados agentes sociais – descritivos, definidores, representativos, condicionais, relativos. Agora se pode ponderar, ou destilar, que os indivíduos “nem estão integrados (o [...] sujeito composto na contemplação), nem dispersos (o que é o efeito de grande parte da cultura popular: o sujeito entregue à intensidade esquizóide da mercadoria)”.<sup>336</sup> A insídia de avaliar (e julgar) o ser pelo ter – ou pelo parecer ter – não é algo assim tão novo nas relações humanas e em suas condutas, tais códigos estão imemoriais de todos os dispositivos sociais, em maior ou menor grau – provável estejam mesmo na conjugação (humana sobremaneira) do verbo agrupar. Nova é a independência das imagens. A independência dos objetos. A reificação. Ainda mais novo é

<sup>334</sup> BANKSY, 2005, p. 168 (tradução do autor).

<sup>335</sup> FILHO, 2003, p.45. O termo francês *cul-de-sac* traduz-se como rua sem saída, como beco, figuradamente como impasse.

<sup>336</sup> FOSTER, 1996b, p. 136 (tradução do autor).



o decreto, pela via da pertença, de substituição regular dos bens de consumo muito antes de sua real obsolescência, “o tempo de permanência dos objetos de consumo nas prateleiras tem obviamente encurtado de uma maneira muito radical”,<sup>337</sup> o tempo de permanência nas mãos de quem o consome também. Novíssimas, pois, são as conseqüências. Banksy: “Nós não precisamos mais de heróis, nós só precisamos de alguém para pôr fora o lixo reciclável”.<sup>338</sup>

Agora se acautela, quiçá se supera “uma preferência bem nítida pela história que chora [na qual] o anúncio do ‘rumo ao pior’ jamais pode ser feito sem prazer”.<sup>339</sup> “Será por meio da alegria que se desenvolverá o Individualismo do futuro”.<sup>340</sup>

Agora a representatividade dos ratos bifurca-se de maneira salutar, exorcizando papéis sociais na contemporaneidade: em recente viagem a Nova Iorque (pretensa capital mundial, cultural e econômica, megacidade que Banksy regularmente visita de obras os muros), à ocasião das falências bancárias e da grande queda da Bolsa de Valores norte-americana, uma nova série de ratos, agora enormes e habilmente executados em sua enormidade, em painéis que chegam a completar a fachada lateral de um edifício, senão sobrepor-se a costumeiros *outdoors*, letreiros publicitários viários, em expressa intenção crítica e (in)posicional. Nesse último suporte, o de maior repercussão: um rato de indumentária empresarial (punho branco e colarinho branco engravatado, crachá, guarda-chuva e maleta desprendendo o que parecem ser cédulas de dinheiro, cuja pata que a segura está respingada de vermelho), sob o mote, também em vermelho, *Let them eat crack* – duplicidade de compreensão e tradução, entre ‘Que eles comam cocaína em pedra’<sup>341</sup> e ‘Que eles engulam a quebra’, numa cabal alusão conjunta à quebra da Bolsa, à hiperatividade suspeita de seus operadores, e à polêmica, célebre frase atribuída à guilhotinada rainha francesa Maria Antonieta, supostamente proferida em 1788 em resposta

<sup>337</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 28.

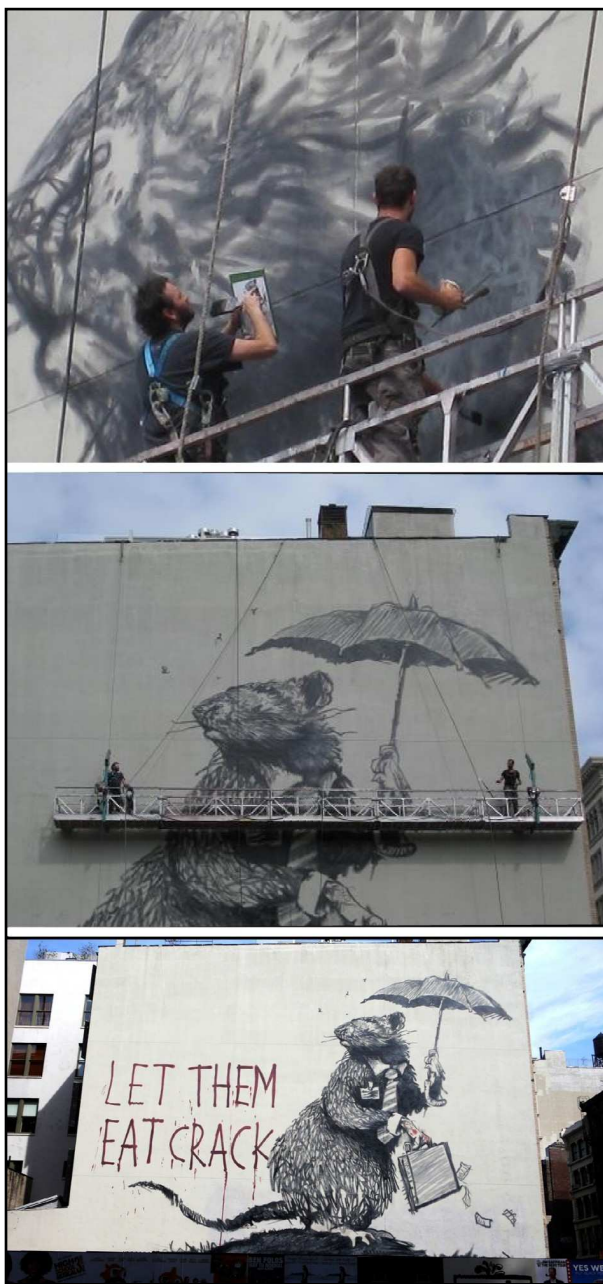
<sup>338</sup> BANKSY, 2005, p. 174 (*tradução do autor*).

<sup>339</sup> DEBRAY, 1993, p. 159.

<sup>340</sup> WILDE, 2003, p. 78.

<sup>341</sup> Crack é uma espécie de cocaína em pedra, aspirada em cachimbos, uma droga obtida a partir da soma da merla (variação da pasta de coca) ao bicarbonato de sódio e à água.

aos protestos de que o povo não tinha pão para comer: “Se não têm pão, que comam brioques”.



**FIGURA 167** – Acima e ao centro, execução de grafite/estêncil de Banksy. Abaixo, BANKSY, grafite/estêncil.



**FIGURA 168** – Acima e ao centro, execução de grafite/estêncil de Banksy. Abaixo, BANKSY, grafite/estêncil.

Grande parte da execução diretamente em aerossol, à mão livre, aparentemente sem desenho prévio, já seria virtuose nos pequenos formatos, e o é ainda mais nas corajosas escalas destas últimas *rat-arts*. Habitualmente, a virtuose desdobrar-se-ia da precisão da execução para a manutenção da incognoscibilidade da mesma. Entretanto, essas recentes ações promoveram-se diurna e publicamente, na completa abertura ao

coletivo e na completa surpresa do coletivo: pares ou tríades de grafiteiros (diferentes de obra a obra) concluíram cada trabalho. Promoções provocadoras, diligências provavelmente acoissadas pelas recentes publicações dos investigativos tablóides britânicos, que respondem ao gosto de sua população pelo cogito e pela imprensa marrom, nesse caso respondem à curiosidade planetária – “o padrão popular é de uma natureza tal que nenhum artista consegue atingi-lo. É a um tempo muito fácil e muito difícil ser [artista] popular. [...] Na Inglaterra, as artes que melhor resistiram a essa interferência são aquelas pelas quais o público não se interessa”,<sup>342</sup> e este definitivamente não é o caso de Banksy. Os invasivos jornais se arrogaram (mais uma vez) a descoberta de sua verdadeira identidade, Robert Gunningham, há muito desaparecido de Bristol e descrito por ex-colegas de escola como exímio desenhista. Na página de entrada de seu sítio eletrônico, Banksy ateu-se: “Aviso: não sou apto a comentar quem pode ou quem não pode ser Banksy, mas qualquer um descrito como sendo ‘bom em desenho’ não soa como Banksy para mim”.<sup>343</sup>

A manobra tardia funcionou em maestria: a duvidosa revelação caiu rapidamente em desuso noticioso, e a confusão nominal está plenamente reparada, até mesmo renovada. A alternativa de uma franquia recuperada. Reciclada.

A desafiadora monumentalidade muralista lhe é frequente e peculiar, mas nunca o fora para os ratos: seus regulares tamanhos naturais sempre estiveram em exata alusão à esgueira, à astúcia, ao instinto de sobrevivência – e à sobrevivência em si –, também ao conclave. Bem como ao âmbito, à insignificância, à minoridade. Primeira leitura de imagens: seu nome cresceu – seus ratinhos cresceram. Seu nome incluiu-se, seus ratinhos também. Mas todos esses novos ratos – e seus novos agigantamentos – comungaram a personificação de outros perfis econômicos e



**FIGURA 169** – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>342</sup> WILDE, 2003, p. 48.

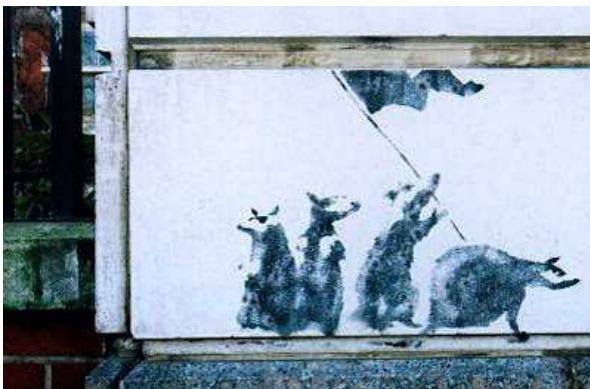
<sup>343</sup> BANKSY, 2008, não paginado, <[www.banksy.co.uk/menu.html](http://www.banksy.co.uk/menu.html)> (tradução do autor).

sociais, seus antagonistas, e essa nova atribuição à rataria infere uma salutar superação, pois compreender-se como rato e empreender como rato também outorga autoridade à autoridade, e imputa a si próprio e, por procuradoria, a seus pares, uma inferioridade constitutiva, um espaço e uma tática periféricos.

Uma inferioridade romântica. A revisão dos ratos comprova que uma vontade geral e generalista – de um povo – está sendo ultrapassada na contemporaneidade por uma ação coletiva de indivíduos particulares – de uma multidão –; a pertinente remodelação semântica de Virno, atravessada na *rat-art* – o individualismo como meio de atingir o socialismo, que hoje bem licencia contraverter a asserção, a contingência: “É, portanto, por meio do Socialismo, que atingiremos o Individualismo”.<sup>344</sup>

Num aspecto, essa crença na capacidade de transformar pela vontade se apoiava numa crença [...] mais específica no ‘povo’, disposto a ser transformado e portanto a participar, criativamente e com toda a inteligência e engenhosidade [...], a visão essencialmente romântica de um artista.<sup>345</sup>

Exatamente nesse ponto da argumentação se observa que “há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa



**FIGURA 170** – BANKSY, estêncil.

luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública”.<sup>346</sup>

Banksy: “*A Quadrilha dos Ratos*: como muitas pessoas, eu tenho a fantasia de que todo o pequeno perdedor impotente irá agrupar-se e conspirar. Que todo animal daninho adquirirá algum bom equipamento, e

<sup>344</sup> WILDE, 2003, p. 38.

<sup>345</sup> HOBBSAWN, 1995, p.453-454.

<sup>346</sup> BENJAMIN, 1994, p. 22.

então o subterrâneo tomará o chão e arrasará esta cidade”.<sup>347</sup>

Exatamente nesse ponto da argumentação [...] introduz a arte, à qual não atribui tarefa menor que a de tornar a unir as “metades” do homem que foram arrancadas uma da outra. Quer dizer, já dentro da sociedade da divisão do trabalho, a arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, se vê impedido de desenvolver.<sup>348</sup>

O hegemônico, qual o seja, está estruturalmente alicerçado no escrúpulo, no receio, na discordância, na contestação – mesmo quando assim não se conceba. Qualquer hegemônico é predisposto ao escrutínio e à altercação – essa predisposição é seu próprio imperativo. Questionáveis são o discurso oligárquico e suas razões. Não arriscar-se-ia a também sê-lo o discurso oclocrático, se em seu lugar? “Mas conseguem eles fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução?”<sup>349</sup> À pura e simples substituição das tessituras e dos tecidos, não se pressagia cessão de espaço, no porvir, a outras circunstâncias de embate, de conduta, de postura? E de autoconsideração e desígnio?

Entre a benfeitoria da oposição e o risco da aposição, a interrogação que reverte ao direito de ser instruído é: a quem compete (e a quem não compete) o direito a instruir? E com que nível de idoneidade, de preparo e de amadurecimento se pode exercer esse jus? Em que termos se mensura e legitima a habilidade, se classificam as aptidões? Que parâmetros servem de medida para a homologação dessa capacidade? Será mais aconselhável, diante do diante, pensar esses direitos – e deveres – nos termos dos grupos, dos coletivos, das comunidades ideológicas, dos partidos? Ou revê-los nas posições, disposições e exposições dos indivíduos?

<sup>347</sup> BANKSY, 2001, p. 21 (*tradução do autor*). O termo original inglês para ‘Quadrilha dos Ratos’ utilizado por Banksy, *The Rat Pack*, é uma analogia, em troça, ao conhecido grupo de atores dos anos dourados hollywoodianos, *The Brat Pack* (algo como ‘A Quadrilha Malcriada’ ou ‘A Quadrilha Sem Modos’), dentre os quais contavam-se Dean Martin, Sammy Davis Júnior e, especialmente, Frank Sinatra – atores de suspeitadas relações ou convívios com a Máfia italiana, então enormemente poderosa nos Estados Unidos.

<sup>348</sup> BÜRGER, 2008, p. 99.

<sup>349</sup> BENJAMIN, 1994, p. 32.

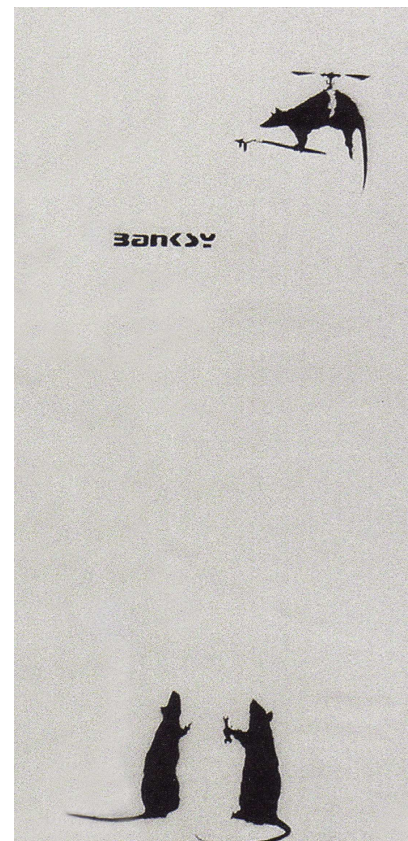
Assim, o Individualismo não exerce nenhuma coação sobre o homem. Diz-lhe, pelo contrário, que não permita que nenhuma coação se exerça sobre ele. [...] A Evolução é a lei da vida, e não há evolução senão rumo ao Individualismo. [...] O Individualismo será natural e altruísta. Afirma-se que uma das conseqüências da descomunal tirania da autoridade é [...] expressar o anverso de sua exata significação. O que é verdadeiro para a Arte, é verdadeiro para a Vida. A Arte é Individualismo, e o Individualismo é uma força inquietante e desagregadora. Nisto reside seu grande valor, pois o que procura subverter é a monotonia do tipo, a escravidão do costumeiro, a tirania do habitual e a redução do homem ao nível da máquina.<sup>350</sup>

Igualar como ratos os do topo e os da base socioeconômica propõe: a individuação corrente frutifica depor-se como antagonista, para repor-se – a si bem como a todo e qualquer um, na multidão de indivíduos suplantando a massa – como protagonista.

A aguardar futuros desdobramentos da *rat-art*.

O desenvolvimento envoltório-Banksy conter um ou conter muitos resume a proposição contemporânea, emblema a contemporaneidade da proposta. Sua unicidade-pluralidade, corporificada de individuação, é a mais perfeita sinopse.

A saber.



**FIGURA 171** – BANKSY, estêncil.

<sup>350</sup> WILDE, 2003, p.50-74.

## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 5

É o meio da noite e nós estamos na ponte, de cara para a Central de Polícia de Shoreditch [região central de Londres, no bairro de Hackney], sede da unidade SO19 do Corpo de Bombeiros, grafitando uma barreira, de vinte e um metros de comprimento, de uma tropa de choque perfilada, brandindo fuzis com [o ícone paralinguístico] *Smiley* substituindo suas



**FIGURA 172** - BANKSY, grafite/estêncil.

faces. Na janela de um escritório bem de frente para a ponte, está um sujeito trabalhando no computador, então temos que agir em silêncio.

Após vinte minutos alcançamos a parte da ponte bem próxima dos escritórios, e eu me dou conta de que o sujeito está na janela, fazendo uma viseira com as mãos bem acima dos olhos, e semicerrando-os. Ele saca o que está acontecendo e abre a janela gritando "Ei, Ei!", e eu, conjecturando se ele trabalha para o Juizado anexo ao posto policial [Shoreditch Town Hall], começo a empacotar o kit.

"Eu queria uma palavra com vocês" - ele grita pelo vão da janela. "Sobre o quê?" - eu digo, deixando cair o pincel e dando um passo para trás, "estamos quase prontos pra ir nessa".

Houve uma pausa. "Bom, sabe o que é, eu estou fazendo um documentário sobre cultura urbana e gostaria de ter vocês nele..." Nós caímos na gargalhada e exclamamos em uníssono "Maldita Shoreditch", terminamos a obra e saímos antes dele ter a chance de pegar sua câmera.<sup>351</sup>

<sup>351</sup> BANKSY, 2005, p. 102 (tradução do autor).

## 5. SACIEDADE ANÔNIMA

*isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além*  
PAULO LEMINSKI



A rataria de Banksy sela um método lacônico, assertivo, que flui pela imediaticidade de mensagem. Que denota imanência, ciência de si e auto-suficiência. Que opera em singular apropriação, tanto extramuros quanto intramuros; produz um terrorismo suave, limpo, desarmado, algo nobre, que nada retira, nada danifica ou destrói – ao contrário, apenas acrescenta (em ressonância à inserção no urbano de Jenny Holzer), apenas coloca.



FIGURA 173 – BANKSY, grafite/estêncil.



FIGURA 174 – À esq., BANKSY, placa. À dir., HOLZER, Jenny, placa.

Através de um aparato que melhor estabeleceu-se no rendimento serial e plural do aerossol. Banksy: “Uma lata comum de aerossol, com 400ml de tinta, renderá até 50 moldes de estêncil em formato A4. Isto significa que você pode se tornar inacreditavelmente famoso/impopular numa cidade pequena, virtualmente da noite pro dia, por aproximadamente dez libras”.<sup>352</sup>

Através de um aparato que melhor estabeleceu-se na praticidade das potencialidades recortáveis, duplas-faces, modulares e facilmente transportáveis dos estênceis (depois preenchidos e/ou retocados pelo grafite). Banksy: “eles são rápidos, limpos, enroláveis e eficientes. E isso é bastante sensual”.<sup>353</sup> Nos estênceis, desenvolveu-se uma técnica própria de preparar moldes e estampá-los, com efeito de impressão, aferindo a destreza, a precisão experiente do corte, oriunda, segundo (talvez) o próprio, dos muitos momentos de sua infância auxiliando o pai, açougueiro, a destrinchar porcos.

<sup>352</sup> BANKSY, 2005, p. 205 (tradução do autor).

<sup>353</sup> BANKSY apud WARREN, 2002, não paginado (tradução do autor).

Desenvolveu-se, ainda (talvez principalmente), o completo domínio do raciocínio e da composição figurativos, nos quais “realismo e ilusionismo tenham significado coisas



**FIGURA 175** – BANKSY, grafite/estêncil.

adicionais”;<sup>354</sup> seja no ajuste, no enquadramento e na ocupação do muro em questão (que Banksy assume serem locais-suportes visitados periodicamente, para execução parte a parte, particularmente nas obras de grandes proporções – mas também pela necessária pressa), seja no desenho dos objetos, vestuários e acessórios, seja na zoomorfia dos ratinhos e de outros animais, seja na antropomorfia das recorrentes figuras humanas (freqüentemente em proporções infantis) – a maior parte em tamanho natural. Figuras humanas de arquitetura exata, que, por sua feita, dão a aferir o conhecimento, o aprendizado acadêmico, talvez o uso

direto ou a inspiração indireta no modelo vivo.

O muro impulsiona a autodidaxia, “afirma a arte como uma contemplação expressiva ou produtiva, ou seja, como uma ordem ou um equilíbrio da percepção que o artista alcança através da experiência do seu próprio agir”,<sup>355</sup> através da contemplação de seus predecessores (quando de produção sobrevivente aos fenômenos externos) e através da observação do agir de seus pares. Entretanto, se matriz única, o amadurecimento autodidata mostrar-se-ia insuficiente, ou ao menos resultaria bem mais compassado em demonstração qualitativa, e lento em exibição quantitativa – tanto uma quanto outra estiveram constatadas desde o início de sua produção.

Fato é que a pendência grafiteira quanto ao



**FIGURA 176** – BANKSY, grafite/estêncil.

institucional arrola muito mais os espaços expositivos que os espaços letivos. O exercício

<sup>354</sup> FOSTER, 1996b, p. 127 (tradução do autor).

<sup>355</sup> ARGAN, 1988, p. 145.

grafiteiro contemporâneo está, se não majoritariamente, então fortemente representado por discentes universitários, costumeiramente (mas não necessariamente), nesse caso, como uma prática sazonal ou secundária, coadjuvante – quota que, por si só, já salda o registro situacionista. A permissividade e o proveito, outrora resistentes, são agora recíprocos, na diacronia mútua: de sua parte, a academia também se pauta pela aceitação paulatina das formas e dos conteúdos dos muros, e de suas implicações teóricas. Banksy: “Todos os artistas estão preparados para sofrer por seu trabalho, mas porque há tão poucos preparados para aprender a desenhar?”<sup>356</sup>

As convenções artísticas também se estabelecem precisamente onde elas parecem ser rejeitadas – por exemplo, no caso de artistas que assumem temas e processos alheios à arte, apenas para torná-los “estéticas”. Esse tipo de rejeição do artístico é retórico; isto é, é compreendido como rejeição e deve ser oportuno, tático – consciente tanto do estado presente do seu antagonismo institucional quanto de sua própria tradição antiestética. [...] No entanto, a arte que simplesmente rejeita o convencional não deixa de estar sujeita ao convencionalismo. Tal arte [...] é uma arte de “efeito”: deseja ser imediata. No entanto, qual efeito não é mediatizado (por exemplo, não irônico, ingênuo, etc.)? Que efeito é inocente (por exemplo, até a pintura ruim se torna “Pintura Ruim”)?<sup>357</sup>

Obras que, via simplicidade, transportam hábil e rapidamente o observador da fruição diretamente para a reflexão. Uma quase antiestética, por nenhuma luz e sombra, nenhum volume, nenhum meio-tom. Nenhum vício estilístico, nenhuma mania ou cacoete plástico, nenhum hábito ou trejeito facilitador, nenhuma balda que ameacem a efetividade da figuração. Banksy: “Eu aprecio quando a informação chega até você não diluída. [...] Penso que essa é a razão de gostar tanto do preto e branco: não há nenhuma área cinza”.<sup>358</sup> Considerado seu observador subtraído do tempo e do espaço da contemplação despreendida, um preto e branco, hoje, plasticamente completo em funcionalidade.

<sup>356</sup> BANKSY, 2005, p. 10-11 (*tradução do autor*).

<sup>357</sup> FOSTER, 1996a, p. 40-41.

<sup>358</sup> BANKSY *apud* WARREN, 2002, não paginado (*tradução do autor*).

Nessa posição de limite e de condição (aquilo sem o que e aquém do que não se pode conhecer), a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela. Com efeito, se se supõem, na cadeia ininterrupta da representação, impressões por mais simples que sejam, e se não houvesse entre elas o menor grau de semelhança, não haveria nenhuma possibilidade para que a segunda lembrasse a primeira, a fizesse reaparecer e autorizasse assim sua representação no imaginário; as impressões se sucederiam na mais total diferença: tão total que não poderia sequer ser percebida, visto que uma representação jamais teria ensejo de se estabelecer num lugar, de ressuscitar outra mais antiga e de se justapor a ela para dar lugar a uma comparação. [...] Sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas.<sup>359</sup>

Sua linguagem mistura ícones ou obras clássicas, cultura pop, expressões antiglobalização, anticapitalismo e muitas idéias pacifistas. É um artista sempre contextual, muitas vezes relacional. É um artista obsedante, obstinado, persistente e empreendedor. É um artista tenaz enquanto escrupuloso – e essa é uma qualidade atual a se atribuir a um artista, ligada à competitividade de nossos dias.

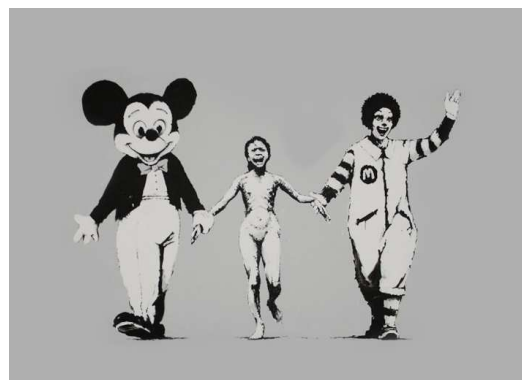


FIGURA 177 – BANKSY, serigrafia.

A estratégia aqui consiste em criar um novo meio a partir dos restos de velhas formas e manter unidas as diferentes instâncias temporais em uma única estrutura visual. Uma vez mais, nos de maior êxito opera uma dupla reflexividade: um meio é (re)constituído de maneira recursiva e não obstante permanece aberto ao conteúdo social, de tal modo que nos remete, ademais, a que “a forma” muitas vezes não é outra coisa que “o conteúdo” que foi sedimentado historicamente.<sup>360</sup>

Bastaria já ter mencionado, anteriormente, que ficou conhecido por descerrar-se da exclusividade ao aerossol (compactuando a alternativa do coletivo autoral), ampliando e

<sup>359</sup> FOUCAULT, 2002, p. 95.

<sup>360</sup> FOSTER, 2003, p. 137 (*tradução do autor*).

diversificando o leque do artista urbano, em compromisso criativo e descompromisso formal



**FIGURA 178** – BANKSY, escultura e grafite.



**FIGURA 179** – BANKSY, instalação.



**FIGURA 180** – BANKSY, instalação.



**FIGURA 181** – BANKSY, interferência urbana.

– nada mais contemporâneo. Versatilidade geracional – quase uma obrigatoriedade – arrogando-se de todo o mobiliário urbano e revisando seus signos, a exemplo de infundáveis instalações sobre as estabelecidas câmeras de vigilância pública londrinas, ou sobre seus emblemáticos telefones públicos, cujas reproduções destruídas remetem à destruição simbólica do *status* inglês, ou ao menos a seu questionamento. Ou sobre o seu tráfego rodoviário, que parte da apropriação de carros abandonados para investigá-los enquanto parte da paisagem, enquanto armas potenciais, causadoras de mortes, e mesmo enquanto incômodo visual (tomando-os como objetos escultóricos esquecidos), além de incômodo à livre passagem, quando, por exemplo, deixados sobre a faixa de pedestres. A revisão do tráfego rodoviário, tão característico do campo urbano, segue no hilário proveito das placas (criando sinalizações políticas, relacionais ou mesmo absurdas a partir do acréscimo situacionista de poucos elementos, combinados ao sinal original) e dos cones viários – induzindo percursos anárquicos tanto para os pedestres quanto para os veículos, ou mesmo simplesmente dispondo-os inusitadamente

sobre cânones urbanos como as cabeças das estátuas. Banksy:



Se há uma estátua no centro da sua cidade, você poderia passar por ela diariamente no seu trajeto para a escola e nunca sequer notá-la. Normal. Mas assim que alguém põe um cone viário em sua cabeça, fez sua própria escultura, e isso levou segundos. O Santo Graal é gastar menos tempo preparando a imagem do que gastam as pessoas olhando para ela.<sup>361</sup>

**FIGURA 182** – BANKSY. interferência urbana.

Essa ironia apóia o pensamento de que “apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética – da ideologia do novo – sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado”.<sup>362</sup> Essa ironia apóia também que tal evolução pode se dar pelo mínimo manuseio, pela mínima alteração – outro método de excelência contemporânea.

Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal mas uma categoria ligada à história. [...] Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. [...] As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.<sup>363</sup>

Banksy questiona através de modificações esses monumentos públicos clássicos, heróicos de rememoração cível, “herdeiros de todos os que venceram antes. [...] Cortejo triunfal [atestando que] nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um

<sup>361</sup> BANKSY, 2003, não paginado. Entrevista a Simon Hattenstone (*tradução do autor*).

<sup>362</sup> KRAUSS, 2008, p. 129.

<sup>363</sup> KRAUSS, 2008, p. 131.

monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura”.<sup>364</sup> Monumentos épicos de admitida memória coletiva – mas agora quase inapreendidos em sua historicidade, ressignificados no excesso urbano e no corriqueiro, quase disfuncionais em seu propagandismo no hoje. Banksy:

Escultura urbana: se você quer que alguém seja ignorado então construa uma estátua de bronze dele em tamanho natural e finque-a no meio de cidade. Não importa o quão grande você foi, sempre será necessário um bêbado sem graça com tendências alpinistas para fazer as pessoas o notarem.<sup>365</sup>

Assim, instala trancas idênticas às do departamento de trânsito inglês – as populares ‘botas’<sup>366</sup> amarelas que impossibilitam a retirada pelo proprietário de seu veículo estacionado em local proibido – nas rodas de triunfalistas bigas escultóricas, controvertendo sua exclusivista permissão estacional, seu estacionamento determinado. Imobilizando o imóvel – e referindo-se à igualdade. Ou às diferenças de tratamento dentro da igualdade humana, afinal os monumentos são também imposição e interposição, obrigam ao olhar e ao contornar. A argumentação sobre os privilégios



**FIGURA 183** – BANKSY, interferência urbana. **Abaixo**, pormenor.

governamentais de direitos para seleção patrimonial e instalação em espaços públicos, exposta não apenas em relação aos critérios ou à revelia, mas ao policiamento e à manutenção, leva Banksy a cimentar seu próprio monumento, de seis metros de altura e três toneladas e meia de sólido bronze, em plena praça em Clerkenwell Green, nos arredores de Londres: sua versão de uma alegoria da Justiça – vendada e portando nas mãos os determinantes atributos da espada e da balança, mas de botas de couro e saia

<sup>364</sup> BENJAMIN, 1994, p. 225.

<sup>365</sup> BANKSY, 2005, p. 180 (*tradução do autor*).

<sup>366</sup> *Boots*, no original.

suspensa, divisando a calcinha e o loro também de couro, no qual prende-se um maço de notas de dinheiro. No pedestal, a assinatura em baixo-relevo numa face, e noutra, em sugestivo espelho, lê-se o bisotado “Não confie em ninguém”.<sup>367</sup> Banksy: “É um monumento dedicado aos assassinos, aos ladrões, aos tiranos, aos mentirosos; para o corrupto, o arrogante e o estúpido”.<sup>368</sup>



**FIGURA 184** – BANKSY, escultura.

Uma versão da justiça entre a prostituição e o sadomasoquismo, que não só demonstra a injustiça da Justiça, bem como demonstra que “assegurar o passado não é uma tarefa menos arriscada do que assegurar o futuro. Afinal de contas, a memória não pode ser um substituto da justiça e a própria justiça será inevitavelmente envolvida pela falta de credibilidade da memória”.<sup>369</sup> Uma versão que guarda – na postura em pé (sobre um insinuativo globo), na roupagem e na coroa – propositada analogia à Estátua da Liberdade norte-americana. Uma versão a cuja inauguração assomou enorme assistência (em meio à qual suspeitou-se sua própria presença), demonstrando sua ascendente popularidade, seu inegável apelo popular. E – ou por – identificação popular.

Bastaria mencionar, agora, que ganhou mais notoriedade por estender suas interferências e invasões (como a da Disneylândia norte-americana ou as dos zoológicos

<sup>367</sup> *Trust no-one*, no original.

<sup>368</sup> BANKSY *apud* YOUNGS, 2004, não paginado (*tradução do autor*).

<sup>369</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 36.



precitados), com total primazia, às galerias e aos museus, como a Tate Britain e o Louvre, e lá inserir suas obras, até serem identificadas (e então retiradas ou propositadamente incorporadas ao acervo) – descobertas que ocorrem, dependendo do local, no intervalo de



**FIGURA 185** – BANKSY, interferência sobre reprodução da *Venus* de Velásquez.

poucas horas até vários dias. Inserções que incluem resquícios urbanos (como carrinhos de supermercado e cones viários) impressos em cópia de paisagem lacustre de Monet, o despetalar e murchar aos caules dos girassóis do prestigiado Van Gogh, um curativo nasal pós-operatório, habitual das cirurgias plásticas, na *Vênus* de Velásquez mirando-se no espelho, a inserção de um típico *hooligan*<sup>370</sup> quebrando a vidraça (e a ela redirecionadas as faces dos demais) no emblemático *Nighthawks* de Hopper (tornando-o diversamente emblemático), até o popular *Smiley*<sup>371</sup> em substituição ao enigmático rosto da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci; e tantas outras intervenções por ele elaboradas sobre cópias de obras renomadas ou sobre reproduções anônimas, de autoria perdida, compradas em feiras, de certo caráter acadêmico facilmente identificável com o (pré)conceito de museu. E adicionando, à perfeição, as molduras e as etiquetas de identificação técnica da obra, em semelhança às do museu em questão.



**FIGURA 186** – BANKSY, interferência sobre reprodução do *Nighthawks* de Hopper.

Essas ‘arte-invasões’ – ‘ação-incrustação’, ‘arte-encarte’ – anexam suas obras burlando causticamente não apenas a vigilância, mas especialmente o acesso, o processo seletivo e a autorização. “Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação

<sup>370</sup> O muito comum e habitual da Inglaterra torcedor (futebolístico principalmente) fanático, arruaceiro, violento e vândalo.

<sup>371</sup> A signica esfera amarela de feição antropomórfica sorridente.

da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas”.<sup>372</sup> Demonstam a consciência do artista contemporâneo em relação às suspensões espaciais. E aos paradoxos do sítio específico, em que pese tais atos só produzirem exatidão de sentido nos espaços institucionais, não somente dependem deles mas os fazem ferramentas constitutivas e partícipes da ação. Banksy:

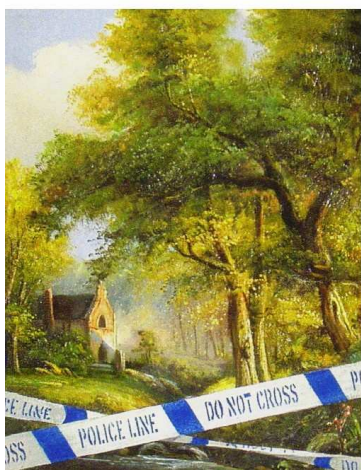
Se você quer sobreviver como grafiteiro quando vai para interiores, sua única alternativa é prosseguir pintando em cima de coisas que não lhe pertencem lá tampouco. [...] Minha irmã jogou fora montes de desenhos meus quando eu era garoto, e quando eu lhe perguntei onde eles estavam, ela deu de ombros e disse: 'Bem, não é como se eles de algum modo fossem ser pendurados no Louvre, é?'<sup>373</sup>

No intramuros, a admissão auto-afirmada, a admissibilidade auto-afirmativa, natural do extramuros. Banksy troça uma troca, brinca de contaminar e ser contaminado. Na posse, a aposta: nessa inserção forçada, poder-se-ia aferir um pleito à memória exclusivista, atributiva ou atribuída ao museu – um pleito do grafiteiro tão associado ao efêmero, ao apagamento, à superação, ao esquecimento. Mas há também nessas ações uma previsão, um ato resolúvel, uma consciência da brevidade da permanência em tais espaços, na circuição do raciocínio: tanto retorna à efemeridade e ao auto-



<sup>372</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 8.

<sup>373</sup> BANKSY, 2005, p. 128-140 *passim* (tradução do autor).



**FIGURA 187** – BANKSY, inserção clandestina de interferência sobre pintura anônima, na Tate Gallery, em Londres.

engendrado extramuros quanto questiona pretensões de eternidade e auto-suficiência do intramuros – outra aposta.

Ingenuidade etnocêntrica: ‘o museu libera a arte de suas funções extra-artísticas’. Como se ‘a arte’ tivesse sido obrigada a esperar, sofrendo na sombra, durante séculos, para encontrar-se a si mesma, totalidade auto-suficiente e auto-engendada, indevidamente desnaturada, alienada, pervertida por interesses alógenas e ilegítimos. Não seria mais conforme à realidade das metamorfoses retornar a proposição: ‘o museu alija as imagens sagradas de suas funções cultuais’? Na história do Ocidente, a beleza feita propositalmente, o que chamamos arte, ocupa apenas quatro ou cinco séculos. Breve parênteses.<sup>374</sup>

Postura astuciosa. Releitura contemporânea do impostor Van Meegeren, que forja seu abono, sua permissão – um falsário que, entre 1937 e 1944, reproduziu em detalhes o estilo e a técnica do mestre holandês Johannes Vermeer, num duplo retrato: do mercado negro das artes plásticas que gerou milhares de dólares fornecendo os quadros falsos aos nazistas; e das falhas na capacidade de identificação de falsificações pelos especialistas, falhas institucionais paralelas às da demora na identificação da presença intrusa das obras de Banksy nos museus e galerias. Ademais um falsário que jamais pintou uma cópia: seus quadros, cuja autoria de

Vermeer era considerada legítima pelos críticos mais respeitados, constituíam trabalhos inéditos, originais, e não reproduções – falsificações originais, que em Banksy atualizam-se porque na contemporaneidade “a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. [...] Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo”.<sup>375</sup> Atualizam-se

<sup>374</sup> DEBRAY, 1993, p. 148.

<sup>375</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 16-21.

porque a contemporaneidade entende suas intervenções plásticas como obras novas e acabadas.

Arte não é como outras manifestações culturais porque seu sucesso não é medido por sua audiência. O público lota casas de espetáculo todos os dias, nós lemos romances aos milhões e compramos discos aos bilhões. Nós o povo afetamos a execução e a qualidade da maioria de nossas expressões culturais, mas não nossa arte. A Arte que vemos é feita apenas por poucos selecionados. Um pequeno grupo cria, promove, adquire, exhibe e decide o sucesso da Arte. Apenas umas poucas centenas de pessoas ao redor do mundo têm voz ativa. Quando você visita uma galeria de Arte você é apenas um turista observando a vitrine de troféus de uns poucos milionários.<sup>376</sup>

Postura iconoclasta. Releitura contemporânea da querela dos grafiteiros com a ‘alta cultura’, querela que Banksy reverberou em sua iniciação grafiteira, quando dos assíduos estênceis “*mind the crap*”,<sup>377</sup> cuja aplicação incidiu preferencialmente às entradas de museus e galerias, como a escadaria no átrio da Tate Britain (de novo ela), e sucedeu às entradas de eventos, como uma festa particular promovida em homenagem ao, naquele momento, já célebre artista plástico Damien Hirst, coalhada de representantes das classes (artística e célebre). Desse caso específico, nasceu mais uma amizade madrinha, a esta altura reciprocamente madrinha: a aplicação, curiosamente – ou propositadamente – fez o segundo notar o primeiro, e muito colaborar para sua



**FIGURA 188** – BANKSY, estêncil. **Acima**, pormenor.

inserção institucional, até mesmo através de obras em parceria. Hirst é o epítome do artista contemporâneo atento ao mercado, à inserção e às tendências: a plataforma lhe seria (e foi) favorável tanto quanto seria (e foi) para Banksy, especificamente quanto aos termos prévios: mercado e inserção. E projeção mútua. E, porquê não, credibilidade. Além do mutualismo da

<sup>376</sup> BANKSY, 2005, p. 144 (*tradução do autor*).

<sup>377</sup> “Pense besteira”, em tradução sutil.

oportunidade, há que se creditar algum interstício (nativo) entre os dois, de ancestralidades industriais: há que se creditar a Hirst o (muito inglês) estilo meio proletário de ser astro.



Querela que alcançou seu ápice em 1973, quando o grafiteiro Tony Shafrazi, pichou as palavras “*kill lies all*”<sup>378</sup> diretamente sobre a famosa obra *Guernica*, de Pablo Picasso, na ocasião de seu empréstimo ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

**FIGURA 189** – SHAFRAZI, Tony, pichação sobre PICASSO, Pablo, óleo sobre tela (pormenor).

Eu quis trazer uma absoluta atualização à arte, recuperá-la da História da Arte e dar-lhe vida. Talvez seja por isso que a ação da *Guernica* permaneça tão difícil de se lidar. Eu tentei transgredir a barreira invisível à qual a ninguém é permitido cruzar; eu quis morar dentro do ato de criação da pintura, envolver-me com a formação do trabalho, pôr minha mão dentro dele e, através daquele ato, encorajar o espectador individual a desafiá-lo, participar dele e, assim, vê-lo em seu dinâmico estado cru, como foi sendo feito, não como uma parte da História.<sup>379</sup>

Shafrazi é precursor não somente do suave atentado grafiteiro (a pichação foi facilmente removida, sobre a grossa proteção do verniz da pintura – proteção dificilmente desconhecida ou despercebida pelo profano agressor, irreverente), mas sobretudo de sua recompensa. Inicialmente, no incoerente litígio médio-oriental quanto à cultura ocidental: poucos anos após a ação, Shafrazi foi contratado como conselheiro artístico pelo Xá do Irã, responsabilizando-se por compor sua coleção de arte do século XX. Resultou na construção de um museu em Teerã, *Shafrazi Museum*, com acervo essencialmente ocidental – do Impressionismo ao Expressionismo Abstrato, da Pop à Arte Conceitual –, empenhado em simbolizar o moderno Estado iraniano. A precedência, precursora e recompensadora, seguiu

<sup>378</sup> Há uma certa codificação na reunião das palavras em frase, que induz à polissemia, como é típico da taquigráfica linguagem urbana das pichações. Arrisca-se um sentido principal em “A matança está completa” ou “A matança encontra-se toda”, mas não se deve desmerecer que o uso do termo inglês *lie* não como verbo intransitivo, pretérito de *lay*, mas como substantivo, significa ‘mentira’, então a expressão corresponderia a “Morte a todas as mentiras”. E, como verbo transitivo, carrega a idéia de “conseguir algo por meio da mentira”.

<sup>379</sup> SHAFRAZI, 1980, p. 15 (*tradução do autor*).

pela (auto)inserção institucional do grafite no Ocidente mesmo, início da hipertrofia da oficialização dos muros: nos anos 80, Shafrazi abriu uma bem-sucedida galeria em Nova Iorque, especializada em não mais nem menos que arte urbana, galeria que permanece aberta, em pleno funcionamento – e permanece bem-sucedida – até hoje.

Postura subversiva. Releitura contemporânea, ainda mais, das ações situacionistas críticas à arte institucionalizada, defensoras da criação de situações, de conjunturas, objetuais ao incorporar-se a obras alheias, numa reestruturação do meio respeitante aos recursos originais, uma reestruturação que tanto se integra quanto reconstitui. Uma nova produção de sentido numa segunda camada plástica sobre o mesmo suporte, que sustenta-se autoral e criticamente no diálogo com a precedente, a corroborar a idéia de que não há a especificidade matérica de uma obra situacionista, mas um uso situacionista da obra. Um *détournement*, um desvio que se propõe interno aos campos tradicionais da arte, como um método de proclame e de campanha que supõe um desgaste e uma perda de importância destes campos. Banksy:



**FIGURA 190** – BANKSY, interferência sobre pintura de autoria desconhecida.



**FIGURA 191** – BANKSY, interferência sobre pintura de autoria desconhecida.

Alguém famoso uma vez disse: “Leva duas pessoas para fazer uma obra de arte. Uma pessoa para fazer a obra e outra pessoa para impedir que seja destruída”. Que é mais poético que dizer: “Leva duas pessoas para fazer uma obra de arte. Uma pessoa para fazer a obra e outra pessoa para depois bajular a comissão e soprar-lhes a poeira”.<sup>380</sup>

No fortuito, no combativo contraditório, no auto-sustentado e no auto-imposto, Banksy perdura os (e nos) esquadros da hip-hop, conserva-se nas tradicionais disposições

<sup>380</sup> BANKSY, 2002, p. 35 (tradução do autor).

da cultura rueira e da grafiteagem, na medida que dá atualidade aos ideários situacionistas, idos aos muros desde o Maio; lhes dá continuidade mesmo, se não intencionalmente, então como uma prova da grande influência cultural que estes exerceram e exercem – como divisores, como marcos, como paradigmas nas instâncias políticas das artes em geral, e, por conseguinte, das artes urbanas em particular. Invariavelmente implantadas sobre obras figurativas, tais dissonâncias compositivas contrastam a placidez de retratos e a calma de paisagens, posicionando a fruição estética, para o espectador, em abalo com acréscimos também figurativos – representações axiomáticas, evidentes, objetivas e denunciativas de realidades e urgências atuais; quase jornalísticas.

Você pode dizer que o grafite é feio, egocêntrico e que é tão somente um gesto de pessoas que desejam algum tipo patético de fama. Mas se isso é verdade, é apenas porque os grafiteiros são exatamente como todo o mundo neste maldito país. Alguém me perguntou recentemente se eu considero que a maioria dos grafiteiros na verdade são artistas frustrados como eu. Bem, eu sou frustrado por muitas coisas, mas tentar ser aceito pelo mundo da arte não é uma delas. Isto parece difícil para algumas pessoas entenderem - você não grafita na vã esperança de que um dia algum conservador obeso o descobrirá e porá suas obras na parede dele. [...] Com respeito a isto, pintar quadros parece um modo sem finalidade de gastar seu tempo. Seu trivial encanador faz mais pela humanidade que algum patife que faz arte abstrata ou pinta marinhas cheias de barcos.<sup>381</sup>

Estas obras remetem diretamente a uma série de trabalhos apresentados em 1959



pelo dinamarquês Asger Jorn, eminente do núcleo de gravitação da seccionada Internacional Situacionista, que “mostrou suas ‘Figuras Modificadas’ na Galeria Rive Gauche, [...] em Paris: eram vinte pinturas *kitsch* que Jorn havia ‘alterado como

**FIGURA 192** – À esq., BANKSY, à dir., JORN, Asger, interferências sobre pinturas de autoria desconhecida.

<sup>381</sup> BANKSY, 2002, p. 05 (tradução do autor).

*détournement*, através de manchas coloridas e modificações nas figuras”.<sup>382</sup> Igualmente, Banksy mostrou todo o conjunto de obras falsárias na exposição *Crude Oils*,<sup>383</sup> de 2005, em Londres – avisando tratar-se de uma exibição de remixagens, obras-primas, vandalismos e parasitismos. Indistintamente. Aviso comprovado: o espaço – uma pequena loja alugada por temporada – teve suas quatro paredes preenchidas com as reproduções pictóricas alteradas, de visada aos encartes e descartes dos acervos museológicos e galeristas. No centro do cubo branco, em continuidade ao conceito das invasões, dispôs-se um plinto com um busto humanamente artificial, como um manequim de vitrine artesanalmente aprimorado, encapuzado à maneira dos bandidos, apenas os olhos a nu – um auto-retrato intitulado *Banksy Busted*.<sup>384</sup> E o chão, por sua feita, permaneceria demasiada e livremente ocupado com duas centenas de ratos vivos, por pré-requisito (oriundo do particular apreço alegórico) bem cuidados e bem alimentados: sanduíches e batatas-fritas em embalagens abertas, típicas das cadeias de lanchonete, espalhavam-se propositadamente pelo chão, numa subliminar alusão à qualidade nutricional dos mesmos, considerado o padrão alimentar dos roedores urbanos. A comprovar os cuidados, lâminas acrílicas impediam que os ratos escapassem; para evitar-lhes qualquer dano, aos visitantes só se permitia entrarem em grupos de três por vez.

Banksy:



**FIGURA 193** – BANKSY, escultura.

Ano passado, eu pus duzentos ratos-castanhos vivos em uma loja numa das ruas mais exclusivas de Londres [Westbourne Grove, que atravessa os pólos comerciais de Nothing Hill e Paddington]. Na noite da abertura, os vizinhos apareceram com alguns policiais e seis diferentes inspetores públicos de saúde e segurança, mas eles nunca conseguiram nos embargar.<sup>385</sup>

<sup>382</sup> HOME, 1999, p. 61.

<sup>383</sup> 'Óleos crus', no sentido de óleo sobre tela. A expressão também é comumente usada como 'petróleo bruto'.

<sup>384</sup> Literalmente, 'Busto de Banksy'. Figuradamente, 'Banksy surpreendido'. Coloquialmente, 'Banksy arruinado'.

<sup>385</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Roger Gastman (*tradução do autor*).



Não que o exclusivismo da região fosse descartado em sua potencialidade tática: Banksy aproveitou para inaugurar a mostra no mesmo dia e na mesma hora da inauguração de um estúdio de cabeleireiros bem ao lado, de modo a misturar as audiências, acaso assegurar sua própria indistinção em meio a estas. Sentado à porta, um esqueleto em resina plástica, trajado com a indumentária típica (quepe incluso) dos funcionários institucionais credenciados: atendentes, porteiros, seguranças – uniformizados alvos artísticos de Banksy, em igual medida aos fardados: estão ambos os grupos no empecilho potencial de suas ações, portanto estão ambos na origem de seu constante desvencilhar, de sua contínua tarefa de superação, de renovação de estratégias.

A peça escultórica tinha pequenos pontos da face derretidos em sutil gotejamento –



**FIGURA 194** – BANKSY,  
escultura.

a reproduzir suor e/ou consumição ao tédio serviçal – e bem serviu como plataforma de escalada para os ratos, em hilárias rotas internas ao uniforme, de entrada pelas bainhas e saída pelos punhos ou pelo colarinho, neste último com a oportunidade de continuar ascendendo pelo crânio. Banksy mencionou utilizar os serviços do molde por considerá-lo tão atento e tão bem pago quanto seus demais colegas nos museus londrinos. A celeuma com estes espaços, e com aqueles em suas portarias, também reverbera a seleção inerente ao custo do ingresso: “Nada dispersa o entusiasmo como uma pequena taxa de entrada”.<sup>386</sup>

À parte as duas atratividades antropomórficas, permanecem centrais à exposição as revisões plásticas, por eixo condutivo e por cerne, por motivo. Tanto quanto permanecem estas em absoluta razão às antecedentes ‘figuras modificadas’ de Jorn, sobremaneira pelo ideário. E pela abordagem, pelo procedimento, pela execução: as superposições suplementares ou participativas, digressivas ou distorcivas, dissonantes ou consoantes. Uma arte do alheio, que em Banksy dá um passo outro, dados os capítulos artísticos de

<sup>386</sup> BANKSY, 2005, p. 72 (tradução do autor).

cada um: o diálogo entre a camada original e a camada interferente na superfície das obras é mais formal, plástico, puro em Jorn; e mais conceitual, ideológico, literal em Banksy. Uma



**FIGURA 195 e 196** – Às esquerdas, BANKSY, às direitas, JORN, Asger, interferências sobre pinturas de autoria desconhecida.

arte do enxerto, num passo outro que é também um passo performático, no entranhamento das obras diretamente dentro dos espaços estabelecidos, o que cria em si uma ‘situação’, além de valer-se de ‘situações construídas’<sup>387</sup> para conseguir realizar as inserções, a exemplo do uso de um par de atores representando homossexuais estereotipados, numa barulhenta e tumultuosa briga de casal que atraiu todas as atenções – de espectadores e de seguranças – dentro do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, abrindo caminho para que pudesse incluir tranquilamente seu trabalho em outra ala do museu. Banksy:

Torne-se bom em ludibriar e você nunca precisará tornar-se bom em mais nada. [...] Depois de fixar o quadro eu tive cinco minutos para assistir o que aconteceu em seguida. Um mar de pessoas passou, fitou e partiu, parecendo confusas e ligeiramente enganadas. Senti-me como um verdadeiro artista moderno.<sup>388</sup>

Banksy aí se coloca como invasor periférico, forasteiro, coerentemente à proposta. Mas se coloca como paralelo, como externo não apenas ao espaço convencional da arte,

<sup>387</sup> Outro conceito situacionista – referente a um conjunto de meios, momentos, acontecimentos, deliberadamente elaborados, efetivamente construídos, coletivamente arquitetados e construídos, *criando situações*, intervindo e convergindo diretamente sobre o entorno espacial e humano, estendendo as interferências quantitativa e qualitativamente, e tomando (bem como resultando) o espectador como parte e partícipe –, conceito que paraleliza-se aos de *happening* e de performance.

<sup>388</sup> BANKSY, 2005, p. 142 *et seq.* (tradução do autor).

mas também à acepção de modernidade – e contemporaneidade, por conseguinte, por progressão – na arte, que de fato o abrange.

O abrange como o *enfant terrible*<sup>389</sup> tradicional das artes, como foi Warhol, como é Hirst – mas o abrange à exatidão, até mesmo por isso. A própria intencionalidade e o próprio eixo subliminar demonstram a inelutável continência na contemporaneidade: o questionamento e/ou a alternativa entre o privilégio artístico e a autonegação primeiramente. Depois a natural conversão da distonia cada vez mais imprecisa entre centro e margem, numa sintonia de circulações e alternâncias entre ambos, autorizadas ou não – e frutífera para as duas partes. Por fim o lugar não mais necessariamente como condição, nem necessariamente como complemento, nem necessariamente como definição para a arte – mas como indistinto e indissociável a ela. Se tais dispositivos não fossem suficientes para o atestado, bastariam ações como essas, estruturadas de começo, meio e fim, estruturadas de significado e de produção de conhecimento, para afirmar: Banksy é um artista contemporâneo. Sê-lo não lhe retira anarquia ou dissidência ou partido. Nem mesmo lhe dá um suporte que parece temido pela incoerência ou pela domesticação ou por enfraquecer sua pertinência. A contemporaneidade é pluralista – e experiente – o bastante para ter Banksy como Banksy em seus quadros.

De tal modo que somou-lhe ainda mais renome comprar CDs da "cantora" Paris Hilton (alegoria viva do fenômeno profissão-celebridade) e adulterar-lhes ironicamente as imagens do encarte, adicionando frases como "Cada CD que você compra põe-me ainda mais distante da comunidade", sampleando as canções e até mesmo trocando-lhes os títulos, para "Por que sou famosa?", "O que fiz eu?" ou ainda "Pra que sirvo?", tudo com o instrumental das artes digitais já



**FIGURA 197** – BANKSY, interferência sobre CD de Paris Hilton.

<sup>389</sup> O significado literal no idioma original francês é "criança terrível", indisciplinável, mas o termo é comumente empregado nas artes para designar permissivamente o genial genioso.

caseiras, na extensão metodológica e metódica da sabotagem eletrônica de Luther Blissett e do embuste preciso da Culture Jamming.

A produção industrial junta-se, pelo viés do computador, à criação artística [...]. Nossas artes plásticas são tão pouco incompatíveis com a máquina que a co-produção esteve na ordem do dia das revoluções industriais. A eletrônica substitui, de forma vantajosa, o ferro e o concreto do século XIX. Digamos que o movimento de hibridação do objeto de arte prossegue dando vantagem ao produto relativamente à obra e através de uma cooperação acentuada entre industriais, engenheiros, pesquisadores e artistas plásticos.<sup>390</sup>

Por fim, a proeza de Banksy foi repor esses CDs alterados, trocando-os por outros, originais, dentro mesmo das lojas, num ato contínuo de desvio que culminou em quinhentas versões interferidas, espalhadas por quarenta e oito lojas da Inglaterra. Quintessencial fraude, saborosa compatibilidade.

Ações tipicamente inglesas, tanto em sua beligerância quanto em sua ácida troça. Ações chargistas da contemporaneidade. Inteligente e satírica (re)utilização da subordinação à imagem, e da “automusealização através da câmera de vídeo, confessional”,<sup>391</sup> é o fato de boa parte de todas essas ações terem sido fotografadas e/ou filmadas por seu(s) acompanhante(s), tendo o cuidado de mascarar seu rosto, disfarçá-lo,



**FIGURA 198** – BANKSY,  
serigrafia.

desfocá-lo, excluí-lo do enquadramento ou mantê-lo de costas. E terem sido publicadas – o que certifica a imposição e o controle sobre si herdados da hip-hop, bem como das próprias injunções, das diretrizes estruturais contemporâneas, na superação de suas raias através da posse de suas prerrogativas. Deixar-se filmar ou planejar ser filmado, seja sem face, nega e aceita o ideário bastante atual – e bastante concernente à arte urbana – de pensar a arte como evento,

<sup>390</sup> DEBRAY, 1993, p. 278.

<sup>391</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 14.

mais que como produção matérica, “a obra de arte contemporânea não se coloca como término do ‘processo criativo’ (um ‘produto acabado’ para ser contemplado)”<sup>392</sup> – a arte ligada à vida. Incorporadas ou descartadas, a propriedade das obras inseridas nunca é por Banksy reivindicada – a ação o é. Assim sendo, as residuais gravações prestam-se menos ao âmbar midiográfico, à cristalização imagética de uma performance (que tem por fundamento a efemeridade) – revivificação reproduzível, ares de pleito à memória, aspiração ao arquivo, ficção de permanência. Prestam-se mais como comprobatórias, como testemunhos publicados que impedem que os espaços visados reneguem a reportagem dos atos. Menos testamento, mais atestado.

Performática é a mensura, documentada e publicada quando publicadas as ações, do tempo em que as obras permanecem nos espaços até serem descobertas e retiradas (ou não): a cada uma destas ações, quantificam-se as horas ou os dias da estadia ininterrupta, numa releitura da ‘estética da presença’, do confronto com o público que é a haste e a razão da performance – transmutada então em ‘estética da ausência’. No início desta contagem, está Banksy, agindo. No fim da contagem, está o público final, receptor da ação, os descobridores das intrusões, surpreendidos e impelidos a (re)agir, rejeitando ou admitindo ou realocando as obras: relacionando-se, completando a performance – um relacional separado temporalmente. No intervalo entre essas seqüências: inumeráveis e heterogêneos espectadores, despercebidos ao truque, ou percebidos duvidosos, ou percebidos certos (dentre estes últimos, os feito cúmplices ou os feito denunciantes. A própria documentação (filmagem, fotografia, cronometragem) revisa o performático, que por definição teria o corpo como suporte, seria somente vida no presente e tornar-se-ia a si própria em plenitude através do seu desaparecimento. Daí a atualização, e não a divergência: na contemporaneidade de programas televisivos de realidade (forjada pela observação), espetáculos de teleparticipação em tempo real e imagens capturadas por telefone celular a todo e qualquer instante, como definir conceitos de ‘tempo presente’, de ‘desaparecimento’

---

<sup>392</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 16.

ou mesmo de oposição 'presença/ausência'? Nessas inefáveis categorias, lá continuam o corpo como suporte e a ação como temporalidade.

O objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição de arte burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. [...] Esses acontecimentos também constituem uma série de mudanças no que se refere ao lugar da arte: da superfície do meio ao espaço do museu, das molduras institucionais para as redes discursivas.<sup>393</sup>

Em campo expandido, esses desmuros entre acordos e desacordos, entre conceitos e suas contrariedades, entre autoria e autorização, entre feitos e defeitos e imperfeitos, entre postos e impostos e depostos, entre posturas e imposturas, entre centro e margem, entre certo e incerto – desmuros dos grafites, desmuros das artes, desmuros dos grafites às artes e das artes aos grafites – ganham contornos de trânsito político, numa atitude já típica da nova geração britânica de artistas do urbano em geral, grafiteiros em particular. Uma amplitude que traduz a micropolítica em macropolítica, ou lhe soma ares de geopolítica, ou melhor, de geografia humana – de migrações temporárias; trânsitos transitórios; de irrealidade das fronteiras; de desterritorialização; de (re)definição de compatibilidade, continência e abrangência; de igualdades mais que de diferenças, de globalização acima de tudo –, em viagens e produções por todo o mundo.

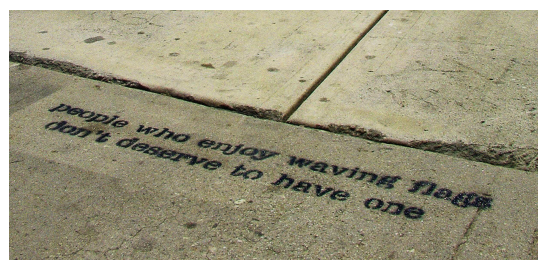


FIGURA 199 – BANKSY, estêncil.

Nomadologia artística. Traçado otimista que, como Hobsbawm (radicado ao norte de Londres), acredita – e leva a efeito – que “idéias podem viajar, mas não a bordo de tanques”.<sup>394</sup> Itinerário estratégico, que busca os pontos de tensão mundiais – pontos globalmente conhecidos e, muitas vezes, globalmente ameaçadores – e neles sente-se confortável, adequado, familiarizado, ambientado. Afinal,

<sup>393</sup> FOSTER, 1996a, p. 173-184 *passim* (tradução do autor).

<sup>394</sup> HOBBSAWM, 2007, não paginado. Entrevista a Sylvia Colombo.

somos todos estrangeiros, a inadequação é raiz comum – e irmana o não sentir-se em casa em lugar algum do sentir-se em casa em qualquer lugar. Deriva situacionista majorada.

O ponto contemporâneo é, aí, a totalização da deriva, a rotação do mundiar, a integralização dos pontos selecionáveis para atribuição e retribuição da afetividade, o giro das referências afetivas. O ponto contemporâneo é a livre ação do uno, ação ‘oportuna’, consciente das oportunidades. Uno distinto da cegueira atribuída ao coletivo, graças à disponibilidade integradora e descentralizadora da informação. Quanto mais as tecnologias aproximam e permitem, tanto mais novas gerações tomam o mundo para si.



**FIGURA 200** – BANKSY, grafite/estêncil (referência aos recentes espancamentos de tibetanos pré-Olimpíadas da China).

A ‘revolução’ tecnológica (computadores, Internet, satélites, fibras óticas, miniaturização dos aparelhos eletrônicos, etc.) permite uma circulação planetária dos bens culturais numa escala inteiramente nova. Eles já não mais se circunscrevem a esse ou aquele país, transbordando fronteiras nacionais.<sup>395</sup>

Uno consciente, racional, distinto e agora distante da “extraordinária ausência do



**FIGURA 201** – BANKSY, grafite/estêncil.

animal político; de fato, no passado e tudo bem considerado, inexistia esse animal político, o homem restringia-se à condição de súdito, e não entendia nem mesmo a guerra que estava fazendo”.<sup>396</sup> O ponto é o fosteriano conceito de artista como etnógrafo, que observa que “hoje, em nossa economia globalizada, a presunção de uma exterioridade pura é praticamente impossível. Isso não deve implicar uma

<sup>395</sup> ORTIZ, 2000, não paginado.

<sup>396</sup> ORTIZ, 2000, não paginado.

totalização prematura do sistema mundial, mas sim especificar tanto a resistência quanto a inovação”.<sup>397</sup>

Isso é típico do cenário ‘quase antropológico’. Poucos princípios do participante/observador etnográfico são verificados, muito menos criticados, e só se efetiva um engajamento limitado da comunidade. [...] Logicamente, esse nem sempre é o caso: muitos artistas utilizaram essas oportunidades para colaborar com as comunidades de maneira inovadora, para redescobrir histórias suprimidas que estão situadas de maneiras particulares, acessadas por uns mais efetivamente do que por outros. E simbolicamente [...] reocupar espaços culturais perdidos e propor contramemórias históricas.<sup>398</sup>

Trânsito que parte de seu Reino Unido natal, onde se vive hoje no olho do furacão (ou sempre se viveu, posto que esse é o preço do jugo econômico nortista). Reino Unido



**FIGURA 202 (acima)** – BANKSY, estêncil. **FIGURA 203 (ao lado)** – BANKSY, instalação (pássaros de brinquedo).

somando hoje cerca de quatro de câmeras somente na Inglaterra,

que, no perene enfrentamento às ações terroristas do



grupo paramilitar irlandês IRA<sup>399</sup>, para coibi-las munuiu-se a partir da década passada de uma tal progressão de CCTVs<sup>400</sup> – milhões e meio seis mil somente

no metrô londrino, na média de uma para quatorze habitantes – que um transeunte padrão, que cumpre o trajeto casa-trabalho-casa, é flagrado uma média de vinte e cinco vezes por

<sup>397</sup> FOSTER, 1996b, p. 178 (tradução do autor).

<sup>398</sup> FOSTER, 1996b, p. 196-197 (tradução do autor).

<sup>399</sup> Sigla de *Irish Republican Army*, ‘Exército Republicano Irlandês’, grupo reintegralista a um só tempo católico e terrorista, de recorrentes emboscadas armadas, seqüestros e atentados à bomba.

<sup>400</sup> Sigla de *Close-circuit Television*, o circuito interno de televisão – interno apenas na captura das telas, de resto externo às vias.



dia, dando às ilhas o pódio mundial do grande-irmão de Orwell (2004), nas contradições da vigilância pública, e o crédito, senão à cunhagem, decerto à popularização do termo ‘tecnóética’. Dando-lhes também a vitória da denúncia frontal das telas: em meados desta década, o IRA comprometeu-se a finar a luta armada como método para requerer a separação da Irlanda do Norte do Reino Unido, e sua reincorporação à República da Irlanda, e desde então cumpre o compromisso, pesquisando ele também formas contemporâneas de batalha, incluso as midiáticas.

Reino Unido que enfrenta as ‘invasões bárbaras’, tanto no adensamento imigratório



**FIGURA 204** – BANKSY, grafite/estêncil.

que já faz de Londres a maior capital islâmica do Ocidente (a ponto de se discutir o uso nas escolas do *hijab*, o véu feminino), quanto na inversão das Cruzadas, que tem o povo anglo-saxão como alvo preferencial (e que faz confundir a tiros brasileiro-subempregado com muçulmano-bomba.



**FIGURA 205** – BANKSY, placa.

Confusão que gerou

protestos cartazistas e adesivados – ótimos simulacros de arte urbana, simulacros de simulacros, diálogo, interpenetração, saudável incerteza entre arte e vida). Banksy: “Pessoas em telhados de vidro não deveriam atirar pedras. E pessoas em cidades de vidro não deveriam lançar mísseis”.<sup>401</sup> Mais:

Os maiores crimes do mundo não são cometidos por pessoas quebrando as regras, mas por pessoas seguindo as regras. São pessoas que obedecem a ordens aquelas que jogam bombas e massacram povoados. Como precaução para jamais cometer maiores atos de vilania, é nosso solene

<sup>401</sup> BANKSY, 2005, p. 197 (tradução do autor).

dever nunca fazer o que mandam, este é o único jeito de estarmos seguros.<sup>402</sup>

Trânsito político que continua ao juntar-se temporariamente ao movimento zapatista do subcomandante Marcos, em 2001, deixando nas Chiapas mexicanas seus registros murais, e trocando a guerra intergovernamental, mercantil e religiosa por outra, de menor escala, revolucionária, indicativa dos desafios de permuta e de manutenção da política radical na contemporaneidade; capitaneada por um representante legítimo do heroísmo ideológico e da autonomia do anonimato. Região ebulitiva, aferrada, defensiva, hermética de desconfianças,



**FIGURA 206** – BANKSY, grafite/estêncil.

onde o estrangeiro nem sempre é bem-vindo e dificilmente dissipa-se. Dileção arriscada na perene reverberação entre qualidade estética faceada à relevância política, e na antropologia atual em que o artista comprometido batalha em nome de um outro etnográfico, que oscila entre o patronato ideológico e a alteridade crítica e colaboradora do sujeito diverso, entre a exterioridade testemunhal e relatora e a hoje possível – ou próxima – experiência da igualdade e da pertença; entre a inserção completa, defensora, e a parcial, defensiva (preservadora e autopreservadora).<sup>403</sup> Inovação contemporânea: jornada do sítio específico para o sítio orientado.

Formas atuais de arte *site-oriented*, [...] como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o *site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas.<sup>404</sup>

<sup>402</sup> BANKSY, 2005, p. 51 (*tradução do autor*).

<sup>403</sup> Cf. FOSTER, 1996b, p. 171-203.

<sup>404</sup> KWON, 2008, p. 173.

Entretanto, ao que tudo indica (dado o controle e a escassez de notícias internas àquele foco de mobilização social, além de comprobatórias imagens de sua obra, somados ao próprio silêncio cúmplice), Banksy lá ajustou-se como respeitosa audiência e participou em contribuição grafiteira cautelosa e insuspeita, nem intérprete nem interferente, positivamente discreta, ainda mais indistinta do que lhe é de praxe, não sendo tomado por mais “um ‘turista revolucionário’, como sarcasticamente chama a contrainsurgência mexicana aos muitos intelectuais, ativistas e visitantes que têm viajado [...] na última década para imiscuir-se (ou ser testemunhas) da luta dos maias contra o capitalismo tardio”<sup>405</sup>. E, num pacto mútuo, sendo surpreendentemente bem aceito enquanto um artista primeiromundista de pauta antropológica globalizadora, infiltrado justamente num enfrentamento e numa resistência aos níveis extremos de pobreza e exclusão resultantes da inexorável adesão do governo mexicano ao processo de integração à globalização mercadológica, que lá se toma por colonialista por aplicada em comunidades indígenas nativas e por advinda das hegemônicas democracias de mercado neoliberais, de matriz exploradora e massificante, das quais a pátria de Banksy é exemplo consumado. Banksy “retorna como testemunho, atestador, sobrevivente [...], só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não”.<sup>406</sup>

De fato, questões de temporalidades diferentes e modernidades em estágios distintos emergiram como peças-chave para um novo entendimento rigoroso dos processos de globalização a longo prazo que procurem ser algo mais que apenas uma atualização dos paradigmas ocidentais de modernização.<sup>407</sup>

Trânsito político que culmina em rumar a territórios palestinos em 2005, e criar imagens no intolerante muro edificado por Israel para separar-se e isolar a Cisjordânia, sempre em humor revelando a dubiedade de intenções e interesses, denunciando o

---

<sup>405</sup> MEDINA, 2005, p. 110.

<sup>406</sup> FOSTER, 1996b, p. 168 (*tradução do autor*).

<sup>407</sup> HUYSEN, 2000, p. 09.

aprisionamento a céu aberto, contrapondo a bonança israelita à miséria palestina e descerrando a questão primeira: o acesso direto ao mar. Banksy:



Tenho simpatia por ambos os lados naquele conflito, e de fato recebi um bocado de apoio de soldados israelitas, mas se o governo israelense tivesse conhecimento de que nós estávamos por lá para fazer um apoiador ataque grafiteiro em seu muro, sem chance teríamos sido tolerados. Eles são muito paranóicos. Eles não querem que o muro seja matéria no Ocidente. No lado israelense do muro eles o abafam com forragem verde e plantas floridas, então você nem repara que ele está lá. No lado palestino, é tão somente uma estupidamente enorme massa de concreto.<sup>408</sup>

**FIGURA 207 (ao lado)** – BANKSY, lambe-lambe. **FIGURA 208 (abaixo, à esq.)** – BANKSY, estêncil. **FIGURA 209 (abaixo, à dir.)** – BANKSY, grafite/estêncil e lambe-lambe.



E, num certo sentido, também sugerindo o muro como segmentação – tomado como corporificação da dialética inclusão/exclusão, da unilateralidade do mundo administrado, da disparidade entre o cidadão comum e as macropolíticas (corporativas e/ou estatais, intergovernamentais) – disparidade tão recorrente em sua obra quanto o é sua legítima militância pelo (e como o) primeiro. “Em nome dos seus [...]: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem”.<sup>409</sup> Banksy:

<sup>408</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>409</sup> BENJAMIN, 1994, p. 33.

O cara que me hospedou pegou cinco dias de “saco sujo”, por agitar uma bandeira palestina por uma janela. O “saco sujo” é quando o Serviço Secreto israelense pega um saco, esfrega suas fezes dentro dele, e com ele recobre sua cabeça enquanto suas mãos são amarradas atrás das costas. Eu cuspi meu falafel enquanto ele explicava pra mim, mas ele apenas continuou, “Isso não foi nada. Meu primo pegou aquilo por duas semanas sem intervalo.” Fica difícil voltar pra casa e ouvir as pessoas reclamando sobre reprises de TV depois daquilo.<sup>410</sup>

A Palestina, território sagrado, berço e epicentro para as três maiores tradições religiosas monoteístas da humanidade (Cristianismo, Islamismo e Judaísmo), é palco primevo de inexauríveis disputas, pelas mais diversas rivalidades, pelas mais diversas motivações. Inexauríveis aporias. É suficiente o último século para ratificar a perpetuidade das



**FIGURA 210** – BANKSY, acrílica sobre tela.



**FIGURA 211** – BANKSY, interferência sobre pintura de autoria desconhecida.

divergências, das segregações, dos pleitos ao solo e dos conseqüentes atritos.

Durante a I Guerra Mundial, a região foi ocupada pelos britânicos. Em 1922, a Sociedade das Nações, pelos Acordos de San Remo, concedeu-lhes então um mandato sobre a área, que estipulava o estabelecimento de um lar para o povo judeu. Mandato que gerou um terrorismo antibritânico por organizações armadas durante a II Guerra Mundial, “uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade

constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as conseqüências das relações insidiosas”.<sup>411</sup>

<sup>410</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>411</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 13.

É sintomático: encontra-se um dedo bretão na história recente de qualquer continente. Arquipélago expansivo, imperialista. Contando a partir do século XVI, a Grã-Bretanha lançou-se a tomar o mundo para si, expandindo seu comércio e promovendo a indústria naval. Ocupou parte da América do Norte, da África, da Ásia, da Austrália e da Oceania. Reino Unido?



**FIGURA 212** – BANKSY, desenho/fotomontagem.

Brevemente, no século 19, pode ter parecido possível, por razões tecnológicas, que parte do mundo respondesse a um país, como foi o caso do Reino Unido. Mas a Inglaterra nunca quis tentar exercer todo esse poder. A política do Império Britânico era apenas a de seguir a lógica e os interesses de sua própria economia. Por um breve momento, realmente controlou boa parte do planeta. Mas tampouco houve um grande inimigo, uma grande ameaça.<sup>412</sup>

Quando obtive o mandato para administrar parte de suas ex-colônias, Palestina



inclusa, seu domínio estendia-se a uma área de quase 36 milhões de quilômetros quadrados, onde viviam cerca de quinhentos milhões de pessoas. Diante de tamanha magnitude, era provérbio realista dizer que ‘o Sol nunca se põe no Império Britânico’.

**FIGURA 213** – BANKSY, desenho/fotomontagem.

Velhos périplos conquistadores, antigas cobiças e proveitos colonialistas, arcaicos ardis mercantilistas.

E mais: remotas réplicas, reciprocidades que permanecem atualíssimas – e sempre o serão, afinal, “a idéia de [...] ser restituído supõe que um outrem é um outro que deve agir como eu; e este gesto em retorno deve me confirmar a verdade de meu próprio gesto, isto é [...], ao mesmo tempo, o estabelecimento da diferença e a descoberta da similitude”.<sup>413</sup> Não havia

<sup>412</sup> HOBBSAWM, 2007, não paginado. Entrevista a Sylvia Colombo.

<sup>413</sup> LEFORT, 1979, p. 33.

um grande (ou suficientemente organizado, ou suficientemente técnico) inimigo, agora há: no choque de civilizações o gesto do outro retorna refletido das habilidades e das inabilidades, reprodutivo da disponibilidade ou da acessibilidade de métodos, táticas e ciências, acessibilidade informativa colateral aos processos de globalização. Retruca inesperadamente – exemplar no onze-de-setembro da surdina terrorista afegã e quietais –, incitando em Banksy e nos seus não somente a checagem natal de causalidades soberanistas, mas também o desacertado ponto entre o niilismo e a alienação de sua geração, percebida que “as preocupações clássicas com os grandes negócios do mundo ganham uma nova coloração: não são mais um fim em si mesmo ou, melhor dizendo, *estão menos a serviço da Nação*”.<sup>414</sup>

Restitui surpreendentemente, somando as diferentes temporalidades, os distintos estágios de modernidade, os outros rigores morais e éticos para os quais o não há preparo ou similitude ocidentais, estabelecidos nestes o humanismo contemporâneo de “coletivo enraizado no individual”,<sup>415</sup> os direitos, os valores e as liberdades particulares dos Indivíduos, que naqueles permanecem superados pelos da coletividade – pagar com a vida o ideal não parece mais tão nobre, sequer tão estratégico no Ocidente atual onde “a história da vida privada reinventou o coletivo”,<sup>416</sup> em que “a Pátria com ‘P’ maiúsculo não esteja mais no centro das preocupações dos que a povoam. Por ela, mais ainda do que pelos cidadãos que nela habitam, é que se queria heroísmo, uma noção de sacrifício”.<sup>417</sup>

Ressaltada sobremaneira a importância do conceito de pátria para um povo expatriado – ocorrência palestina em ambos os lados do muro. Também ressaltada a compreensibilidade falha – de Banksy, de todos nós – que recai à impossibilidade de uma resposta satisfatória à interrogação sobre tais idas grafiteiras relatarem sua própria pertença pária, ou seu afeto desmurado, ou mesmo sua disposição do “longínquo a serviço do próximo”.<sup>418</sup>

---

<sup>414</sup> FERRY, 2007, p. 106.

<sup>415</sup> FERRY, 2007, p. 97.

<sup>416</sup> FERRY, 2007, p. 103.

<sup>417</sup> FERRY, 2007, p. 110.

<sup>418</sup> FERRY, 2007, p. 120.

É muito difícil para os locais grafitar ilegalmente por lá. Nós certamente não iríamos fazê-lo sob as asas da escuridão; você leva um tiro. Nós saíamos no meio do dia, deixando bem claro que éramos turistas. Duas vezes, tivemos sérios problemas com o Exército, mas uma vez a patrulha de fronteira palestina encostou com um caminhão blindado. O governo israelense faz uma grande confusão sobre como o muro lhes pertence, apesar de construí-lo diretamente através de fazendas de palestinos que estão por ali há gerações, então a patrulha de fronteira palestina não dá a mínima se você grafitar ou não. Eles estacionaram entre nós e a rodovia, deram-nos água, e apenas assistiram. Foi provavelmente a única vez que fui grafitar com escolta policial, sob a mira de uma metralhadora.<sup>419</sup>

Uma partilha entre um Estado Judeu e um Estado Árabe foi a decisão da ONU em 1947 (aceita pelos sionistas, rejeitada pelos árabes), gerando a proclamação do Estado de Israel no ano seguinte. Por tal, os Estados da Liga Árabe entraram em guerra contra o novo estado – o qual, em contrapartida, só fez expandir seus limites para além da área previamente estipulada. Expansão que teve seu auge na ofensiva de 1967 – a Guerra dos Seis Dias – , de cujos territórios incorporados Israel reivindica a propriedade a partir de 1977. Banksy:

A Palestina tem sido ocupada pelo exército israelense desde 1967. Em 2002, o governo israelense começou a construção de um muro separando os territórios ocupados de Israel, muito do quê é ilegal segundo as leis internacionais. Ele é controlado por uma série de postos de checagem e guaritas de observação, alcançando três vezes a altura do muro de Berlim e por fim percorrendo mais de 700 km – a distância de Londres a Zurique. A Palestina é hoje a maior prisão a céu aberto do mundo e o último destino para empregar as férias dos artistas do grafite.<sup>420</sup>

Posteriormente, Banksy acrescentou: “Como grafiteiro, você tem que fazer uma peregrinação ao maior muro do mundo em algum momento de sua vida”,<sup>421</sup> vaticinando a razão direta do grafite aos muros, e demonstrando que a guerrilha urbana, hoje, também

<sup>419</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>420</sup> BANKSY, 2005, p. 110 (*tradução do autor*).

<sup>421</sup> BANKSY *apud* GLAISTER; SHARP, 2006, não paginado (*tradução do autor*).



preza seus aspectos expositivos, ali manifestos nas potencialidades plásticas e comunicativas do suporte.

Eu grafitei sobre o lado palestino, e muitos deles não estavam certos sobre o que eu estava fazendo. Eles não entendiam porque eu simplesmente não escrevia “abaixo Israel” em letras garrafais e pintava imagens do Primeiro-Ministro israelense pendendo de uma corda. E talvez eles tivessem razão.<sup>422</sup>

Para o maior muro do mundo, os maiores potenciais formais grafiteiros, e conceituais guerrilheiros, manifestantes: em continuidade à iniciativa e à estratégia de valer-se da (ou manipular a) perseguição midiática da qual é caça, em favor de conduzi-la (e à atenção que a acompanha) para epicentros de colisões políticas – a esta altura numa eficácia ao menos num tanto majorada, pela patente que tanto seu enigma quanto sua marca alcançaram –, Banksy capitaneou a transferência do paradeiro alternante das edições natalinas de arte urbana Santa’s Ghetto de Londres para Belém, em fins de 2007. Foi seu retorno, agora em comitiva, ao grande muro, no centro da Cisjordânia, no centro da Autoridade Nacional Palestina, no centro da terra contestada e no centro do Nascedouro.

Valia uma nova visita, e valia recrutar a tribo e levá-la consigo. O grupo partiu em peso, e lá somou uns poucos novos integrantes, entre os (raros) regionais, numa colaboração artística-política de visibilidade – e de ineditismo, quanto à solitude usual da grafiteagem viajante. O assalto de provocações murais ocupou diversos pontos do lado ocidental da barreira nas cercanias da cidade, bem como



**FIGURA 214** – BANKSY, grafite/estêncil.

uma velha granja abandonada na Praça da Manjedoura, de frente à Igreja da Natividade (erguida aonde a tradição credita o parto de Jesus Cristo), e também os arredores da praça.

<sup>422</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

Uma verdadeira intifada grafiteira, a propósitos coincidentes ou a coincidir propósitos que o termo ‘gueto’ – que nomeia a série de exposições, relativo ao escanteio e à ilegalidade dos de atuação urbana, preferencialmente noturna e recôndita – tenha por raiz a identificação e a segregação dos judeus nas cidades européias tomadas pelo nazismo na Segunda Guerra Mundial. Judeus aglomerados, vigiados e facilmente localizáveis para trabalhos braçais de suporte militar, para extermínio direto ou para extradição aos campos de concentração. A propósito que o estado de exclusão é também válido para os atuais palestinos, precisamente por ação judaica. A coincidir que as mostras Santa’s Ghetto são por definição natalinas, então relativas ao nascimento de Cristo, como o é Belém, convergência portanto de peregrinações religiosas e turísticas.

Pelo período de (boas) vendas no galpão – incluso inovadores (e caros) trabalhos



**FIGURA 215** – ENGLISH, Ron, lambe-lambe.

coletivos – e sobretudo pelo período de permanência das peças extramuros, em sobrevida às intempéries, criou-se uma nova atração turística, paralela e fomentadora, posto alimentar o turismo corresponder a alimentar a principal fonte de subsistência belenense. Uma fonte bem dificultada, empecida, murada, entrincheirada pelas rivalidades violentas

constantemente noticiadas mundo afora – as próprias rivalidades de que as obras tratam.

Tal alimentação, portanto, somando evidência e turismo, indiretamente reverte o conflito em monta para suas vítimas. Diretamente também, através do redirecionamento da arrecadação das vendas intramuros, na muito ânglica expressão *gives back*, que soma em si o conceito de doação ao de aproveitamento da própria condição, do próprio privilégio, por



**FIGURA 216** – JENKINS, Mark, instalação.

compartilhamento. Por retorno – já que a condição privilegiada de um indivíduo ou grupo ou sociedade não diz respeito apenas ao fruto de seus próprios esforços.

O ‘Santa’s Ghetto Belém’ rendeu a exata cautela de um milhão de dólares (aproximadamente dez vezes o que nós esperávamos), então muito obrigado por isso. Com o dinheiro nós estamos provendo trinta vagas universitárias para jovens das partes pobres da cidade e dos acampamentos de refugiados. Estes irão todos para a Faculdade *Dar-a-Kalima*, no alto da colina em Belém, que é a única universidade dedicada às artes no Oriente Médio. Cada estudante terá todas as taxas pagas e custos de manutenção pelos dois anos de duração de seus cursos. Nós também estamos ajudando o Projeto *Wi’am*, que é uma organização popular que lida com ‘a comunidade, a família e a solução do conflito político’, e precisa de uma extensão, de materiais e de pessoal. O resto do dinheiro foi depositado num fundo fiduciário ao qual Banksy não tem nenhum acesso, e nós o estaremos repartindo por bons projetos ao longo do ano, assim acompanhe este espaço...<sup>423</sup>

Finda a feira interior e partido o grêmio, a produção exterior, por sua feita, pouco demorou a tornar-se ela própria objeto de vandalismo: a opinião pública local foi, em geral, favorável às ações grafiteiras, pela consciência da repercussão, e também pela ornamentação do muro em si, um contínuo de concreto cinza. Mas boa parcela foi indiferente ou mesmo desagradada – reação médio-oriental desabituada do repertório cognitivo do grafite, ainda mais quanto a seu corrente capítulo de equipamento político. E houve outra parcela contrária a um suposto embelezamento da muralha, cuja volumetria imposta, monumental de platitude, cuja feiúra deveria, por si mesma, manter sempre aceso seu significado, e acesa a luta que nele se encerra – tornada pois uma espécie de memorial refratário, ativo pela contrariedade. Banksy: “Homem velho: ‘Você pinta o muro, você faz ele parecer bonito’. Eu: ‘Obrigado’. Homem velho: ‘Nós não queremos ele estar bonito, nós detestamos este muro, vá para casa’”.<sup>424</sup>

<sup>423</sup> BANKSY et al., 2009, não paginado, <www.santasghetto.com> (tradução do autor).

<sup>424</sup> BANKSY, 2005, p. 117 (tradução do autor).

Internas às boas intenções, as projeções – levando em conta o pequeno, mas real, percentual de diferença ante a majoritária similitude humana, igualmente levando em conta se esta parcela deve, ou não deve, ser respeitada. Por um lado, oposições a crenças, costumes e padrões específicos (ortodoxos e/ou arcaicos e/ou falhos que sejam), a princípios particulares de corpos históricos e operacionais. Por outro lado, entretanto, no outro que se achega, no vizinho que se avizinha, a vantagem distributiva dos valores outros, da visão súpera contemporânea, das novas táticas e dos novos resultados. A importância ou a irrelevância ou a ultrapassagem da consulta nativa, sua ciência ou sua ignorância das singularidades nativas, frente a frente com a ciência nativa ou a ignorância nativista dos potenciais repercutentes, da benfeitoria, são questões em aberto da livre-ação global e/ou globalizadora, são questões altercáveis do sítio orientado, do nomadismo artístico. Pela recenticidade.

E não estão necessariamente circunscritas a localidades de exceção informativa: o trânsito político de Banksy seguiu pela recente viagem a Nova Orleans, em meados de 2008, na ocasião coincidente do aniversário de três anos do furacão Katrina e das alarmadas aproximações consecutivas de três novos furacões, Gustav, Ike e Omar. Lá – sozinho(s) como sempre, à exceção supracitada – Banksy intercalou muros de imagens poéticas de menção à musicalidade do povo e de homenagem à sua negritude com outras de denúncia à calamidade, aos saques, ao despreparo logístico,



**FIGURAS 217 (acima) e 218 (abaixo) – BANKSY, grafites/estênceis.**



científico e municipal na previsão e no enfrentamento de forças naturais cada vez mais comuns, e o todos-contra-todos que essas situações geram – ou revelam. “No movimento transnacional [...] começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas [...] perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias”.<sup>425</sup>

Banksy não desperdiçaria as serventias da viagem, muito aproveitou a estadia, demonstrando, no mínimo, o integral comprometimento com seu ofício, o pleno conhecimento das janelas de seu labor, o envolvimento com os dilemas de seu ofício: à metáfora, ou melhor, à metonímia da universalidade da catástrofe, e à metonímia da universalidade da conseqüente (má) lida governamental com esta, somou a metonímia da universalidade da remoção dos grafites, também em excelência representada por Nova Orleans, posto promovida não pelas habituais autoridades municipais, mas por um cidadão comum e igualmente anônimo. Banksy:

Eu vim para Nova Orleans para combater o *Gray Ghost*, um notório vigilante que tem sistematicamente recoberto qualquer grafite que ele consiga encontrar com o mesmo tom de tinta cinza desde 1997. Conseqüentemente, ele tem causado mais prejuízo à cultura da cidade que qualquer furacão de escala 5 jamais teria esperança de alcançar.<sup>426</sup>

Banksy não desperdiçaria as serventias das manchas cinzas resultantes da ação do Gray Ghost: não apenas são integradas às obras de resposta grafiteira como, mais, são pontos de partida da elaboração das imagens lá produzidas.

Desconsiderando a relativa visibilidade que a presença de suas obras dá a essas regiões, envolver-se em questões e ser bem aceito em



**FIGURA 219** – BANKSY, grafite/estêncil.

<sup>425</sup> HUYSSSEN, 2000, p. 13.

<sup>426</sup> BANKSY, 2008, não paginado, <[www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)> (tradução do autor). *Gray Ghost* traduz-se por 'Fantasma Cinzento'.

seções tão voláteis constitui-se, de fato, da mesma forma que nas Chiapas e na Palestina, em ser praticamente ignorado, no que pouco auxilia sua verve comprovada e experiente para o combativo, e bem versada para vozear o minoritário e o reprimido, e muito auxilia sua perícia para a incognoscibilidade. Banksy: “E agora eu teria amigos que poderia visitar do outro lado do mundo. Mas faz parte do trabalho calar a boca e não conhecer as pessoas”.<sup>427</sup>



**FIGURA 220** – BANKSY, desenho.

De mais a mais, sem o anonimato todos estes traslados seriam facilmente interceptáveis, e então suscetíveis de interrupção, ou bloqueio; bem como detectável, identificável, seria sua presença local. Daí que a obscuridade de Banksy tira partido das necessidades de segurança e liberdade – que caracterizam aqueles em guerrilha – para ter independência moral e intelectual, reger-se por leis próprias, escolher sua conduta, e para romper com o domínio da individualidade autoral, em escala mínima, mas em alcance letivo. Revisa a atribuição de autoridade que coliga o autor e a obra através do reconhecimento do primeiro como efetivação da autenticidade do que é apresentado. Como suficiente para fazê-lo um dispositivo de controle expositivo, filtro da proliferação de seus sentidos, pois “dar um Autor [...] é impor [...] um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”.<sup>428</sup>

A obscuridade de Banksy suspende o jugo autoral no jogo de forjar uma persona substitutiva e ampliativa, jogo que, consciente ou não, incide sobre a “crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o [trabalho] é ‘explicado’, o crítico venceu”.<sup>429</sup> O desdobramento desse jogo está demonstrado: Banksy não só permite como induz a seu entorno. Banksy é seu entorno: é seu anonimato, é seu nomadismo, é sua

<sup>427</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>428</sup> BARTHES, 1988, p. 52.

<sup>429</sup> BARTHES, 1988, p. 52.

política, é sua realidade. É seu espaço. Tê-lo como alvo crítico interessa justamente por isso. A vitória se basta na proposta. Na retribuição. No imaginário do imaginado. A vitória se basta em participar do jogo participando o jogo. A vitória é a contribuição – a dele e a do ‘sobre’ ele. A vitória é o exercício.

Exercício que incide sobre sua riqueza, sua ministra representatividade quanto às reposições e suposições do grafite atual. Incide sobre suas contemporâneas suspensões, sobre suas chaves. Sobre o conceito aparentemente inalterável de autor como o princípio e como a estrutura de uma certa unidade criativa, pluralizando-se numa quase livre função-autor, na qual “a máscara, ao desindividualizar a pessoa, individualiza o eu profundo”.<sup>430</sup>

Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é portanto característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. [...] Na verdade, todos os discursos que possuem a função-autor comportam essa pluralidade de egos. [...] O autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção.<sup>431</sup>

Além do mais, dissertar ou descrever ou tecer considerações sobre uma presença recôndita não é fazê-lo sobre uma ausência. E é fazê-lo em igual ou maior medida que a uma presença exposta. No solipsismo que guia a atualidade, a identidade do criador, de fato externa à criação, torna-se na arte, com muita facilidade e com muita frequência, excessivamente participativa, podendo até sobrepujar-se ao talento. É a indústria do carisma, a fabricação de gênios artísticos nos moldes da fabricação de estrelas de cinema – eleição



**FIGURA 221** – BANKSY,  
grafite/estêncil.

<sup>430</sup> ANDRADE, 2007, p. 140.

<sup>431</sup> FOUCAULT, 2006, p. 274-288, *passim*.

icônica em meio às massas e por elas sustentada, a custo servil, por constante concessão, constante conservação de atributos. É a fama, o novo ouro – o Graal de nossos tempos.

Banksy tornou-se (ou foi tornado) famoso, é certo. No singular mecanismo financeiramente compensatório primeiro-mundista, tornou-se também milionário. Mecanismo ainda mais singular a considerar a exceção do invendável dos muros – suporte que intrinsecamente propõe outros termos à valoração e se põe a outros termos quanto à mercadoria.

Eu não sei quem você é ou quantos de você há por aí, mas estou escrevendo para pedir que deixe de grafitar suas coisas onde nós vivemos. Em particular na Rua xxxxxx em Hackney. Meu irmão e eu nascemos aqui e temos vivido aqui a vida inteira, mas hoje em dia tantos *yuppies* e estudantes estão se mudando para cá que nenhum de nós tem mais recursos para comprar uma casa onde crescemos. Seus grafites indubitavelmente são parte do que faz esses ostentadores pensarem que nossa região é descolada. Você obviamente não é das redondezas, e depois que você aqueceu o mercado imobiliário nós provavelmente teremos de nos mudar em breve. Faça-nos um favor e vá fazer suas coisas em outro lugar, como Brixton.<sup>432</sup>

Como os muros, as paredes (igual terminologia na língua inglesa, *wall*): uma casa alugada, com ares de república grafiteira, que Banksy dividira com Egan uma década atrás, ainda em Bristol, surpreendeu seu proprietário pela tamanha especulação imobiliária que obteve, tão somente por conter em seu interior, na parede de um dos quartos, um original de Banksy em excelentes condições. No caso de desinteresse pela venda do imóvel como um todo, cogitou-se até a oferta de compra isolada – por remoção – da parede.

A captura comercial delineava-se inevitável, questão de tempo, “é antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio

---

<sup>432</sup> DANIEL apud BANKSY, 2005, p. 20. A citação refere-se à mensagem eletrônica recebida pelo sítio de Banksy na Internet, quando este ainda comportava setor de recebimento de mensagens – um momento anterior no qual o volume destas era consideravelmente menor –, citação em auto-ironia publicada por Banksy em sua última coletânea, e de cujo autor o sobrenome e o endereço estão suprimidos. O termo *yuppie*, derivado da sigla ‘YUP’ (*Young Urban Professional*, ‘Jovem Profissional Urbano’), é utilizado sem tradução em português. Refere-se a jovens empresários recém-formados, bem-sucedidos financeiramente, de comportamento competitivo, arrivista e exibicionista de bens materiais.



que não marca [a obra] como resultado, mas a domina como prática”.<sup>433</sup> Parece positivo que a captura passe a incluir os muros, não pelo questionável respaldo que a ela se atribui – ainda mais questionável para o grafiteiro político, e irônico para o grafiteiro de individualidade dúbia, já que “o modo de produção individual, característico da arte na sociedade burguesa, surge dentro já do mecenato”.<sup>434</sup>

Mas pelas possibilidades continuativas e expansivas do usufruto.

Seja assim, o mérito, nos dois processos, é efetivo da obra bem como efetiva a obra: famoso sim, celebridade jamais. Na aproximação entre o vulgo e o vulto falha o procedimento usual da celebração, Banksy “arrisca manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*: ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor”.<sup>435</sup> Ficam para o vulgo os encantos célebres, seu espelhamento, seu espectro, e aí faltam peças para a livre exploração da mídia – melhor dizendo, para sua má exploração, para sua face vulgar. Demonstram-se razões indiretas entre o vulgo e o vulto, que apontam “para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente”.<sup>436</sup> A peculiaridade (rara a observar as ofertas sedutoras, as seduções ofertadas, medusianas) aponta a demonstração de que os conceitos de fama e sucesso são por raiz distintos do de celebridade, e podem bem se desenvolver e se aproveitar à revelia deste último. Banksy prefere o vulto.

Eu não tenho qualquer interesse em vir a me revelar. Penso que há suficientes idiotas egocêntricos tentando pôr em frente a você suas pequenas caras feias do jeito que são. Você pergunta a um monte de garotos o que eles querem ser quando crescerem, e eles dizem, “Eu quero ser famoso”. Você pergunta a razão e eles não sabem nem se importam. Eu penso que Andy Warhol captou errado: no futuro, tantas pessoas estarão se tornando famosas que um dia todo mundo acabará sendo anônimo por quinze minutos. Eu apenas estou tentando fazer as obras terem bom visual. Eu não estou nessa de tentar fazer eu mesmo ter bom visual. Eu não estou dentro da moda. As obras geralmente têm melhor visual que eu quando

---

<sup>433</sup> FOUCAULT, 2006, p. 268.

<sup>434</sup> BÜRGER, 2008, p. 104.

<sup>435</sup> FOUCAULT, 2006, p. 271.

<sup>436</sup> FOUCAULT, 2006, p. 267.

estamos juntos na rua. Mais, eu obviamente tenho questões com os policiais. E além disso, é uma aposta bastante segura que a realidade sobre mim seria um esmagador desapontamento para um par de garotos de quinze anos por aí.<sup>437</sup>

É a grife: a marca mais importante que o produto. A grife afiliada ao espetáculo e à



**FIGURA 222** – À esq., WARHOL, Andy, serigrafia. À dir., BANKSY, estêncil sobre tela.

indústria cultural (e por grifar conceitua-se pronunciar destacando, ressaltando). É o rótulo. Banksy: “A época de ganhar fama por seu próprio nome terminou. O trabalho de arte que é só sobre querer ser famoso nunca o fará famoso. Fama é um subproduto de fazer algo a mais”.<sup>438</sup>

A desigualdade em democracia midiática [...] está também na capacidade de se mostrar, pessoalmente. Em todos os lugares públicos (restaurante, teatro, avião, etc.), o rosto já visto em outra parte ganha de direito a precedência sobre o rosto jamais visto em alguma parte. A visibilidade torna-se critério em uma sociedade de classes: de um lado, os visíveis, que são os novos nobres, emissores de opiniões autorizadas; do outro, os ignóbeis, ou não-conhecidos, que não têm acesso à tela. [...] Seria desejável que essa clivagem entre indivíduos com direito à imagem, como outrora à preposição nobiliárquica e à espada, e os homens privados desse direito, não se tornasse uma contradição forte porque, hoje em dia, não dispomos de um dispositivo de tratamento apropriado para esse novo tipo de sublevação de massa: a revolta das sombras contra os V.I.P.<sup>439</sup>

“A imagem [...] que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões”.<sup>440</sup> O rótulo

<sup>437</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

<sup>438</sup> BANKSY, 2005, p. 205 (*tradução do autor*).

<sup>439</sup> DEBRAY, 1993, p. 332.

<sup>440</sup> BARTHES, 1988, p. 50.

arrisca ser autocentrado, arrisca ser autofágico, arrisca ser homogeneizante, repetitório; dele só se escapa, quando muito, por dois métodos: ulteriormente, por reinvenção (da obra e/ou do autor); anteriormente, por anonimato. Nesse último, corre-se entretanto o risco de, por contraponto, criar-se um enigma – revalorizando o interesse pela autoria, tornando o anonimato a própria identidade, na substituição da personalidade pelo personagem.

Essa identificação superestimada, no leito do predomínio midiático, trouxe-nos o arriscado acréscimo verbal à produção e recepção de arte: a entrevista do autor abraçada à obra, instantânea, racional, pragmática, não distanciada, provavelmente redutiva, possivelmente redundante ou pouco especulativa, forçosamente explicativa, com inerente capacidade de guia, e de coerção. Raciocínio inverso, esse acréscimo consentiu ainda mais à arte investir em linguagens não representativas, de difícil assimilação e entendimento, a reunir-se ao consentimento crítico. Mais instrumentalizou e qualificou o artista em seu ofício, para o seu argumento e também para a sua produção, por alimentação. E, para o observador, brindou o reforço de ter no signo verbal aquilo que no símbolo plástico já se anuncia. A segurança e o conforto da autenticidade e do compartilhamento. O frescor da origem.

Os artistas, com efeito, são, bem ou mal, levados a se definir em relação a uma corrente de pensamento, devendo responder às perguntas de seus críticos, que tanto os atrapalham quanto os põem em evidência, ou, ao contrário, mostram-se eloqüentes quanto a suas perspectivas e pontos de vista. O exercício da escrita lhes é cada vez mais familiar, sendo, hoje em dia, incontável o número de publicações de artistas: jornais, textos teóricos, entrevistas isoladas ou manifestos. [...] Quase simultâneos, obras e discursos são produzidos no palco da arte, conjuntamente. Um carrega o outro, e vice-versa.<sup>441</sup>

Se os artistas “permanecem influenciados – com a ajuda da midiatização da sociedade – por uma rede de discursos da qual não podem fugir”<sup>442</sup> – e se querem fazê-lo – então são justamente os dicotômicos fama e anonimato os mais aptos escapes. Para a

---

<sup>441</sup> CAUQUELIN, 2006, p. 126-129.

<sup>442</sup> CAUQUELIN, 2006, p. 127.

fama, por nela “o artista produz[ir] como indivíduo, não sendo sua individualidade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular. Atesta-o o conceito de gênio”.<sup>443</sup> A fama gera uma autoridade e um privilégio ao artista, um livre agir, uma espécie de complacência pública: reza a lenda que o idiossincrático Picasso costumava portar uma arma carregada com balas de festim, para que pudesse atirar em qualquer um que lhe perguntasse o significado de seu trabalho... Já para o anonimato, pelo exemplo de que a condição fugidia, somada às diretrizes axiomáticas de suas mensagens, à sobejada clareza conceitual, de fato vêm isentando Banksy, de um jeito ou de outro, de qualquer discurso que não o plástico. E mantendo-o no esquadro coloquial, gazeteiro, sincero em seus termos e um tanto hermético da cultura e da linguagem das ruas, dos muros.



FIGURA 223 – BANKSY, acrílica sobre tela.

No culto à personalidade que há muito permeia a atividade artística, há que se pensar se arte precisa ou prescinde de nomeação, de figura particular exata, precondição e subsunção em que a “noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das idéias”.<sup>444</sup> Se sua solvência é mesmo viável ou é quimera, idealismo. Ou é cabotina: atitude, pose, banca, tipo. Se não ter nome é também um nome. Há que se pensar “se, reduzida às vezes a um uso habitual, essa noção não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor”.<sup>445</sup> Em tempos de celebridade a qualquer preço, há que se pensar se o anonimato é honesta lucidez, que relativiza a importância e a obrigatoriedade do autor como um centro de legitimação, uma convergência de autenticidade, ou, efeito contrário, colabora para a manutenção do interesse público, posto que dissolver o indivíduo, numa era de individualismos, atrai bastante atenção. Banksy: “ninguém nunca me ouvia, até o momento em que não souberam quem eu era”.<sup>446</sup>

<sup>443</sup> BÜRGER, 2008, p. 109.

<sup>444</sup> FOUCAULT, 2006, p. 267.

<sup>445</sup> FOUCAULT, 2006, p. 270-271.

<sup>446</sup> BANKSY, 2005, p. 13 (*tradução do autor*).

Cria-se uma lenda urbana. Fomenta-se em Banksy o mito, na especulação sobre uma possível encenação autobiográfica.

A indistinção ou a salvaguarda autoral, sob a supremacia produtiva, já foram condições naturais anteriores da arte e do artista. Expressão única e pessoal da identidade pública, “a assinatura – que



FIGURA 224 – BANKSY, grafite/estêncil.

justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista”<sup>447</sup> – torna-se parte fundamental, integradora da obra e integrante a seu quadro visual, a partir da visão renascentista, quando o homem torna-se a medida de todas as coisas, quando são formuladas as concepções de artista e de obra de arte tal como as conhecemos hoje, e quando a *auctoritas*<sup>448</sup> assomava-se ao autor, subordinando-o a repetir-se, a igualar-se homogeneamente numa constância, numa coerência normativa de compatibilidade contraproducente à expressividade como a entendemos hoje. Verificava-se-lhe tão somente sua capacidade de imitar a si mesmo, o que em nada condiz com a aceita – até valorizada – estratificação de uma mesma produção autoral na contemporaneidade, assegurando-se à mesma fonte uma pluralidade de vozes. Em historicismo esclarecedor, alterações permitem-se, regulam-se, espacejam-se e justificam-se no conceito temporal de ‘fases’.

Dali em diante, num segundo passo, romântico, que ainda perdura, passa-se a elogiar a interioridade e o artista como genialidade e fonte criativa; a reconhecê-lo como lugar de autoridade de onde emana a originalidade sobre sua criação, a coligá-lo à sua obra



articulando com ela uma unidade inalienável. “É pois lógico que [...] tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à ‘pessoa’ do

FIGURA 225 – Camisetas à venda na Inglaterra.

<sup>447</sup> BÜRGER, 2008, p. 109.

<sup>448</sup> Termo latino que principia os conceitos de autor, autoridade e autorização, atestando a indissociabilidade primeva.

autor”.<sup>449</sup> É, pois, ainda mais lógico que o anonimato de Banksy, como o de outros pseudônimos urbanos contemporâneos, passe a brincar com sua própria unidade fictícia através da exploração virtual dos limites entre o que é verdadeiro e o que é inventado, questionando essas pressuposições de atribuição e de validação. Fazendo pensar, portanto, se a autoria tange à convenção, original à estruturação da arte, ou o quanto a obscuridade abre-se ao furto autoral – e se a assinatura garante mesmo a autoria.

Talvez não para os muros, certamente não para Banksy, que, renunciando (e incentivando) novos tempos para a imagem, ainda espetaculares mas menos vitimizadores frente à informação que desce às ruas, sugere em seu último livro a cópia, substituindo em troca, na ficha catalográfica, os "direitos autorais reservados" por *copyright is for losers*,<sup>450</sup> numa “pretensão de conferir um caráter universal para a nova ordem [...] marcada pelo fato de [muitas das obras republicadas dos muros para a edição, auto-atribuídas numa incerteza irônica] serem anônimas, e portanto explicitamente antiindividuais, já que não assinadas”<sup>451</sup> – uma ambiguidade propositada, uma insujeição.

Insujeição não somente ao sujeito, mas, no controle adquirido sobre a fama na contemporaneidade – no seu proveito muito inédito para uma silhueta, um sem face, e para um rueiro libertário –, insujeição também ao mercadológico e ao espetacular. “Efetivamente, a cidade produz a sua arte. [...] A arte incorporada ao mercado aparece aí cortada pelas mesmas leis do descomunal que orienta a cultura urbana”.<sup>452</sup> Essa última coletânea, *Wall and piece* (2005),<sup>453</sup> reúne numa única unidade os três títulos anteriores, *Existencilism* (2001), *Banging your head against a brick wall* (2002) e *Cut it out* (2003)<sup>454</sup> – cujos direitos para publicação foram comprados de Banksy por uma das maiores editoras do globo,

<sup>449</sup> BARTHES, 1988, p. 49.

<sup>450</sup> ‘Direitos de reprodução são para perdedores’.

<sup>451</sup> DANTO, 2006, p. 34.

<sup>452</sup> RAMOS, 2003, p. 202 (*tradução do autor*).

<sup>453</sup> ‘Muro e peça’, objetivamente. *Piece* tem sentido duplo em ‘peça’, como é comumente chamada a obra grafiteira (e mesmo obras intramuros, como esculturas), e em ‘parte’, mas, no polissêmico do idioma inglês – e no coloquial grafiteiro –, essa ‘parte’ tanto pode ser compreendida como ‘pedaço’, como ‘trecho’ (ou mesmo como ‘seção’, ‘destroço’ do muro) quanto como ‘dar parte’, ‘participar ao outro’ – pertinente, pois, considerar o provérbio *piece my mind*, que carrega a idéia de ‘o que penso’, de ‘opinião’, de ‘expressão’. Ou mesmo como um ‘à parte’ sobre os muros: um acréscimo, uma emenda, um ‘em separado’ que se interpõe, se une. Não sem propósito, Banksy abre essa obra (p. 8) com a frase *I’m going to speak my mind*: ‘Vou falar o que penso’.

<sup>454</sup> Outra multiplicidade de sentidos coligados e gírias: ‘Corta essa’, ‘Para com isso’, ‘Corta fora’, ‘Sai dessa’, ‘Saia da linha’, ‘Desbancar (um rival)’, ‘Levar jeito’.

sediada nas ilhas, a britânica *Random House*,<sup>455</sup> constante em detecção de tendências contemporâneas, de novos nichos e suas possíveis lucratividades, nichos mercadológicos que estão na pauta da atualidade. Tamaña corporação, por vista grossa, concedeu ao grafiteiro a livre reprodutibilidade das imagens do livro – seus adesivos até mesmo com marca de corte, para livre reimpressão particular, Individual –, consciente da inelutável pirataria (que é geral, mas bem perfila os admiradores do gênero) e, ainda assim, da permanência da vantagem.

Nada a estranhar um impune apropriador como Banksy desobstruir e estimular a impune apropriação. Desobrigada. Quitada. Nada a estranhar um combatente a favor do anonimato, e contra o exclusivismo do lucro e da mais-valia, capitular a sua autoria e o seu ganho – mesmo que este processo tenha por saldo lhe retribuído o ganho da autoria ampliada, retribuição



**FIGURA 226 – BANKSY,**  
adesivo.

desejada ou não. Nada a estranhar que iniciativas como essa germinem de dentro dos excessos populacionais e das assimetrias urbanas – da índole, da natureza incorpórea, incerta, indistinta, para o apreço ao incorpóreo, ao incerto, ao indistinto.

Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura "passiva" ao opor mercadorias e consumidores e *ao ativar* as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, sob as quais os objetos culturais se apresentam à apreciação.<sup>456</sup>

Resultado da aposta a conferir, Banksy introduz-se fronteiro à administração dos intercâmbios humanos que a obra de arte provoca, está na fronteira da introdução de novos construtos e novas morais – novos valores –, e os impulsiona através da renúncia do direito autoral em favor da gestão do acesso à reprodutibilidade – um papel outro, espontâneo, quicá inelutável, para os artistas do vindouro. Em algo um socialismo autoral, em muito um socialismo imagético. Ou melhor, um interstício entre socialismo e capitalismo, porventura

<sup>455</sup> Como já ocorrera quanto à editora das demais publicações anteriores, 'Armas de Distração em Massa', o título desta empresa é, nesse caso coincidentemente, bem apropriado: 'Casa Randômica'.

<sup>456</sup> BOURRIAUD, 2009b, p. 17.

uma convolução – chaves seguintes para as fechaduras do consumo e da reificação. Gerências e ingerências da imagem que tanto dão provas de seu espetacular assenhoreamento, sua independência, sua autonomia, quanto comprovam que esses mesmos pilares espetaculares não mais representam – ou não mais precisam representar – colonizações sociais, mesmerizados coletivos, encurralados individuais. Nem tampouco enclaves imagéticos – encaminham-se, por sua própria graça, à Consequência. O aparelhamento do uno ultrapassa a contemplação impotente a ele atribuída espetacularmente – atrofia do espetáculo embrionária no próprio espetáculo. Para o grafiteiro, uma virada ideal, uma vitória mundana. Um mundo ideal. Banksy:

Imagine uma cidade onde o grafite não fosse ilegal, uma cidade onde todo mundo pudesse desenhar onde quisesse. Onde cada rua fosse recoberta de milhões de cores e pequenas frases. Onde ficar parado no ponto de ônibus nunca fosse chato. Uma cidade vivenciada como uma festa à qual todos foram convidados, não apenas os agentes estatais e barões dos grandes negócios. Imagine uma cidade como essa e pare de apoiar-se contra o muro – tinta fresca.<sup>457</sup>

Mundo ideal onde a anonímia é “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo”.<sup>458</sup> Mundo no qual a anonímia devolve à obra de arte aquilo que à obra de arte pertence: a auto-significação e a comunicação. Em que a anonímia é uma “análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de identidade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural”.<sup>459</sup> É uma sublimação para um plano que transcende a individualidade, para um reino de dignidade humana. Banksy finaliza:

---

<sup>457</sup> BANKSY, 2001, p. 42 (*tradução do autor*).

<sup>458</sup> BARTHES, 1988, p. 49.

<sup>459</sup> FOSTER, 1996b, p. 168.



Eu estou sempre tentando ir adiante. Supõe-se que você não fique mais burro à medida que fica mais velho. Supõe-se que você não tenha que fazer apenas as mesmas coisas de sempre. Supõe-se que você possa encontrar rumos novos e seguir por eles. Eu reinvisto em bombardeio urbano o que rendem as vendas das bobagens. Recentemente, tenho fingido ser um mestre-de-obras, pagando em dinheiro para montar andaimes em fachadas de prédios, então eu cubro os andaimes com lona plástica e fico atrás dela fazendo grandes grafites bem no meio da cidade. Eu jamais poderia ter feito isso alguns anos atrás. E mais, estou sempre interessado em encontrar lugares novos para arremeter; é mais fácil invadir zoológicos e museus do que estaleiros de trem, porque eles não tiveram muitos problemas com grafite no passado. No final das contas, eu só quero fazer a peça certa no tempo certo no lugar certo. Qualquer coisa que se interponha à conclusão de tal peça é o inimigo, seja sua mãe, a polícia, alguém afirmando que você se vendeu, ou alguém dizendo, “Vamos só ficar em casa essa noite e pedir uma pizza”.<sup>460</sup>



**FIGURA 227** – BANKSY, grafite/estêncil.

---

<sup>460</sup> BANKSY, 2006, não paginado. Entrevista a Shepard Fairey (*tradução do autor*).

## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 6

Acho que você poderia chamar isso de uma experiência artística. Pelo último dia de minha busca por Banksy, eu já vira dezenas e dezenas de seus trabalhos em muros e viadutos, e em galerias, e vira o brilho nas faces de dezenas de pessoas enquanto contemplavam esses trabalhos, o tipo de brilho que se vê quando gente religiosa fala sobre seu deus. Está claro que Banksy é como um segundo deus para muitas pessoas, e ele causa nelas um certo conforto.

Bem, eis o que aconteceu: era uma simples impressão, e era uma das coisas mais bonitas que eu já vira, e eu tinha que ter uma. É de fato uma verdadeiramente simples serigrafia de uma pequena estudante abraçando uma bomba com um imenso sorriso em seu rosto, no fundo somente um rosa fosco. O rosa torna a estampa suave e atraente para os olhos mas, ao mesmo tempo, é completamente deturpada e mórbida. Só o faz querer chorar. Ou sorrir, dependendo. Um cara chamado Steve, que é o proprietário da *Pictures on Walls* [Imagens dos muros], uma companhia que imprime e vende todas as gravuras de Banksy eletronicamente e para as galerias, me deu de presente. Ele sequer me deixou pagar por ela. Steve é provavelmente o cara mais próximo de

Banksy. Bem, eu consegui essa gravura, e por ser um maldito estressado, eu a esqueci no chão bem do outro lado da catraca do metrô. Eu já estava no subsolo antes de me dar conta disso, e quando o fiz, corri de volta; assim que cheguei do lado de fora, vi um cara em pé exatamente onde eu estava, com o tubo de papelão na mão, tentando abri-lo. Eu gritei: "Ei, cara! Isso é meu, companheiro! Não toque nisso!". Ele então me disse que trabalhava lá num dos estandes de vendas, e quando viu o tubo ali parado, achou suspeito, pensou que talvez fosse uma bomba ou algo parecido. Quis dizer a ele que, se pensou que seria uma bomba, a última coisa que deveria fazer é tentar abri-la, mas que seja. Ao invés disso, eu lhe disse que de fato era uma bomba. Abri o tubo, tirei a gravura e mostrei pra ele.

"Chama-se *Bomb Hugger* [Bomba Acolhedora]", eu disse.



**FIGURA 228** - BANKSY,  
grafite/estêncil.

Ele deu um risinho de satisfação. Falou que estava a ponto de rasgá-la e socar na lata de lixo. Disse que nunca tinha ouvido falar de Banksy. Contei-lhe que um dia ele ia ouvir.

[...] Na noite anterior a quando eu deveria partir, descobri-me passando um tempo num bar no centro de Londres com três amigos que fiz ao longo do caminho de procurar por Banksy, todos os quais eram pessoas bacanas e extremamente próximas dele.

Estávamos todos nos divertindo no bar, tendo bons momentos, matando tempo tanto quanto células cerebrais. Quem quer que fosse, ou o que quer que fosse Banksy (algumas pessoas dizem que Banksy é na verdade um coletivo), eu tinha desistido de procurá-lo.

Da maior parte do que aconteceu depois da saideira só sobrou um borrão, mas a última coisa que lembro é que estava em um tipo de festa de altas horas, a portas fechadas, compartilhando uma atividade altamente ilegal com meus amigos artistas, quando de repente um quinto cara apareceu com um mini-engradado de [cervejas] Carlsberg. A princípio não dei muita atenção a esse novo cara, mas no fundo da minha cabeça, eu martelava: 'Quem é esse cara? E porque ele está aqui?'. Eu o encarei por um minuto. Percorri o fichário mental: um metro e setenta de altura, não parece ou se veste como um grafiteiro, reservado, quieto, impassível, mais observa que fala, branco, o último cara que você imaginaria, etc. Jesus, esse cara se encaixa totalmente no perfil. Encostei-me bem dissimuladamente e dei um tapinha no ombro do cara ao meu lado. "Companheiro, aquele cara é o Banksy", eu murmurei, alto o suficiente para o Banksy me ouvir.

Eu estudei seu rosto para ver como ele reagiria à minha descoberta. Ele meio que deu de ombros de uma maneira que não dizia sim ou não. Exatamente como Banksy faria.

Eu me levantei, apontei pra ele e dei uns dois passos para trás. "Companheiro! Você é o Banksy! Eu te encontrei, cara!".

Ele olhou para mim, sorriu, levou a cerveja aos lábios. Tudo parou. Um instante passou.

"Banksy, cara, é você, certo?"<sup>461</sup>

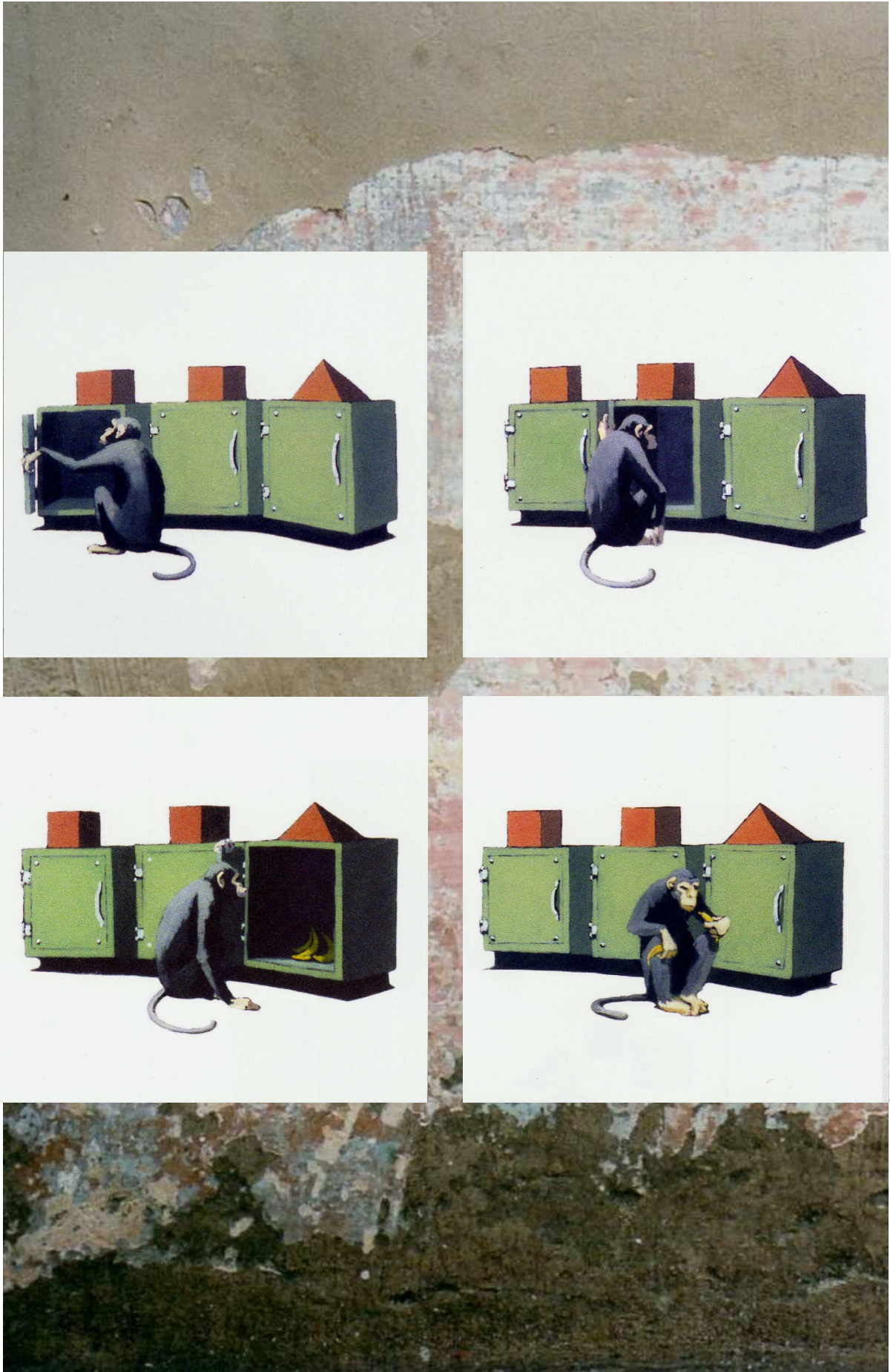
---

<sup>461</sup> BUZZELL, 2005, não paginado (*tradução do autor*).

## 6. CONCLUSÃO

*As palavras estão muito ditas  
e o mundo muito pensado.  
Fico ao teu lado.*

*Não me digas que há futuro  
nem passado.  
Deixa o presente – claro muro  
CECÍLIA MEIRELES*





**FIGURA 229** – Frente: BANKSY, quadrinhos; fundo: SCHNEEDORF, José, fotografia.

## ONDE ESTÁ BANKSY - PARTE 7

Numa quinta-feira no final de Abril, quando chequei a caixa de entrada de meu endereço eletrônico, havia uma mensagem de Banksy.

"Alô aí", começava. "Obrigado por ter se interessado pelas minhas coisas."

Banksy concordou em responder algumas perguntas por correio eletrônico. Ele estava ironicamente eloqüente, mas sua mordacidade parecia menos brincalhona do que fora antigamente. "Eu não acho que arte seja mais do que um esporte espectador hoje em dia", ele principiou. "Eu não sei como o mundo da arte escapa dessa, não devia ser como escutar canções no rádio que são só um emaranhado de barulhos e então o locutor dizer: 'Se você lesse a tese que vem com essas músicas, elas fariam mais sentido'".

Eu ouvi dizer que Banksy tem se tornado "progressivamente paranóico", e fiquei imaginando se as acusações de hipocrisia o teriam extenuado, e se ele era capaz de curtir seu sucesso. "Eu fui chamado de vendido, mas eu dou de graça milhares de trabalhos, quantos mais vocês querem?", ele escreveu. "Penso que era mais fácil quando eu era um pobre-coitado, e tive muita prática nisso. O dinheiro que meu trabalho rende nos dias de hoje me deixa um pouco desconfortável, mas isso é um problema fácil de resolver - você simplesmente pára de choramingar e dá tudo pros outros. Eu não acho que é possível fazer arte sobre a pobreza do mundo e então embolsar toda a grana, isso é uma ironia que vai longe demais, mesmo pra mim". Ele continuou: "Eu adoro o modo como o capitalismo acha um lugar - até para seus inimigos. Estamos definitivamente na alta da indústria do descontentamento. Quer dizer, quantas tortas são necessárias para o Michael Moore ir até o fim?".

"Por que você faz o que faz?", eu perguntei.

Banksy respondeu: "Eu originalmente me dispus a tentar e salvar o mundo, mas agora eu não sei se gosto disso o suficiente."

Discutimos seu mural em Bristol ("Acho que estar do outro lado da parede de uma clínica de saúde sexual ajudou, o que vem a demonstrar - se você pintar porcarias suficientes em lugares suficientes, cedo ou tarde uma delas irá significar alguma coisa para alguém") e a decisão da Câmara dos Vereadores de preservá-lo ("Acho que é bastante incrível um conselho municipal estar pronto para fazer julgamentos de valor sobre a preservação de grafite pintado ilegalmente. Eu estou meio que orgulhoso deles").

Banksy sempre teve uma veia fatalista: em um dos seus livros, um casal de pombinhos apaixonados está justaposto à sentença "Tão logo você conhece alguém, você já sabe a razão pela qual o abandonará". Em outra, uma garotinha solta um balão vermelho com formato de coração: "Quando o tempo começa a despedir-se, apenas retire-se calmamente e não faça nenhum estardalhaço." Recentemente, o crítico de arte do [jornal] London Times, Waldemar Januszczak, escreveu que a jogada de mestre de Banksy - e acredito ser uma enorme jogada - "foi encontrar um meio de operar com sucesso fora do mundo da arte", sinalizando, com o uso do pretérito, que uma tal era de credibilidade ao submundo chegou e partiu. O jogo do anonimato deve também ter seus limites, e suas limitações. "O que acontece se você for descoberto?" eu digitei.

Para alguém dado a cifrar, Banksy foi surpreendentemente direto: "Manter o anonimato pode ser um tipo de engessamento. Uma vez, para acertar uma



FIGURA 230 - BANKSY, grafite/estêncil.

conta, eu dei uma obra para o meu bar favorito, que eles penduraram atrás do balcão. Tantas pessoas vieram perguntar sobre ela que eu não pude voltar lá por dois anos".

"Em retrospecto, ter seu trabalho nos jornais é realmente algo idiota de se fazer, se o que você faz requer certo nível de anonimato. Aí eu fui um pouco lerdo. Brad Pitt disse a um jornalista 'Eu acho que é muito bacana ninguém saber quem ele é' e ao longo de uma

semana havia jornalistas do Daily Mail na porta da tenda de batatas-fritas do pai do meu agente, perguntando se ele sabia onde eles poderiam me encontrar. Toda a atenção significa que perdi um bocado do elemento surpresa. Alguns dias após a abertura da exposição em Los Angeles, eu estava grafitando debaixo de um viaduto no centro da cidade quando um mendigo chegou junto e disse, 'Ei - você é o Binsky?' Eu fui embora no dia seguinte."

Abaixo da mensagem, Banksy anexou um arquivo. Eu o abri, e a tela se encheu com uma imagem em preto e branco. Um artista - mostrado em perfil, com postura orgulhosa e bigodes [como os do retratista do barroco flamengo Antoon] Van Dyck [...]. Próximo a ele, apoiado em um cavalete, está uma tela grafitada. Os dedos do artista estão retorcidos, como um rato.<sup>462</sup>

<sup>462</sup> COLLINS, 2007, não paginado (tradução do autor).



## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTMAN, Alex. Banksy unmasked? – a graffiti mystery. *Time*, New York, 02 nov. 2007. Disponível em: <[www.time.com/time/arts/article/0,8599,1679794,00.html](http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1679794,00.html)> Acesso em 07 fev. 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer das imagens*. São Paulo: Ed. Hamburg, 1987.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Dos grafites às tatuagens / Da cidade ao corpo – o imaginário político de jovens a partir dos anos 70. *Projeto História*, São Paulo, V.25, dez. 2002. ISSN 0102-4442. Disponível em: <[//pages.udesc.br/~poeticasdourbano/O%20imagin%E1rio%20pol%EDtico%20dos%20jovens%20nos%20anos%2070.pdf](http://pages.udesc.br/~poeticasdourbano/O%20imagin%E1rio%20pol%EDtico%20dos%20jovens%20nos%20anos%2070.pdf)>. Acesso em: 18 maio 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a).

ARDENNE, Paul. Arte contemporâneo y política: uma relación tensa y ambivalente. *Revista ESSE*, Montreal, n.8, set. 2003. ISBN 0831-859X. Entrevista a André-Louis Paré. Disponível em: <[www.esse.ca](http://www.esse.ca)> Acesso em: 18 nov. 2007.

\_\_\_\_\_. *Um art contextuel – création artistique em milieu urbain, em situation, d'intervention, de participation*. Paris: Ed. Flammarion, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*, São Paulo, V.47, n.2, jul/dez.2007. ISSN 0101-3505.

BAGNARIOL, Piero. et al. *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Fapi, 2004.

BAKEWELL, Joan. Why art needs a healthy injection of vandalism. *The independent*, London, 16 fev. 2007. Disponível em: <[www.independent.co.uk/opinion/commentators/joan-bakewell/joan-bakewell-why-art-needs-a-healthy-injection-of-vandalism-436527.html](http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/joan-bakewell/joan-bakewell-why-art-needs-a-healthy-injection-of-vandalism-436527.html)>. Acesso em: 07 ago. 2008.

BANKSY. Absolute \*\*\*\* - beware, it's Banksy – updated with location of Los Angeles show. *LA Weekly*, Los Angeles, 13 set. 2006. Disponível em: <[www.laweekly.com/art+books/art/absolute-/14435](http://www.laweekly.com/art+books/art/absolute-/14435)> Acesso em: 08 ago. 2008. Entrevista a Roger Gastman.

\_\_\_\_\_. *Banging your head against a brick wall*. London: Weapons of Mass Distraction, 2002.

\_\_\_\_\_. Banksy – the naked truth. *Swindle magazine*, V.8, Los Angeles, 22 set. 2006. Disponível em: <[swindlemagazine.com/issue08/banksy](http://swindlemagazine.com/issue08/banksy)> Acesso em 19 maio 2008. Entrevista a Shepard Fairey.

\_\_\_\_\_. *Cut it out*. London: Weapons of Mass Distraction, 2003.

\_\_\_\_\_. *Existencilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2001.

\_\_\_\_\_. Something to spray. *Guardian unlimited*, London, 17 jul. 2003. Disponível em: <[arts.guardian.co.uk/features/story/0,999712,00.html](http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,999712,00.html)> Acesso em: 01 fev. 2008. Entrevista a Simon Hattenstone.

\_\_\_\_\_. *Wall and piece*. London: Random House, 2005.

BARNICOAT, John. *Los carteles: su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal – ensaios sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BLISSETT, Luther; HOME, Stewart. *Green Apocalypse*. London: Unpopular Books, 1999.

\_\_\_\_\_. *Guerrilha psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.

\_\_\_\_\_. *Guy Debord is really dead: the major failures of the Situationist International considered in their historical, cultural, psychological, sexual and especially political aspects, appended with the modest proposal that we cease allowing the traditions of the lead generations to dominate the lives of the living*. London: Sabotage, 1995.

BLOOM, Julie. Banksy hits New Orleans. *The New York Times*, New York, 29 ago. 2008. Disponível em: <[www.nytimes.com/2008/08/29/arts/29arts-BANKSYHITSNE\\_BRF.html?\\_r=1&ref=arts&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2008/08/29/arts/29arts-BANKSYHITSNE_BRF.html?_r=1&ref=arts&oref=slogin)>. Acesso em: 10 out. 2008.

BOLLE, Willi. A metrópole como médium-de-reflexão. *Semear* – revista da cátedra Padre Antônio Vieira de estudos portugueses, Rio de Janeiro, V.3, p.139-160, 1999. ISSN 1415-3130.

BORNHEIM, Gerd. Democracia e cultura. *Semear* – revista da cátedra Padre Antônio Vieira de estudos portugueses, Rio de Janeiro, V.5, 2000. Disponível em: <[www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem\\_03.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_03.html)> Acesso em 25 abr. 2008. ISSN 1415-3130.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009b.

BROWN, Mark. Season's greetings from Banksy and friends. *The Guardian*, London, 01 dez. 2006. Disponível em: <[www.guardian.co.uk/uk/2006/dec/01/topstories3.arts](http://www.guardian.co.uk/uk/2006/dec/01/topstories3.arts)>. Acesso em: 01 maio 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BUZZELL, Colby. I am Banksy. *Esquire magazine*, Los Angeles, 30 nov. 2005. Disponível em: <[www.esquire.com/features/best-n-brightest-2005/ESQ1205BANKSY\\_198](http://www.esquire.com/features/best-n-brightest-2005/ESQ1205BANKSY_198)> Acesso em: 01 ago. 2008.

BYRNE, Ciar. The big question: just who is Banksy, and what is all the fuss about his work? *The independent*, London, 01 nov. 2007. Disponível em: <[www.independent.co.uk/news/uk/home-news/the-big-question-just-who-is-banksy-and-what-is-all-the-fuss-about-his-work-398448.html](http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/the-big-question-just-who-is-banksy-and-what-is-all-the-fuss-about-his-work-398448.html)> Acesso em: 30 jan. 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDILLI, Luisa (org.). *Graffiti urbani*. Roma: Artemide Edizione, 1997.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2006.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLINS, Lauren. Banksy was here – the invisible man of graffiti art. *The New Yorker*, New York, 14 maio 2007. Disponível em: <[www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa\\_act\\_collins?printable=true](http://www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa_act_collins?printable=true)> Acesso em: 01 nov. 2007.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. et al. *Internacional situacionista, vol. I: la realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999. Disponível em: <[www.geocities.com/autonomiabvr](http://www.geocities.com/autonomiabvr)>. Acesso em: 18 ago. 2007.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DORMENT, Richard. Banksy: the Michelangelo of graffiti? *Telegraph*, London, 06 maio 2008. Disponível em: <[www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2008/05/06/bafest106.xml](http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2008/05/06/bafest106.xml)> Acesso em: 12 maio 2008.

DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.

FERRY, Luc. *Famílias, amo vocês: política e vida privada na época da globalização*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

FILHO, João Freire. A sociedade do espetáculo revisitada. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, N.22, p.33-46, 2003. ISSN 1415-0549.

FORDHAM, Craig. Stencil artist Banksy visits New Orleans. *The Australian*, Sydney, 29 ago. 2008. Disponível em: <[www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,24261320-16947,00.html](http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,24261320-16947,00.html)>. Acesso em: 10 out. 2008.

FOSTER, Hal. *Design and crime (and other diatribes)*. London: Verso, 2003.

\_\_\_\_\_. *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996a.

\_\_\_\_\_. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London: MIT Press, 1996b.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FRIED, Michael. *Art & objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GABLIK, Suzi. *The reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson, 1991.

GANZ, Nicholas. *Graffiti world: street art from five continents*. New York: Harry N. Abrams, 2004.

GLAISTER, Dan & SHARP, Rob. Banksy. *The observer magazine*, London, 17 set. 2006. Disponível em: <[www.guardian.co.uk/uk/2006/sep/17/arts.artsnews1](http://www.guardian.co.uk/uk/2006/sep/17/arts.artsnews1)> Acesso em 19 maio 2008.

GOLDSTEIN, Barbara. *Public art by the book*. Seattle: University of Washington Press, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ono Editor, 1989.

HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. "Superioridade americana é fenômeno temporário", diz Eric Hobsbawm. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 2007. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u332395.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u332395.shtml)> Acesso em: 30 jan. 2008. Entrevista a Sylvia Colombo.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na anti-arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOSEPH, Claudia. Graffiti artist Banksy unmasked... as a former public schoolboy from middle-class suburbia. *Daily Mail*, London, 14 jul. 2008. Disponível em: <[www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-classsuburbia.html](http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-classsuburbia.html)>. Acesso em: 28 dez. 2008.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & ensaios* – revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 129-137, dez. 2008. ISSN 1516-1692.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & ensaios* – revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 167-187, dez. 2008. ISSN 1516-1692.

LEFEBVRE, Henri; MARTINS, Sérgio. *A revolução urbana*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

MACPHEE, Josh. *Stencil pirates*. London: Soft Skull Press, 2004.

MANCO, Tristan. *Stencil graffiti (street graphics/street art)*. London: Thames & Hudson, 2002.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MEDINA, Cuauhtemoc. Uma ética obtida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005, p.105-116. ISBN 9968899186.

MEIRELES, Cecília. *Viagem vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- METZL, Ervine. *The poster: it's history and it's art*. New York: Watson-Guption, 1963.
- MING, Wu. 54. London: Arrow Books, 2006.
- MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NOGUEIRA, Marcos. A revolta dos muros. *Revista Superinteressante*, São Paulo, N.108, p.100-105, abr. 2007. ISSN 0874-0682
- OLIVA, Achille Bonito (org.). *Avanguardia transvanguardia*. Milão: Electa, 1982.
- ORTIZ, Renato. Globalização, modernidade e cultura. *Semear – revista da cátedra Padre Antônio Vieira de estudos portugueses*, Rio de Janeiro, V.6, 2000. ISSN 1415-3130. Disponível em: <[www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_09.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_09.html)> Acesso em 25 abr. 2008.
- ORWELL, George. *1984*, São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 2004.
- OSLEY, Richard. One law for Banksy, another for the rest. *The independent*, London, 3 fev. 2008. Disponível em: <[www.independent.co.uk/news/uk/politics/one-law-for-banksy-another-for-the-rest-777546.html](http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/one-law-for-banksy-another-for-the-rest-777546.html)>. Acesso em: 01 ago. 2008.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo Veintiuno, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RABINOVITCH, Simon. Banksy's debt to Warhol revealed in London show. *Reuters group*, London, 10 ago. 2007. Disponível em: <[www.reuters.com/article/lifestyleMolt/idUSL0988479720070810](http://www.reuters.com/article/lifestyleMolt/idUSL0988479720070810)>. Acesso em: 18 maio 2008.
- RAMOS, Júlio. *Desencuentros de la modernidad em América Latina*. Literatura y política em el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- REINHARDT, Bruno M. N. A dádiva da teoria: epistemologia e reciprocidade no circuito do "dado" antropológico. *Campos – revista de antropologia social*, Curitiba, V.7 (1), p.135-157, 2006. ISSN 1519-5538.
- ROBERTS, Geneviève. Sotheby's makes a killing from Banksy's guerrilla artworks. *The independent*, London, 19 jan. 2007. Disponível em <[www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/sothebys-makes-a-killing-from-banksys-guerrilla-artworks-432756.html](http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/sothebys-makes-a-killing-from-banksys-guerrilla-artworks-432756.html)> Acesso em: 22 jul. 2008.
- ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- RUIZ, Alice. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SAMUELS, Loz. Banksy art: stay or go? *BBC Home*, Bristol, 23 jun. 2006. Disponível em: <[www.bbc.co.uk/bristol/content/articles/2006/06/23/banksy\\_art\\_feature.shtml](http://www.bbc.co.uk/bristol/content/articles/2006/06/23/banksy_art_feature.shtml)> Acesso em 20 maio 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *Arte e cultura – equívocos do elitismo*. São Paulo: Editora Cortez, 1990.

\_\_\_\_\_. *Porque as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus Editora, 2005.

SHAFRAZI, Tony. Interview with Tony Shafrazi. *Art in America*, New York, V. 68, n.12, p. 15-17, Dez.1980. ISSN 0004-3214. Entrevista a Ted Mooney.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TATE, Greg. *Graffiti, hip hop e moda*. In: OLIVA, Achille Bonito (org.). *American graffiti*. Roma: Panepinto Arte, 1998.

THOMPSON, Nato & SHOLETTE, Gregory. *The interventionists – user's manual for the creative disruption of everyday life*. North Adams: Mass Moca, 2004.

VALLELY, Paul. Banksy: the joker. *The independent*, London, 23 set. 2006. Disponível em: <[www.independent.co.uk/news/people/banksy-the-joker-417144.html](http://www.independent.co.uk/news/people/banksy-the-joker-417144.html)> Acesso em 20 maio 2008.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud – para um análisis de las formas de vida contemporâneas*. Madri: Traficantes de Sueños, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos estudos Cebrap 77*, p. 91-126, mar. 2007. ISSN 0101-3300.

WARREN, Emma. Need to know. *The observer magazine*, London, 26 maio 2002. Disponível em: <[www.guardian.co.uk/theobserver/2002/may/26/streetart](http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/may/26/streetart)> Acesso em: 07 ago. 2008.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

YOUNGS, Ian. Cave art hoax hits British Museum. *BBC news online*, London, 19 maio 2005. Disponível em: <[news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/4563751.stm](http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/4563751.stm)> Acesso em: 22 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. Guerrilla artist in statue stunt. *BBC news online*, London, 04 ago. 2004. Disponível em: <[news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/3537136.stm](http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/3537136.stm)> Acesso em: 22 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. Iconic Banksy image painted over. *BBC news online*, London, 20 abr. 2007. Disponível em: <[news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk\\_news/6575345.stm](http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk_news/6575345.stm)> Acesso em: 22 jul. 2008.

## ANEXO

### Citações de Banksy no idioma original

**Nota de rodapé 001** – “I could sit in a pub and tell you all the things that are written in this book but you wouldn't fucking listen. It's better for both of us if I spend my time hiding in bushes waiting to spray little pictures on other people's property”.

**Nota de rodapé 002** – “Vandals. Twisted little people go out every day and deface this great city. Leaving their idiotic little scribbles, invading communities and make people feel dirty and used. They just take, take, take and they don't put anything back. They're mean and selfish and they make the world an ugly place to be. We can call them advertising agencies and town planners. People say there is a graffiti problem. The only problem with graffiti is that there isn't enough of it”.

**Nota de rodapé 019** – “This show has been quite a big undertaking for me; it represents nearly a month of getting up early in the morning. Some of the paintings have taken literally days to make. Essentially, it's about what a horrible place the world is, how unjust and cruel and pointless life is, and ways to avoid thinking about all that. One of the best ways turned out to be sitting in a warehouse making 50 paintings about cruelty, pain and pointlessness. You get immune. I painted one picture of a Western family eating a picnic in a village of starving African children called *I HATE EATING MY DINNER IN FRONT OF THE NEWS*, and got so obsessed with painting each and every fly on those kids' faces, I never once thought about a starving kid for a second. I guess the show is about wanting to make the world a better place whilst not wanting to come across like a jerk. Imagine what would happen if we took all the money we spent on weapons and gave it to the poor. Then I'd have to grow my own cocaine; my manicurist would kill me. [...] Although it's called 'Barely Legal,' there's actually very little nudity in the show: it just seemed like a good name to bring in the punters. I mean, porn is a lot more popular than art, right? Someone once said modern art is what happened when people stopped looking at naked women and thought they had a better idea, and I've never had a better idea”.

**Nota de rodapé 037** – “I've unveiled fake statues, held treasure hunts and had street parties where we dumped painted cars to form roadblocks. I never actually go myself, but apparently we get a good crowd. One time, I walked past the opening of a warehouse we filled with painted live cows and sheep, and I saw a load of local yoots, some famous people in a Mercedes, two pimps shouting, four broadcast units from TV stations, and two Koreans selling food from the back of their car to the people waiting in line to get in. I guess it was what you'd call cosmopolitan”.

**Nota de rodapé 052** – “Painting in a zoo is brilliant because you're voicing for something that has no voice – which is why graffiti started”.

**Nota de rodapé 055** – “McDonalds is stealing our children”.

**Nota de rodapé 058** – “I'm going to speak my mind, so this won't take very long. Graffiti is not the lowest form of art. Despite having to creep about at night and lie to your mum it's actually the most honest artform available. There is no elitism or hype, it exhibits on some of the best walls a town has to offer, and nobody is put off by the price of admission. A wall has always been the best place to publish your work. The people who run our cities don't understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit. But if you just value money then your opinion is worthless. They say graffiti frightens people and is symbolic of the decline in society, but graffiti is only dangerous in the mind of three types of people; politicians, advertising executives and graffiti writers. The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl their giant slogans across buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in your face from every available surface but you're never allowed to answer back. Well, they started this fight and the wall is the weapon of choice to hit them back. Some people become cops because they want to make the world a better place. Some people become vandals because they want to make the world a better *looking* place”.

**Nota de rodapé 059** – “A wall is a very big weapon. It's one of the nastiest things you can hit someone with”.

**Nota de rodapé 065** – “Crime against property is not real crime. People look at an oil painting and admire the use of brushstrokes to convey meaning. People look at a graffiti painting and admire the use of a drainpipe to gain access”.

**Nota de rodapé 069** – “Some people represent authority without ever possessing any of their own”.

**Nota de rodapé 070** – “When explaining yourself to the Police its worth being as reasonable as possible. Graffiti writers are not real villains. I'm always reminded of this by real villains who consider the idea of breaking in someplace, not stealing anything and then leaving behind a painting of your name in four foot high letters the most retarded thing they ever heard of”.



**Nota de rodapé 072** – “Once upon a time there was a Bear and a Bee who lived in a wood and were the best of friends. All summer long the Bee collected nectar from morning to night while the Bear lay on his back basking in the long grass. When Winter came the Bear realized he had nothing to eat and thought to himself ‘I hope that busy little Bee will share some of his honey with me’. But the Bee was nowhere to be found – he had died of a stress induced coronary disease”.

**Nota de rodapé 079** – “George Davis is now a free man and happily married to the daughter of a North London Chief Inspector of Police”.

**Nota de rodapé 083** – “If you want to say something and have people listen, you have to wear a mask”.

**Nota de rodapé 089** – “I love graffiti. I love the word. Some people get hung up over it, but I think they’re fighting a losing battle. Graffiti equals amazing to me. Every other type of art compared to graffiti is a step down – no two ways about it. If you operate outside of graffiti, you operate at a lower level. Other art has less to offer people, it means less, and it’s weaker. I make normal paintings if I have ideas that are too complex or offensive to go out on the street, but if I ever stopped being a graffiti writer I would be gutted. It would feel like being a basket weaver rather than being a proper artist”.

**Nota de rodapé 104** – “Tourism is not a spectator sport”.

**Nota de rodapé 137** – “Graffiti ultimately wins out over proper art because it becomes part of your city, it’s a tool; ‘I’ll meet you in that pub, you know, the one opposite that wall with a picture of a monkey holding a chainsaw’. I mean, how much more useful ca a painting be than that?”

**Nota de rodapé 142** – “Every picture tells a lie”.

**Nota de rodapé 144** – “Brandalism: People abuse your everyday. They butt into your life, take a cheap shot at you and disappear. They leer at you from tall buildings and make you feel small. They make flippant comments from buses that imply you’re not sexy enough and that all the fun is happening somewhere else. They’re on TV making your girlfriend feel inadequate. They have access to the most sophisticated technology the world has ever seen and they bully you with it. They are The Advertisers and they are laughing at you. However, you are forbidden to touch them. Trademarks, intellectual property rights and copyright law mean advertisers can say what they like wherever they like with impunity. Screw that”.

**Nota de rodapé 145** – “This revolution is for display purposes only.

On a Tuesday night in the summer I tried to paint a train bridge that spans Portobello Road in West London with posters showing the revolutionary leader Che Guevara gradually dribbling off the page. Every Saturday the market underneath the bridge sells Che Guevara t-shirts, handbags, baby bibs and button badges. I think I was trying to make a statement about the endless recycling of an icon by endlessly recycling an icon.

People seem to think if they dress like a revolutionary they don’t actually have to behave like one.

I got up on the bridge about 4am. It was quiet and peaceful until two cars approached very slowly and parked on the street. I stopped pasting and watched from the side of the bridge through the bushes. After a few minutes there was no movement and I figured it was cool to carry on.

I reached the fifth poster when there was a huge bang and the sound of splitting wood. One of the cars had reversed back up the street and was on the pavement, wedged in the doorway of the mobile phone shop. Six small figures in hoods with scarves over their faces ran into the store throwing everything they could into black plastic bags. In less than a minute they were all back in their cars which screamed down Portobello Road beneath me. I stood there with my mouth hanging open, a bucket in one hand and a sawn-off sweeping brush in the other. Being the only young male in sportswear within a mile I got the feeling things would look bad for me if I hung around so I dropped the bucket, climbed the fence and jumped to the street.

The area was full of cameras so I lowered my head, pulled my hood up and ran all the way to the canal.

I imagined the kids were probably in Kilburn by then, lighting up a spliff and saying to each other ‘Why would someone just paint pictures of a revolutionary when you can actually behave like one instead?’”.

**Nota de rodapé 148** – “A lot of mothers will do anything for their children, except let them be themselves”.

**Nota de rodapé 172** – “TV has made going to the theatre seem pointless, photography has pretty much killed painting, but graffiti remains gloriously unspoilt by progress”.

**Nota de rodapé 192** – “I’ve done a few things to pay the bills, and I did the Blur album. It was a good record and it was quite a lot of money. I think that’s a really important distinction to make. If it’s something you actually believe in, doing something commercial doesn’t turn it to shit just because it’s commercial. Otherwise you’ve got to be a socialist rejecting capitalism altogether, because the idea that you can marry a quality product with a quality visual and be a part of that even though it’s capitalistic is sometimes a contradiction you can’t live with. But sometimes it’s perfectly symbiotic, like the Blur situation”.

**Nota de rodapé 194** – “I’ve got a great list of people I’ve turned down, [...] Nike, Coke and Microsoft. Which is probably more impressive than the things I have done”.

**Nota de rodapé 195** – “The greatest crimes in the world are not committed by people breaking the rules but by people following the rules. It’s people who follow orders that drop bombs and massacre villages. As a precaution to ever committing major acts of evil it is our solemn duty never do what we’re told, this is the only way we can be sure”.

**Nota de rodapé 198** – “There are no exceptions to the rule that everyone thinks they’re an exception to the rules”.

**Nota de rodapé 200** – “I like to think I have the guts to stand up anonymously in a western democracy and call for things no-one else believes in – like peace and justice and freedom”.

**Nota de rodapé 212** – “Policemen and security guards always wear hats with a peak that comes down low over their eyes. Apparently this is a psychological technique because eyebrows are very expressive, they let you down if you’re lying or trying to bully somebody. You have far more authority if you keep them covered up. The advantage of this is that it makes it difficult for your average cop to see anything more than six foot off the ground. Which is why painting rooftops and bridges is so easy”.

**Nota de rodapé 213** – “Painting something that defies the law of the land is good. Painting something that defies the law of the land and the law of gravity at the same time is ideal”.

**Legenda Figura 116** – “Wall art East London: This finely preserved example of primitive art dates from the Post-Catantonic era and is thought to depict early man venturing towards the out-of-town hunting grounds. The artist responsible is known to have created a substantial body of work across the South East of England under the moniker Banksymus Maximus but little else is known about him. Most art of this type has unfortunately not survived. The majority is destroyed by zealous municipal officials who fail to recognize the artistic merit and historical value of daubing on walls. PRB 17752,2-2,1”.

**Nota de rodapé 215** – “Ah, that’s the key to graffiti, the positioning. [...] Yeah, it’s all about retribution really. [...] Just doing a tag is about retribution. If you don’t own a train company then you go and paint on one instead. It all comes from that thing at school when you had to have name tags in the back of something – that makes it belong to you. You can own half the city by scribbling your name over it”.

**Nota de rodapé 222** – “Any advert in public space that gives you no choice whether you see it or not is yours. It’s yours to take, re-arrange and re-use. You can do whatever you like with it. Asking for permission is like asking to keep a rock someone just threw at your head. You owe the companies nothing. You especially don’t owe them any courtesy. They have re-arranged the world to put themselves in front of you. They never asked for your permission, don’t even start asking for theirs”.

**Nota de rodapé 231** – “A lot of people never use their initiative because no-one told them to”.

**Nota de rodapé 234** – “If you draw on walls in public then you are already operating on a higher level. The irony is that despite having to scuttle around at night like Jack the Ripper with a marker pen, writing graffiti is about the most honest way you can be an artist. It takes no money to do it, you don’t need an education to understand it, there’s no admission fee and bus stops are far more interesting and useful places to have pictures than in museums. Some people think you should have better things to think than trying to think about better things. But the instinct is still there. Life is unfair and the world is full of cripples, death and deviousness. [...] At least graffiti has a fighting chance of meaning a little more to people. Graffiti has been used to start revolutions, stop wars and generally is the voice of people who aren’t listened to. Graffiti is one of the few tools you have if you have almost nothing. And even if you don’t come up with a picture to cure world poverty you can make someone smile while they’re having a piss”.

**Nota de rodapé 235** – “When I was eighteen I spent one night trying to paint ‘LATE AGAIN’ in big silver bubble letters on the side of a passenger train. British transport police showed up and I got ripped to shreds running away through a thorny bush. The rest of my mates made it to the car and disappeared so I spent over an hour hidden under a dumper truck with engine oil leaking all over me. As I lay there listening to the cops on the tracks I realized I had to cut my painting time in half or give up altogether. I was staring straight up at the stenciled plate on the bottom of a fuel tank when I realized I could just copy that style and make each letter three feet high. I got home at last and crawled into bed next to my girlfriend. I told her I’d had an epiphany that night and she told me to stop taking that drug cos it’s bad for your heart”.

**Nota de rodapé 236** – “The easiest way to become invisible is to wear a day-glo vest and carry a tiny transistor radio playing Heart FM very loudly. If questioned about the legitimacy of your painting simply complain about the hourly rate”.

**Nota de rodapé 237** – “Wearing your jeans two sizes to big so they hang low off your ass in a gangsta fashion was invented in Los Angeles. The kids wear clothes handed down by their brothers so the bigger the trousers, the bigger your brothers. This makes sense until you wear your slacks this way to go fountain painting. If they get damp they tend to fall down halfway through the piece. Then you have to wait for a night bus looking like you’ve

just pissed all over yourself. It doesn't matter how big your brothers are when drunk geezers walk past and see that".

**Nota de rodapé 262** – “Actually, [...] graffiti is by definition rather proscriptive. Most councils are committed to removing offensive graffiti within 24 hours, anything racist, sexist or homophobic, they will send out a team within 24 hours. But somehow if it's 'art' in a gallery, the boundaries of taste aren't so rigidly defined”.

**Nota de rodapé 268** – “Does he ever see himself becoming part of the art establishment? ‘I don't know. I wouldn't sell shit to Charles Saatchi. If I sell 55,000 books [he has published two, Existencilism and Banging Your Head Against a Brick Wall] and however many screen prints, I don't need one man to tell me I'm an artist. It's hugely different if people buy it, rather than one fucking Tory punter does. No, I'd never knowingly sell anything to him”.

**Nota de rodapé 269** – “Please note: none of the merchandise on sale here has been produced or endorsed by Banksy (with the exception of this sign)”.

**Nota de rodapé 270** – “I don't agree with auction houses selling street art - its undemocratic, it glorifies greed and I never see any of the money. [...] None of the print and painting exhibitions in proper art galleries are anything to do with me, it's all stuff they bought previously. I only ever mount shows in warehouses or war zones or places full of live animals (I'm aware the pictures don't stand up on their own)”.

**Nota de rodapé 292** – “I never go to the openings of my shows, and I don't read chat rooms or go on MySpace. All I know about what people think of my gear is what a couple of my friends tell me, and one of them always wants to borrow money, so I'm not sure how reliable he is. I think there's a lot to be said for the fine line between secondguessing yourself and respecting a dialogue with people whose opinions you trust, or even people that are great because they don't know shit about art and you get the most honest reaction from them. Because so many artists, they worry about what trends are happening in art and design and street art, they read too many magazines, and they are too wrapped up in everything; they're paralyzed”.

**Nota de rodapé 298** – “‘They still don't know what I do'. Really, I say, they have no sense of how much you've achieved? ‘No’, he says tenderly. ‘They think I'm a painter and decorator’”.

**Nota de rodapé 299** – “Steve doesn't look like an agent. Actually, he says, he is Banksy's friend and takes photos for him. [...] Banksy is white, 28, scruffy casual – jeans, T-shirt, a silver tooth, silver chain and silver earring. [...] As he talks, it strikes me that he may not be who he says he is. How do I know you are Banksy? ‘You have no guarantee of that whatsoever’. But he seems too passionate about his work not to be. What is his real name? ‘Pass! You must be kidding’”.

**Nota de rodapé 301** – “Yeah, it's all part of the job description. Any idiot can get caught. The art to it is not getting picked up for it [...] The feeling you get when you sit home on the sofa at the end of that, having a fag and thinking there's no way they're going to rumble me, it's amazing... better than sex, better than drugs, the buzz”.

**Nota de rodapé 306** – “I felt the spirit of Christmas was being lost, [...] it was becoming increasingly uncommercialised and more and more to do with religion so we decided to open our own shop and sell pointless stuff you didn't need.”

**Nota de rodapé 307** – “I will say this: I get support from people I would least expect, and hate from people who I considered to be on my side. When someone buys my work they know that they're indirectly funding street damage, and you'd be surprised who's cool with that”.

**Nota de rodapé 314** – “Rats are called rats because they'll do anything to survive”.

**Nota de rodapé 316** – “They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation amongst the filth. And yet they are capable of bringing entire civilisations to their knees. If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model. [...] I'd been painting rats for three years before someone said ‘that's clever it's an anagram of art’ and I had to pretend I'd known that all along. [...] You can win the rat race but you're still a rat. The human race is an unfair and stupid competition. A lot of the runners don't even get decent sneakers or clean drinking water. Some runners are born with a massive head start, every possible help along the way and still the referees seem to be on their side. It's not surprising a lot of people have given up competing altogether and gone to sit in the grandstand, eat junk food and shout abuse. What we need in this race is a lot more streakers”.

**Nota de rodapé 317** – “I made the mistake of painting a rat on the front of a small jewellery shop once. It turned out the guy was a big time fence for all kinds of shit. He told the neighbours he had been marked as a grass by some family he'd never heard of and both his sons were out trying to find them and clear things up. Everyone seemed to find this very funny”.

**Nota de rodapé 332** – “Nothing in the world is more common than unsuccessful people with talent, leave the house before you find something worth staying in for”.

**Nota de rodapé 334** – “We can’t do anything to change the world until capitalism crumbles. In the meantime we should all go shopping to console ourselves”.

**Nota de rodapé 338** – “We don’t need any more heroes, we just need someone to take out the recycling”.

**Nota de rodapé 343** – “Please note: I am unable to comment on who may or may not be Banksy, but anyone described as being ‘good at drawing’ doesn’t sound like Banksy to me”.

**Nota de rodapé 347** – “*The Rat Pack*: like most people I have a fantasy that all the little powerless losers will gang up together. That all the vermin will get some good equipment and then the underground will go overground and tear this city apart”.

**Nota de rodapé 351** – “It’s the middle of the night and we’re on the bridge facing Shoreditch police station, home to the SO19 firearms unit, painting a seventy foot wide bank of riot cops brandishing shooters with smiley faces. In a window of an office overlooking the bridge is a bloke working at a computer so we have to work quietly. After twenty minutes we’ve reached the part of the bridge very near the offices and I realize the bloke is at the window, cupping his hands to his eyes and squinting out. He’s clocked what’s going and opens the window shouting ‘Hey, Hey!’ I wonder if he works for the magistrates court attached to the police station and start to pack up the kit.

‘I want a word with you’ he shouts through the gap in the window ‘About what?’ I say, collapsing the brush and stepping back, we’re nearly ready to roll.

There’s a pause. ‘Well, you see, I’m making a documentary about street culture and I’d like you to be in it...’ We burst out laughing and shout in unison ‘Fucking Shoreditch’, finish the piece and leave before he has a chance to get his camera out”.

**Nota de rodapé 352** – “A regular 400ml can of paint will give you up to 50 A4 sized stencils. This means you can become incredibly famous/unpopular in a small town virtually overnight for approximately ten pounds”.

**Nota de rodapé 353** – “They’re quick, clean, crisp and efficient. And that’s quite sexy”.

**Nota de rodapé 356** – “All artists are prepared to suffer for their work but why are so few prepared to learn to drawn?”

**Nota de rodapé 358** – “I like when information comes at you undiluted, [...] I think that’s why I like black and white so much: there’s no grey area”.

**Nota de rodapé 361** – “If you have a statue in the city centre you could go past it every day on your way to school and never even notice it, right, but as soon as someone puts a traffic cone on its head, and you’ve made your own sculpture and it’s taken seconds. The holy grail is to spend less time making the picture than it takes people to look at it.”

**Nota de rodapé 365** – “Street Sculpture: if you want someone to be ignored then build a lifesize bronze statue of them and stick it in the middle of town. It doesn’t matter how great you were, it’ll always take an unfunny drunk with climbing skills to make people notice you”.

**Nota de rodapé 368** – “It’s a monument dedicated to thugs, to thieves, to bullies, to liars, to the corrupt, the arrogant and the stupid”.

**Nota de rodapé 373** – “If you want to survive as a graffiti writer when you go indoors your only option is to carry on painting over things that don’t belong to you there either. [...] My sister threw away loads of my drawings when I was a kid and when I asked her where they were she shrugged and said ‘Well it’s not like they’re ever gonna be hanging in the Louvre is it?’”.

**Nota de rodapé 376** – “Art is not like other culture because its success is not made by its audience. The public fill concert halls and cinemas every day, we read novels by the millions and buy records by the billions. We the people, affect the making and the quality of most of our culture, but not our art. The Art we look at is made by only a select few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of Art. Only a few hundred people in the world have any real say. When you go to an Art gallery you are simply a tourist looking at the trophy cabinet of a few millionaires”.

**Nota de rodapé 380** – “Someone famous once said: ‘It takes two people to make a piece of art. One person to make the art and another person to stop them from destroying it’. Which is more poetic than saying: ‘It takes two people to make a piece of art. One person to make the art and another person to come round later from the council and sand-blast it off’”.

**Nota de rodapé 381** – “You could say that graffiti is ugly, selfish and that’s it’s just the action of people who want some pathetic kind of fame. But if that’s true it’s only because graffiti writers are just like everyone else in this fucking country. Someone recently asked me if I thought most graffiti writers were really just frustrated artists like myself. Well, I’m frustrated by many things but trying to get accepted by the art world isn’t one of them. This

seems difficult for some people to understand – you do not paint graffiti in the vain hope that one day some big fat tory will discover you and put your pictures on his wall. [...] In response to this, painting pictures seems a pointless way to spend your time. Your average plumber does more for humanity than some git that makes abstract art or paints seaside views full of boats”.

**Nota de rodapé 385** – “Last year, I put 200 live brown rats in a shop in one of the most exclusive streets in London. On the opening night, the neighbors showed up with some cops and six different health-and-safety inspectors, but they never managed to shut us down”.

**Nota de rodapé 386** – “Nothing dispels enthusiasm like a small admission fee”.

**Nota de rodapé 388** – “Become good at cheating and you never need to become good at anything else. [...] After sticking up the picture I took five minutes to watch what happened next. A sea of people walked up, stared and left looking confused and slightly cheated. I felt like a true modern artist”.

**Nota de rodapé 401** – “People in glass houses shouldn’t throw stones. And people in glass cities shouldn’t fire missiles”.

**Nota de rodapé 402** – “The greatest crimes in the world are not committed by people breaking the rules but by people following the rules. It’s people who follow orders that drop bombs and massacre villages. As a precaution to ever committing major acts of evil it is our solemn duty never to do what we’re told, this is the only way we can be sure”.

**Nota de rodapé 408** – “I have sympathy for both sides in that conflict, and I did receive quite a bit of support from regular Israelis, but if the Israeli government had know we were going over there to do a sustained painting attack on their wall, there’s no way that we’d have been tolerated. They’re very paranoid. They don’t want the wall to be an issue in the West. On the Israeli side of the wall they bank it up with soil and plant flowers so you don’t even know its there. On the Palestinian side it’s just a fucking huge mass of concrete.

**Nota de rodapé 410** – “The guy that I stayed with got five days with the “dirty bag” for waving a Palestinian flag out of a window. The dirty bag is when Israeli security services get a sack, wipe their shit on it, and put the bag over your head while your hands are tied behind your back. I spat my falafel as he was explaining that to me, but he just goes, ‘That’s nothing. My cousin got it for two weeks without a break’. It’s difficult to come home and hear people complaining about reruns on TV after that”.

**Nota de rodapé 419** – “It’s very hard for locals to paint illegally over there. We certainly weren’t doing it under the cloak of darkness; you’d get shot. We were out in the middle of the day, making it very clear we were tourists. Twice, we had serious trouble with the army, but one time the Palestinian border patrol pulled up in an armored truck. The Israeli government makes a big fuss about how they own the wall, despite building it right through the farmland of Palestinians who have been there for generations, so the Palestinian border police don’t give a shit if you paint it or not. They parked between the road and us, gave us water, and just watched. It’s probably the only time I’m ever going to paint whilst being covered by a cop from a roof-mounted submachine gun”.

**Nota de rodapé 420** – “Palestine has been occupied by the Israeli army since 1967. In 2002 the Israeli government began building a wall separating the occupied territories from Israel, much of it illegal under international law. It is controlled by a series of checkpoints and observation towers, stands three times the height of the Berlin wall and will eventually run for over 700km – the distance from London to Zurich. Palestine is now the world’s largest open-air prison and the ultimate activity holiday destination for graffiti artists”.

**Nota de rodapé 421** – “As a graffiti writer you have to make a pilgrimage to the biggest wall on Earth at some point during your lifetime”.

**Nota de rodapé 422** – “I painted on the Palestinian side, and a lot of them weren’t sure about what I was doing. They didn’t understand why I wasn’t just writing ‘down with Israel’ in big letters and painting pictures of the Israeli prime minister hanging from a rope. And maybe they had a point”.

**Nota de rodapé 423** – “Santa’s Ghetto Bethlehem made just shy of one million dollars (approximately ten times what we expected) so thanks very much for that. With the money we’re providing thirty university places for kids from the poor parts of town and the refugee camps. These will all be at the Dar-a-Kalima college, up on the hill in Bethlehem, which is the only dedicated arts university in the Middle East. Every student will get all their fees paid and living expenses for the duration of their two year course. We’re also helping the Wi’am Project which is a grassroots organization dealing with ‘community, family and political conflict resolution’ who need an extension, materials and staff. The rest of the money has gone into a trust fund that Banksy has no access to and we’ll be dispensing it to good projects throughout the year, so watch this space...”

**Nota de rodapé 424** – “Old man: ‘You paint the wall, you make it look beautiful’. Me: ‘Thanks’. Old man: ‘We don’t want it to be beautiful, we hate this wall, go home’”.

**Nota de rodapé 426** – “I came to New Orleans to do battle with the Gray Ghost, a notorious vigilante who’s been systematically painting over any graffiti he can find with the same shade of grey paint since 1997. Consequently he’s done more damage to the culture of the city than any section five hurricane could ever hope to achieve”.

**Nota de rodapé 427** – “And now I’d have friends I could go visit on the other side of the world. But it’s part of the job to shut the fuck up and not meet people”.

**Nota de rodapé 437** – “I have no interest in ever coming out. I figure there are enough self-opinionated assholes trying to get their ugly little faces in front of you as it is. You ask a lot of kids today what they want to be when they grow up, and they say, ‘I want to be famous’. You ask them for what reason and they don’t know or care. I think Andy Warhol got it wrong: in the future, so many people are going to become famous that one day everybody will end up being anonymous for 15 minutes. I’m just trying to make the pictures look good; I’m not into trying to make myself look good. I’m not into fashion. The pictures generally look better than I do when we’re out on the street together. Plus, I obviously have issues with the cops. And besides, it’s a pretty safe bet that the reality of me would be a crushing disappointment to a couple of 15-year-old-kids out there”.

**Nota de rodapé 438** – “The time of getting fame for your name on its own is over. Artwork that is only about wanting to be famous will never make you famous. Fame is a by-product of doing something else”.

**Nota de rodapé 446** – “Nobody ever listened to me until they didn’t know who I was”.

**Nota de rodapé 457** – “Imagine a city where graffiti wasn’t illegal, a city where everybody could draw wherever they liked. Where every street was awash with a million colours and little phrases. Where standing at a bus stop was never boring. A city that felt like a living breathing thing which belonged to everybody, not just the estate agents and barons of big business. Imagine a city like this and stop leaning against that wall – it’s wet”.

**Nota de rodapé 460** – “I’m always trying to move on. You’re not supposed to get dumber as you get older. You’re not supposed to just do the same old thing. You’re supposed to find a new way through and carry on. I invest back into the street bombing from selling shit. Recently, I’ve been pretending to be a construction manager and paying cash to get scaffolding put up against buildings, then I cover scaffolding with plastic sheeting and stand behind it making large paintings in the middle of the city. I could never have done that a few years ago. Plus, I’m always interested in finding new places to hit up; it’s easier to break into zoos and museums than train lay-ups, because they haven’t had so much of a graffiti problem in the past. Ultimately, I just want to make the right piece at the right time in the right place. Anything that stands in the way of achieving that piece is the enemy, whether it’s your mum, the cops, someone telling you that you sold out, or someone saying, ‘Let’s just stay in tonight and get pizza”.

**Nota de rodapé 462** – “Hello, there. Thanks for taking an interest in my stuff”.

“I don’t think art is much of a spectator sport these days. I don’t know how the art world gets away with it, it’s not like you hear songs on the radio that are just a mess of noise and then the d.j. says, ‘If you read the thesis that comes with this, it would make more sense”.

“I have been called a sellout, but I give away thousands of paintings for free, how many more do you want? I think it was easier when I was the underdog, and I had a lot of practice at it. The money that my work fetches these days makes me a bit uncomfortable, but that’s an easy problem to solve – you just stop whingeing and give it all away. I don’t think it’s possible to make art about world poverty and then trouser all the cash, that’s an irony too far, even for me. I love the way capitalism finds a place – even for its enemies. It’s definitely boom time in the discontent industry. I mean, how many cakes does Michael Moore get through?”.

“I originally set out to try and save the world, but now I’m not sure I like it enough”.

“I think because it turned out there was a sexual-health clinic on the other side of the wall helped, which just goes to show – if you paint enough crap in enough places sooner or later one of them will mean something to someone”.

“I think it’s pretty incredible a city council is prepared to make value judgments about preserving illegally painted graffiti. I’m kind of proud of them”.

“Maintaining anonymity can be kind of crippling. I gave a painting to my favorite pub to settle a tab once, which they hung above the bar. So many people came in asking questions about it I haven’t been back there for two years”.

“In retrospect getting your work in the newspapers is a really dumb thing to do if what you do requires a certain level of anonymity. I was a bit slow there. Brad Pitt told a journalist ‘I think it’s really cool no one knows who he is’ and within a week there were journalists from *Daily Mail* at the door of my dealer’s dad’s chip shop asking if he knew where they could find me. All the attention meant I lost some of the element of surprise. A few days after the show in Los Angeles opened I was painting under a freeway downtown when a homeless guy ran over and said, ‘Hey – are you Binsky?’ I left the next day”.