

## ONDE ESTÁ BANKSY?

### WHERE'S BANKSY?

José Schneedorf<sup>1</sup>

**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. Cognome aparentado, em possível analogia, ao termo inglês *bank* (banco, lucro, consumo, também ribanceira, muro de arrimo, obstáculo, resistência). De seu eficiente e eficaz anonimato conjectura-se encobrir um bretão de Bristol, Robert Banks, de 34 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. Este ensaio tenta encontrá-lo, criando – 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, a partir das palavras do próprio sorrateiro artista – alvo móvel, alvo invisível.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte, urbanidade, grafite, anonimato, política.

**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. Kindred signature, in possible analogy, to the term *bank* (money, profit, consume, also cliff, support wall, obstacle, resistance). 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),

<sup>1</sup> Mestrando em Artes, Escola de Belas Artes da UFMG, artista plástico, jose.aldeia@hotmail.com

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. This essay probe to find him, creating – 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 dialectic, starting from the own sly artist words – activity target, invisible target.

**KEYWORDS:** art, urbanity, graffiti, anonymity, politics.

Procura-se um grafiteiro.

Um que também procura – por novos rumos em velhos muros. Um ladino, atuante da calada. Um bretão descontente. Um que ajustado e confortável (orgulhoso até) na



condição de plebe rude, sabe de si e ignora divisas entre arte e cultura, dando-se ao direito de desenhar no largo, no aberto, brincar pelas ruas, a um só tempo protestando e divertindo-se.

Aí a questão: 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? 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 convívios, é um comando implícito, é uma liberdade vigiada.

Aparentemente, uma resposta possível estaria no tradicionalmente britânico conceito de artista como trabalhador social, de micropolítica e representação de voz minoritária, de uma pertinente inclinação à esquerda, de um apreço à denúncia, ao manifesto. Estaria no que o crítico Paul Ardenne entende por tensão e ambivalência, por

ativismo do imediato, relacionado à história momentânea – e de bom grado sujeito à efemeridade, à solvência na realidade. Estaria no valor da ação (considerada ou não como arte), na imersão na concretude, no cotidiano; no acareamento direto, na defrontação imediata com o público.

Público tomado não como o passivo contemplador ou o ativo norteado do espaço institucional, mas sim como o espectador-cidadão.

Para a perseguição lírica (que intenta o panorama e a dialética mais que o encontro ou a recompensa), para seguir os passos, esquadrinhar pistas, esmiuçar vestígios, procurar a sombra e a presença, o plano é ir ter com o mesmo preciso local onde o grafiteiro do presente busca algo como uma certa independência crítica, a aglutinação autônoma de seu 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. (BAUDRILLARD, 2004, p.62)

A Internet, a Onisciente, é a pujante marcadora do início de uma nova construção social (e política, por conseqüência), 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.

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 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, a bem-sucedida babel digital.

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. Inapreciável pechincha ver com seus olhos um meio de pensamento e de vida dar uma cambalhota. A charneira rangeu entre 1960 e 1980. (DEBRAY, 1993, p.315)

Acolher e mesclar todo e qualquer conteúdo não só é o que define o continente ciberespacial – universalizante – como é também justamente o que o sustenta: um salvamento recíproco. Como se sabe, universalidade obtêm-se narrando a vila.

Um paradoxo contemporâneo em total eco 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. A arte de rua, quando militante, é perfeito exemplo: aquilo que critica é também o que a nutre e conserva.



Nessa exata manobra direcionou-se nossa arte contemporânea: ampliando os conceitos que lhe cabem, aceitando incorporar e ser incorporada, deixando de ser evidente, cortejando 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.

A arte agora se abre, descerra-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.

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. A obra não é posta em um lugar: ela é esse lugar. 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, mais do que doxa.

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 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, 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. (FOSTER, 1996, 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 sem se machucar: a mais atual incorporação dos muros.

Muros contemporâneos, de bruaá e caoô, com seus tão disponíveis e aproveitáveis "acidentes naturais": ângulos, quinas, planos, concavidades e convexidades, descascamentos, buracos e escombros. Muros antigos e intrínsecos ao homem, enquanto



separadores (de público e privado, de permitido e proibido, etc.), mas do agora enquanto sujos e urbanos, e enquanto potencialidade cultural e alavanca artística para uma geração imprensada pela superpopulação e sua falta de oportunidade, pelo assombroso avanço tecnológico, pela

ocupação regente da mídia, e pela conseqüente supervalorização do sujeito, a celebração.

Partindo da atenção despertada por sua obra no muro, Banksy ganhou o primeiro impulso (e respaldo) na amizade madrinha com Damon Albarn, vocalista-fetice da cultuada banda *Blur* (e também vocalista-fantasma da ainda mais cultuada banda virtual *Gorillaz*), que encomendou-lhe um já famoso grafite para a capa do álbum *Think Tank*, mundialmente (bem) vendido. Amizade que nasceu e



perdura da contigüidade geracional, comunhão de influências. Eles são coevos, além de conterrâneos: têm quase a mesma idade, começaram as leituras na mesma página, assistiram o mesmo mundo, das janelas quase gêmeas das grandes cidades. Viram o telefone e o controle remoto perderem o fio; viram a Rede e o celular anexarem-se ao indivíduo (a célula); viram a Guerra Fria e seu Botão; viram a Dama de Ferro expulsar os argentinos das ilhas argentinas; viram a princesa bela e jovem casar-se midiática e depois viram a princesa bela e triste morrer midiática; viram fundar-se no nada o esplendor de Dubai pelo bom petróleo; e pelo mau petróleo viram o bushismo invadir o Iraque, e depois viram o bushismo invadir o Iraque; viram o Império perder suas torres para o retrocesso; viram o quarto e o quinto pódios dos heróis-da-bola-no-pé; viram o herói-dos-carrinhos descartar a curva e encontrar a morte no muro; viram a queda de um muro selando o

desmoronamento de ideologias e o fim da tal guerra fria e depois viram o edifício de outro muro pactuando a perenidade da guerra santa. Viram simultaneamente. Viram em tempo real. Viram mesmo que não quisessem ver: cresceram aceitando ou enfrentado imagens invasoras, tendenciosamente embaladas para difusão exaustiva pela soberania da plural informação.

(...) 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. (DEBRAY, 1993, p.273-274)

Sabemos que podemos seguir frente ao verde, e que devemos parar frente ao vermelho. Sabemos que os uniformizados têm o direito de nos interpelar, e até de nos apalpar ao muro. Sabemos que por tal devemos sempre portar nosso número, nosso



código de existência. Sabemos que a sirene anuncia urgência e preferência. Sabemos as normatizações, e a elas devemos estar sempre dispostos, porque o uno deve conceder ao bom funcionamento do todo, sob pena de caos.

com que lidamos – pichações,



Já veio a nós pré-codificado este material – grafites, estênceis, adesivos, lambe-lambes, (antagonicamente) relacionados a cartazes, informes, reclames, anúncios – anzóis da difusa atenção passante, muros espessos da variedade exponencial do consumo.

Consumo previsto pelos Internacionais Situacionistas, particularmente pela "Sociedade do

Espetáculo" de Debord, que anteviu a substituição do ser pelo ter, seguida da substituição do ter pelo parecer, 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 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*" (DEBORD, 1997, p.32). Diz Banksy:

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. 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. (BANKSY, 2005, p.160)

É a hegemonia da aparência, mais ainda da imagem, em que o espetáculo "não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p.14). 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.

Espetáculo que "é a reconstrução material da ilusão religiosa" (DEBORD, 1997, p.19), espetáculo que, "como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói a sua unidade sobre o esfacelamento." (DEBORD, 1997, p. 37)

Daí que ignorar a conformidade à permissão é um dos tantos vetores da arte que vai para a rua. Banksy:



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. (BANKSY, 2005, p.144)



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). A certidão é a do



caos, da sujeira e da feiúra. A certidão é a da dama extrema (dama dos oxímoros, dama bela e viciada, desejosa, dada a extravagâncias. Inadequada. Orgulhosa. Dama devassa, devassada, prenhe de tudo, arrebatada. Dama esparramada no próprio enlevo, estilhaçada nas noites que nunca escurecem. Mas aguda de nós, Senhora – nossa errada mãe). A certidão é a do fascínio da decadência. A certidão é a do excesso.

Talvez pelo inegável encanto desse excesso, talvez por respeito filial, talvez por tendência adquirida nasça a atuação do grafiteiro, para além da contracultura, que já não mais define por completo os muros. "O grafite irrompeu mesmo numa cidade" de rumores, de doxa e "de signos, ao mesmo tempo homogênea e fragmentada, não para ser consumido como esses signos, mas para atacar esse consumo em seu próprio campo" (FOSTER, 1996, p. 79). Sua referência mais direta, 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 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.

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.

Historiadores contemporâneos, como Hobsbawm, defendem que a História está mais para os arcos e menos para as flechas, não é reta e fixa em alvo, não movimenta-se por eventos, por sucedâneos, em evolução e progresso. Não se encerra nos termos das ideologias, nem é necessariamente ruptura, inversão, revolução. Nem tampouco é necessariamente entropia, aleatoriedade, relativismo.

Ao contrário, é possível – até necessário – alinhar fechos separados no tempo e no espaço, num exercício relacional, e aceitar amplitudes e simultaneidades. E mais: conscientizarmo-nos que estamos mesmo, para o bem ou para o mal, às portas de uma nova era.

Surpresas e redirecionamentos, que surgem da inquietação e da criatividade de uma elite cultural e científica (mais até do que política), e encontram eco e rápida aprovação, absorção e expansão nas massas. Grandes e reestruturadoras mudanças, das quais não há melhor exemplo que a própria Rede, a Babilônia virtual, a Desperta. "Com a videosfera, entrevemos o fim da 'sociedade do espetáculo'. Se há catástrofe, estaria aí. Estávamos *diante* da imagem, estamos *no* visual" (DEBRAY, 1993, p.274-275), escreve Debray. "Imagem: vida última dos seres" (ANDRADE, 1987, p.67), escreveu Drummond. De todo modo, tomando a vivência humana pelo conjunto, poder-se-ia considerar o Espetáculo como um mal necessário, como capítulo, como momento, como parte de um processo em direção a novas ordenações da realidade. 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 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. (BAUDRILLARD, 1991, p.43)

Outra possibilidade de entendimento da luta cultural das ruas, por assim dizer, vem de sofrermos essa "perda do real". Foster propõe que, para compensá-la, cria-se um fetiche sobre o período anterior a essa perda, período no qual pulsavam efervescências ideológicas, novas propostas. 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." (FOSTER, 1996, p. 133)

Mas o pós-espetáculo aí está. E é o novo mundo onde resiste o grafiteiro. Banksy: "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." (BANKSY, 2005, p.154)

Para o grafiteiro, o melhor suporte e a melhor oportunidade sempre serão o espaço da cidade, os paradigmas ocidentais em geral, a sintaxe estabelecida: tanto seus limites estruturais quanto seus limites sociais, bem como as circulações, definidoras e redefinidoras, de uns para os outros. O grafite possibilita agora um novo capítulo do que já se pode considerar a sua história estilística, que sobrepõe (e de certa forma revaloriza) o simples e simplório apoderar-se do espaço circundante, fazer-se presente, importante e dono, em reconhecimento grupal e territorial – um impulso de estancar e cicatrizar o tempo, deixar o resíduo, a marca, a impressão, o registro: urbanidades rupestres. Essa tribo, esse grupo que estabeleceu o grafite no urbano é mesmo uma filiação da massificação que, paradoxalmente (ou costumeiramente), buscou, com seus meios acessíveis, distinguir-se: a cultura *hip-hop*. Diz Banksy:

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. (BANKSY, 2005, p. 44)



Banksy aspira a esse 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 parte de um expressionismo abstrato, o estágio clássico, firma-se em um pop-psicodélico, virtuoso, e agora alcança probidade interpretativa, funcionalidade conceitual, sem abandonar seus termos.

(...) há determinados casos em que a guerrilha urbana atinge níveis estéticos, transcendendo amplamente a função puramente política do movimento. É quando o movimento alcança esse estágio que ele realmente se encaminha para a criação de uma nova cultura, em vez de simplesmente fornecer novas formas políticas a velhas percepções. (CAMNITZER, 2006, p.273)

Banksy é dessa cepa de grafiteiro, e dela é expoente. É um arte-terrorista, é um artista de guerrilha, no que os termos comportem em nossos dias.

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 – 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 da curadoria, da aprovação, da validação crítica, com o auxílio da eficácia da Rede e da eficácia da Rua, onde a arte é direcionada diretamente ao passante e a ele imposta, abrangendo um grande, heterogêneo, anônimo e indefinido número de pessoas, um público incontornável, 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. A forma, portanto, abre espaço para a função, que em Banksy é o questionamento, o fazer pensar, o espelhamento-para-reflexão, a incitação.

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, eficaz sem desgaste.

Por outro lado, o lugar público é acidentado, é perigoso, é *parkour*<sup>2</sup>, e pode tornar a obra indiscernível, em parte porque o grafite generalizado surge no urbano de maneira inesperada, indiscriminada e tantas vezes gratuita, em parte porque o bombardeamento visual sofrido pelo transeunte, somado à rotina do trajeto, traz o cansaço do olhar – e conseqüente indiferença (e aí, paradoxalmente, o trabalho será mais e melhor notado por aqueles, mais treinados, que já freqüentam a galeria, o museu, os espaços identificados). Notável é o próprio nome da editora, algo grupal, das coletâneas de Banksy (bem como de outros títulos que abordam o grafite): "Armas de Distração em Massa". Além disso, o cenário é também proibido, o que torna o grafite efêmero, porque apagável. Essa efemeridade prenuncia em si o fim da significação, mas também, ou por isso mesmo, aumenta o poder de convencimento.

A obra que visa um questionamento tem portanto a obrigação de empregar todos os recursos possíveis, da provocação até a subversão. Banksy:

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

Grafite não é a mais vulgar expressão artística.

Mesmo tendo de mover-se furtivamente 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



<sup>2</sup> *Le Parkour* ou *Free Running*, o mais novo esporte: superação de obstáculos em veloz deslocamento pelo urbano.

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 revidar.

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. (BANKSY, 2005, p. 8)

Curiosamente, exposições convencionais, e vendas a bom preço, também estão no repertório de Banksy, posto sua surpreendente capacidade de auto-inserir-se, de emergir, posto também que há já espaços dedicados à diferença, e posto ainda que há sempre uma tentativa de absorção do sistema: as galerias absorvem os grafiteiros (e aí marcas anônimas tornam-se assinaturas célebres, como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat), 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. Assim, uma galeria de Washington promoveu há dois anos uma exposição com obras de Banksy e de Andy Warhol, comparando-os!

De todo modo, para a arte que se quer crítica, intervir no posicionamento institucional do objeto de arte ou reivindicar um espaço cultural próprio, negativo 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 vereda 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.

Corolário da diversidade qualitativa e da produtividade quantitativa, além da capacidade quase mágica de burlar a vigilância apurada dos espaços proibidos em que expõe, há até



que se conjeturar se sob o perfil esconde-se de fato um único artista ou reveza-se uma equipe deles. Sua contestação é irônica, concisa, direta; e furtiva, sorrateira, veloz, como convém. Coerentemente, seu emblema são os ratinhos, quase sempre paramentados: de guerrilheiros a fotógrafos *paparazzi*, com frequência munidos de pincel, aerógrafo, óculos protetores e máscara respiratória de grafiteiro – animal urbano por excelência, e clandestino, subterrâneo, ligeiro, esquivo e diligente como aquele que representa. Ratinhos em conformação e conformidade a uma *rat-art*. 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 desamado, 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 raias.  
(BANKSY, 2005, p.83-90)

(Ou talvez menos competição. Ou menos natalidade...)

Seu método é lacônico, assertivo, flui pela imediatividade de mensagem. Expressa imanência, auto-suficiência. Opera em original apropriação, tanto extramuros quanto intramuros; e produz um terrorismo suave, limpo, desarmado, algo nobre, que nada retira, nada destrói – ao contrário, apenas acrescenta (em ressonância à inserção no urbano de Jenny Holzer), apenas coloca.

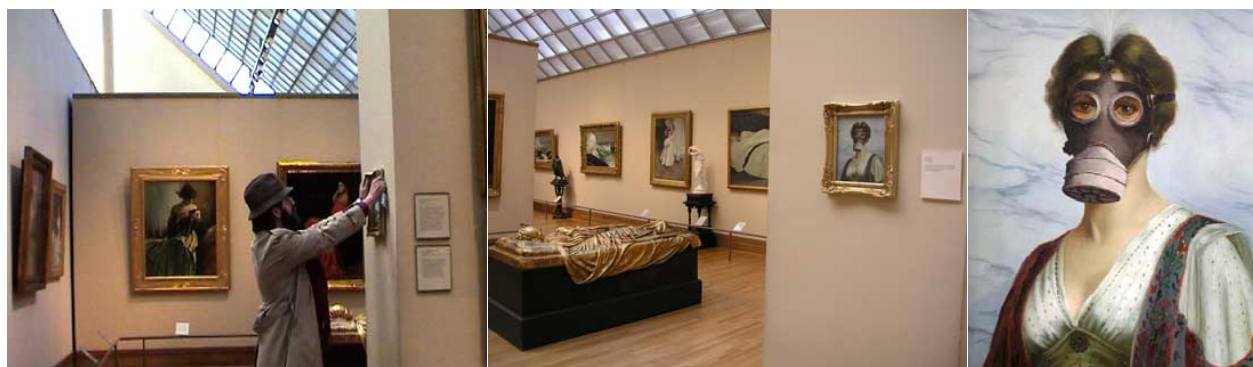




artista tenaz – e essa é uma qualidade atual a se atribuir a um artista, ligada à competitividade de nossos dias.

Bastaria mencionar que ficou conhecido por interferir em outros espaços públicos, além das ruas, a exemplo do Zoológico de Barcelona, onde, entre outras peripécias, distribuiu a macacos e orangotangos (que de bom grado exibiram) cartazes nos quais se lia: “Socorro, ninguém me deixa voltar para casa”, ou “Sou uma celebridade, tirem-me daqui”. Ou a exemplo da matriz norte-americana da Disneylândia, onde instalou um “prisioneiro de Guantánamo inflável”, um balão antropomórfico com os característicos uniforme laranja, cabeça ensacada, punhos algemados e ajoelhação.

Ou então mencionar que ganhou mais notoriedade por estender suas invasões, com total primazia, às galerias e aos museus, como a Tate Britain e o Louvre, e lá inserir suas obras, até serem descobertas – reação que varia de poucas horas até vários dias



–, incluindo resquícios urbanos (como carrinhos de supermercado e cones viários) impressos em cópia de paisagem lacustre de Monet, o despertar e murchar aos caules dos girassóis do prestigiado Van Gogh, até a inserção de um típico *hooligan* quebrando a vidraça do emblemático *Nighthawks* de Hopper (tornando-o diversamente emblemático); e tantas outras intervenções de sua autoria sobre reproduções anônimas, de autoria perdida,



compradas em feiras, destas de caráter acadêmico, facilmente identificáveis com o (prê)conceito de museu. E adicionando à perfeição as molduras e as etiquetas de identificação técnica da obra, em semelhança às do museu em questão. 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?' (BANKSY, 2005, p.128-140)

Postura astuciosa. Releitura contemporânea do choque entre percepção e realidade dos situacionistas; e do impostor Van Meegeren, que forja seu abono, sua permissão. 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 contemporâneo. (BANKSY, 2005, p.142-148)

Ou poder-se-ia mencionar que somou ainda mais renome ao comprar CDs da "cantora" Paris Hilton (alegoria viva do fenômeno profissão-celebridade) e adulterar-lhes ironicamente as imagens do encarte, além de adicionar frases como "Cada CD que você compra põe-me ainda mais distante da comunidade" e até mesmo trocar os títulos das canções para "Por quê sou famosa?", "O quê fiz eu?" ou ainda "Pra quê sirvo?", tudo com o instrumental das artes digitais já caseiras.

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. (DEBRAY, 1993, p.278)

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.

Inteligente e satírica (re)utilização da subordinação à imagem é boa parte dessas ações terem sido fotografadas e/ou filmadas por seu(s) acompanhante(s), tendo o cuidado de mascarar seu rosto, disfarçá-lo, desfocá-lo ou excluí-lo do enquadramento.

Ou mencionar, finalmente, seu trânsito político, 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 primeiro-mundista). Reino Unido que enfrenta as "invasões bárbaras", tanto no adensamento migratório que já faz de Londres a maior capital islâmica do Ocidente (a ponto de se discutir o uso do véu nas escolas), 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). Banksy:



Os maiores crimes do mundo não são cometidos por pessoas quebrando as regras, mas por pessoas seguindo as regras.

São pessoas que obedecem 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. (BANKSY, 2005, p.51)



Trânsito político que continua ao rumar a territórios palestinos e criar imagens no intolerante muro edificado por Israel para separar-se à Cisjordânia, sempre em humor revelando a dubiedade de intenções e interesses, denunciando o aprisionamento e contrapondo a bonança israelense à miséria palestina. Trânsito político que culmina em juntar-se temporariamente ao movimento zapatista do subcomandante Marcos, deixando nas Chiapas mexicanas seus registros murais e trocando a guerra mercantil e religiosa por outra, de menor escala, revolucionária, capitaneada por um representante legítimo do heroísmo ideológico e da autonomia do anonimato.

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.

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 icônica em meio às massas e por elas sustentada, a custo servil, por constante concessão, constante conservação de atributos. É a fama – o Graal de nossos tempos. É a grife: a marca mais importante que o produto. A grife afiliada ao espetáculo e à cultura de massa (e por grifar conceitua-se pronunciar destacando, ressaltando). É o rótulo. Dele só se escapa, quando muito, por dois métodos: posteriormente, 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. (CAUQUELIN, 2005, p. 126-129)

Se os artistas “permanecem influenciados – com a ajuda da midiaticização da sociedade – por uma rede de discursos da qual não podem fugir” (CAUQUELIN, 2005, p.127) – e se querem fazê-lo – então são justamente os dicotômicos fama e anonimato os mais aptos escapes.

Para a fama, por gerar 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.

No culto à personalidade que sempre permeou a atividade artística, há que se pensar se arte precisa ou prescinde de nomeação, de figura particular, se sua dissolução é mesmo viável ou é quimera, idealismo. Ou é atitude, pose, banca, tipo. Em tempos de celebridade a qualquer preço, há que se pensar se o anonimato é honesta lucidez ou, ao contrário, colabora para a manutenção do interesse público – fomentando em Banksy o mito, o perfil de lenda urbana, posto que dissolver o indivíduo, numa era de individualismos, atrai bastante atenção. Há que se pensar, também, se a autoria é só 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 a rua, certamente não para Banksy, que, renunciando (e incentivando) novos tempos para a imagem, disponibiliza em seu livro a cópia, substituindo, na ficha técnica, os "direitos reservados" por "direitos são pra perdedores".

É 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. (BANKSY, 2005, p.85)

Mundo ideal no qual o anonimato devolve à obra de arte aquilo que à obra de arte pertence: a auto-significação e a comunicação. Mundo onde o anonimato é uma sublimação para um plano que transcende a individualidade, para um reino de dignidade humana.

Banksy finaliza: "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." (BANKSY, 2005, p.25)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O prazer das imagens**. São Paulo: Ed. Hamburg, 1987.

ARDENNE, Paul. **Um art contextuel – création artistique em milieu urbain, em situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion-France, 2002.

BANKSY. **Wall and piece**. London: Random House, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal – ensaio sobre os fenômenos extremos.** Campinas: Papirus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio D'água, 1991.

CAMNITZER, Luís. **Arte contemporânea colonial.** In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas – anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1993.

FOSTER, Hal. **Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural.** São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.