

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

BANKSY: STREET ART PARA AS NOVAS GERAÇÕES.

BANKSY: STREET ART FOR THE NEW GENERATION.

Paulo César Rodrigues Diógenes¹

RESUMO: Reivindicador das ruas, sabotador nas sombras. Apenas um nome, uma assinatura, um vulto encapuzado. Uma atitude e um posicionamento estético reconhecível, recorrente, impertinente. O presente artigo aborda o trabalho do artista conhecido como Banksy, esbarrando (através ou a partir da arte do grafite) no fenômeno denominado como *street art*, termo que engloba as mais diferentes manifestações artísticas contemporâneas realizadas por meio de intervenções operadas no espaço público cotidiano, compreendido enquanto ambiente de expressão privilegiado, tela ou palco adequado para aparições e insubordinações. Ao centrarmos o foco na obra multifacetada do grafiteiro Banksy - artista sem rosto, incógnita premeditada - tentamos situar, ao menos de modo minimamente satisfatório, as diferentes facetas e implicações destas práticas, seus questionamentos e relevância enquanto fenômeno marcante da produção contemporânea, procurando “enquadrar”, “fichar” e “rastrear” a produção – política e inconformista, reflexiva e irreverente, rebelde e criminosa – de um artista tão esguio e perspicaz quanto os ratos que imprime nos muros, quanto qualquer grafiteiro de qualquer “quebrada” que enfia-se nas sombras para rabiscar seus traços, reivindicar sua voz, seu espaço entre os muros que nos estratificam e sufocam. Arte-terrorista, arte como crime, crime como arte.

PALAVRAS-CHAVE: *street art*, arte contemporânea, grafite.

ABSTRACT: Street claimer, saboteur in the shadows. A simple name, a signature, a hooded figure. An attitude and aesthetic positioning always recognizable, recurrent, impertinent. The present paper overtakes the work of the so-called artist known as Banksy, bordering (by means of graffiti culture) the phenomenon known as street art, a word that describes a great range of different contemporary artistic manifestations that takes place in the everyday public space, a space seen as a privileged environment for expression, a perfect place for appearances and insubordinations. By focusing the plural work of Banksy – artist without a face, calculated incognita – we aim to recognize the different traces and implications raised by the street art practices, seen as an important manifestation within the contemporary artistic world, trying to track the work – political and nonconformist, reflective and irreverent, rebellious and criminal –

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. E-mail: paulodiogenes1@yahoo.com.br.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

of an artist as slender as the rats he paint over the walls, as slender as any graffiti artist of anywhere taking his place in the shadows to leave his scribbles, claiming for his voice, his place between the walls that separate and suffocate us. Art terrorist, art as a crime, crime as an art.

KEYWORDS: street art, contemporary art, graffiti.

HEY YOU, PETER PARKER!²

“Estas são quatro necessidades humanas básicas; comida, sono, sexo e vingança”

(BANKSY, Existstencialism, 2002).

Era uma vez um grafiteiro, no Reino (Unido?) da Grã-Bretanha. Uma espécie de atualização livre para os nossos tempos de um certo Robin Hood que, saindo dos limites seguros do bosque que lhe serve de esconderijo e encerra, incomoda aos nobres cercados por seus muros e protegidos por seus castelos, reivindicando seu quinhão, tomando dos ricos (as elites de toda espécie, econômica ou cultural) para dar aos pobres (a plebe, a massa disforme). Suas armas, ao invés do famigerado arco e flecha, não passam de uma lata de *spray* e algumas idéias na cabeça, acompanhadas de um sentimento de acerto de contas. “Enquanto houver muros brancos a serem pintados, basta!”, parecemos ouvi-lo dizer.



Arte guerrilha

² Referência à identidade secreta do Homem-Aranha, personagem dos quadrinhos.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

Assim encontramos Banksy: procurado, como um fora da lei. “WANTED”: como em um velho cartaz de um velho filme de faroeste norte-americano (trocando-se, contudo, a foto do



A corrida pelo artista

procurado por uma incógnita, um ponto de interrogação). Como qualquer homem vivendo à margem da autoridade. Porém, não um mero criminoso, vândalo ou dissidente. Um artista, cuja práxis, por estas coincidências da vida e da lei, o coloca alinhavado aos revoltosos, aos insubmissos de toda espécie. E Banksy é, certamente, além de um grande artista, um insubmisso, um rebelde e um provocador.

Se pouco ou nada sabemos sobre a identidade do homem por trás da assinatura, é porque assim se faz necessário, tanto em conformidade com uma arte (o grafite) que já nasceu criminalizada e instantaneamente identificada e rotulada como simples vandalismo - marcando seus praticantes, já de saída, com a insígnia da marginalidade, da ilegalidade -, quanto pela própria convicção do artista em questão, em deliberada manutenção de seu anonimato, cansado que está da vazia fábrica de celebridades do mundo do entretenimento, do culto ao indivíduo em detrimento da obra, do fetiche das imagens públicas construídas, temáticas tão presentes em sua vasta produção.



Ganhando credibilidade junto à lei

Ao abdicar de um rosto, uma etnia, um gênero, em suma, de uma individualidade rotulável, Banksy visa confundir e manipular, afastar e atrair as atenções. A grande mídia, claro, sempre carente e faminta por novidades, já foi fisgada pela isca, movimentando seus agentes na tentativa de desmascará-lo: em julho de 2008, o jornal britânico *Mail On Sunday* chegou a publicar pretensas fotos do artista, tiradas em 2004, na Jamaica, dando conta tratar-se de um certo Robin Gunningham, de trinta e quatro anos, educado em boa e cara escola de arte britânica. Ou então,

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

especulava tratar-se de um tal Robin Banks, natural de Bristol, cujos pais pensavam ser pintor e decorador. Outros chegavam a apostar que, por detrás da assinatura, escondia-se na realidade um coletivo de artistas, criando uma obra cuja unidade residia em seu caráter sempre combativo, crítico e sagaz, nunca exageradamente sisudo. Assim, ao mesmo tempo em que reafirmava sua tendência ao superficial (a mera exposição da identidade do artista, o furo “sensacional” de reportagem), esta mesma mídia acabaria por propagar, a tira-colo, o inconformismo das imagens de Banksy. Manipular os meios de comunicação, excitar sua curiosidade, fazê-los trabalharem ao seu favor: tão importante ao artista contemporâneo quanto o preciso domínio de sua técnica. Ou não permanecemos, afinal, na sociedade-espetáculo?

O fato parece ser que, assim como o Coletivo Luther Blissett³ propunha, Banksy entende encontrar, no anonimato tão característico dos que servem-se do grafite, sua identidade

³ O Projeto Luther Blissett nasceu de uma idéia lançada na Itália por uma rede indeterminada de “artistas sem obras, ativistas pós-políticos, operadores de mídias independentes”, em meados da década de noventa: “Qualquer um pode ser Luther Blissett, basta adotar o nome Luther Blissett”, numa espécie de quase manifesto. Assim, tal codinome deveria ser utilizado por indivíduos distintos, em lugares distintos, com intenções político-culturais, numa espécie de terrorismo midiático. Luther Blissett deveria constituir-se - enquanto indivíduo coletivo, nome múltiplo - em um mito de luta, uma lenda urbana:

Por que centenas, milhares de pessoas resolvem adotar o mesmo pseudônimo, compartilhar – não sem oposições – a mesma reputação, para assinar/reivindicar ações político-culturais, performances, escritos teóricos ou de ficção e, em geral, ‘obras do engenho’. [...] Como definir-se ‘comunidade’ o que simplesmente parece ser um fluxo inconstante de informações patentemente contraditórias?

[...] Nossa imodesta opinião é que não se pode entender o ‘comunitarismo’ de Blissett sem partir do conceito de ‘mitopoese’, criação de mito. [...] Utilizar as lendas urbanas, as técnicas de *intelligence*, as estratégias publicitárias, mas se desviando de tudo isso com o intento de criar uma reputação, um personagem – no começo ‘virtual’, depois, cada vez mais real. Aquele personagem cumpriria ações de guerrilha contra a cultura enfasiada e gasta de seu tempo e a agrediria [...]. Mitopoese, dizíamos: saquear e readaptar um patrimônio bastante antigo de mitos e arquétipos comuns a todas as sociedades humanas, em seguida recomposto na arte e na cultura de massa. Encontrar umas figuras tópicas, remontando ao cinema, aos quadrinhos e à literatura serial (‘de gênero’), para depois produzir suas sínteses, baseadas no máximo denominador comum: uma ‘reputação’ entendida como obra aberta, ‘remanipulável’ constantemente, baseada no maior número possível de ‘retoques’ e intervenções subjetivas. (BLISSETT, 2001, p. 15 – 17).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

artística, sua verve expressiva, forjando uma assinatura que torna-se reconhecível não pelo rosto do autor, mas pela contestação política de suas ilustrações, pela unidade estética e apuro técnico que sintetizam tão bem o desenvolvimento e amadurecimento desta arte das ruas.

Eu poderia sentar em um pub e te contar sobre todas as coisas que estão escritas neste livro, mas você não ouviria. É melhor, para nós dois, que eu passe meu tempo escondido nos arbustos, esperando para grafitar pequenas figuras na propriedade alheia. Ninguém jamais me ouvia e eu costumava pensar que o problema era com eles. Finalmente, eu tive de reconhecer que talvez fosse o fato de que eu era entediante ou paranóico, o problema. Mas você percebe que as pessoas que o conhecem raramente ouvem uma palavra do que você diz, apesar de elas aceitarem como evangelho a palavra de um homem que nunca encontraram, contanto que elas estejam em um disco ou livro. Se você quer dizer algo e quer que as pessoas ouçam, então você deve usar uma máscara. Se você quer ser honesto, então você deve viver uma mentira. De todo modo, ser você mesmo é algo superestimado. Não ajuda. As pessoas dizem ‘Eu estou apenas sendo eu mesmo’, como se isso fosse algum tipo de realização. Isto não é uma realização, não é honestidade, é só falta de imaginação e covardia. Ano passado, havia nos jornais uma história que dizia ‘Um homem preso hoje no centro de Londres carregava mais de uma centena de passaportes britânicos, vinte certificados de nascimento e mais de trezentas licenças de motorista. A polícia diz que ainda não foi possível identificar o homem ... (BANKSY, 2002, p. 3).

É servindo-se deste tipo de anonimato provocativo - alheio à norma, à prisão da identidade localizável, do sujeito identificado e fichado - em complemento a uma postura artística e estética por si só combativa, política ou, se preferirmos usar um termo gasto e talvez fora de moda no mundo da arte, engajada, que Banksy criou uma marca inconfundível pelos muros britânicos durante a última década, utilizando-se da arte marginal e “mundana” que é o grafite, termo derivado da palavra italiana *sgraffito* – rabisco, ranhura - para incutir na cidade seus traços, seu rastro, em uma ação que remete aos primórdios da humanidade e sua necessidade em registrar, expressar e comunicar; descrevendo uma trajetória que vai das profundezas das cavernas à colorida efervescência de nossas metrópoles super-povoadas.



TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

A maioria das figuras, como as encontradas nas Grutas de Lascaux, na França, eram gravadas nas paredes das cavernas com ossos ou pedras. Porém, ao formar silhuetas usando ossos furados para soprar pó colorido em volta das mãos, os primeiros homens também anteciparam a técnica do estêncil e do spray. Na Grécia antiga, foram encontrados fragmentos de argila com anotações entalhadas, enquanto escavações em Pompéia revelaram grande diversidade de grafite, entre os quais slogans eleitorais, desenhos e cenas obscenas. (GANZ, 2008, p. 8).

MAPEANDO O TERRITÓRIO: TOMANDO AS RUAS.

*“A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis
 vagões de metrô & sóbrios monumentos públicos”*

(Hakim Bey, 2003).

Se o rosto do artista esconde-se no anonimato, sua arte, porém, avulta-se nos prédios, muros, fachadas, calçadas e paisagens da vida urbana cotidiana, oferecendo-se de bom grado a qualquer passante (na verdade, procurando-o), insinuando-se ao olhar de qualquer transeunte, provocando os sentidos e instigando o pensamento em meio à convulsão da cidade e sua saturação de informação e signos. Ao procurarmos por Banksy, encontramos uma busca por novos caminhos para uma velha arte, não mais encerrada em galerias ou museus, mas sim adepta do espaço aberto, desapegada aos ditames do elitismo cultural e seus mecanismos, seu circuito de especuladores, mantendo uma postura relaxada e irreverente com relação aos academicismos, movimentos estéticos, vanguardas, dogmas ou doutrinas artísticas que, se cita ou engloba, o faz meramente em função de seu gosto por uma dieta variada, uma liberdade – própria e características das ruas - para deglutir e regurgitar aquilo que melhor lhe apetecer.

Ao nascer da e para as ruas, ao apropriar-se do espaço comum e orientar-se às paredes da cidade para melhor dialogar com os que nela habitam, melhor misturar-se e ser consumida, a arte do grafite, já de princípio, suscita questionamento.

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

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

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 conivências, é um comando implícito, é uma liberdade vigiada. (SCHNEEDORF, 2008, p. 02).

Sim, pois a arte moderna e contemporânea criou seus próprios muros, encerrou-se em seus próprios templos de adoração para iniciados, especializou-se de tal modo que, a partir de um certo ponto, parece separar-se completamente da vida cotidiana, do cidadão-comum, fechando-se em seu círculo de convidados, tornando-se quase inofensiva em sua lógica de mercado: um luxo, um mimo para poucos escolhidos aptos a sorvê-la, apreciá-la e consumi-la. Neste sentido, não deixa de ser sintomático que Anne Cauquelin (2005), em sua *Arte Contemporânea: Uma Introdução*, ao invés de esmiuçar movimentos, “dissecar” artistas e obras em específico, dedique quase que a totalidade de seu texto a discutir dois pontos centrais de seu pensamento sobre a arte dos últimos dois séculos: como a arte moderna (identificada com o regime de consumo da era industrial) e contemporânea (identificada com a sociedade da informação, da publicidade, da rede de contatos e cotações) criou e desenvolveu seus próprios mecanismos de produção, distribuição e consumo, regidos por uma lógica de mercado, reflexo e espelho da economia liberal.

Vemos ainda mais claramente as características da sociedade do final do século XIX até os anos 1980 por estarmos afastados. O efeito do distanciamento nos permite resumos, ou mesmo anamorfoses esclarecedores: é assim que a ‘sociedade do espetáculo’, que produziu os grandes momentos das gerações de 1960, conta, a posteriori, a verdade a respeito de um século de consumo. [...] Acontece o mesmo com a sociedade de consumo. Consume-se produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo do consumo dos produtos. Em suma, consume-se. Por quê? Como? Porque é preciso que a mercadoria circule, que ela escoe; a teoria dos fluídos é, no caso, a mesma que explica a economia: o dinheiro ‘corre’, leva consigo os objetos que estão à deriva, carregados por este movimento líquido. Sempre os mesmos e sempre diferentes. ‘Não se entra no mesmo rio duas vezes. (CAUQUELIN, 2005, p. 28-29).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com



Illustration: Banksy

A religião do consumo

do crítico-*marchand*. Deste modo, tão importante quanto a obra em si, será todo este sistema que irá desenvolver-se e cercá-la, este aparato que lhe dá suporte, inflado pela presença cada vez mais constante de “atravessadores” entre a obra e o público: “o espaço intermediário entre produtor e consumidor povoa-se de uma grande quantidade de figuras – do *marchand* ao galerista, passando pelos críticos, especuladores e colecionadores” (CAUQUELIN, 2005). E, assim, temos o espetáculo montado, pronto para ser devorado e consumido em abundância.

Caberá, então, a estes “personagens” do mercado artístico excitar a demanda, divulgar e exaltar nomes ou movimentos, validá-los ou negá-los. Por fim, tais “figuras” ganham tamanho destaque que acabam por tornar-se tão “produtores” da obra quanto o artista em si, no sentido de que serão participantes ativos na construção de seu valor, que darão a etiqueta de arte ou não arte a uma obra, reconhecerão seu valor estético e determinarão sua cotação, seu preço.

No panorama da arte contemporânea, conforme observa Cauquelin (2005), tal estado de coisas foi apenas intensificado e fragmentado, dado o avanço tecnológico dos meios de comunicação e seu impacto em praticamente todos os aspectos da sociedade atual, possibilitando, no tocante ao mercado de arte em específico, a formação de novas e abundantes redes de contatos, publicidade e divulgação, bem como de cotação de artistas e obras, acentuando-se ainda mais, deste modo, o papel dos já citados “atravessadores” no modo como a arte contemporânea é percebida e consumida.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Assim, no domínio artístico, os atores mais ativos são os que dispõem de uma grande rede, e o mais rapidamente possível. Esses atores privilegiados se tornam os mestres locais. Comunicam-se uns com os outros – e portanto transmitem entre si informação – por meio de circuitos ultra-rápidos postos à sua disposição pelas novas tecnologias [...]. Conservadores de grandes museus, importantes marchand-galeristas, experts, diretores de fundações internacionais, os chamados 'profissionais', são os primeiros a obter e a passar adiante a informação: a da cotação (o preço) e, conseqüentemente, a do 'valor' estético. Mas passar a informação, em uma grande rede, é também fabricá-la. Essa lei que governa a emissão e a distribuição de informações na mídia escrita e audiovisual é também a que gere o mundo da arte. Em outras palavras, esses agentes ativos são os verdadeiros produtores. São eles que produzem o valor como resultado de sua corrida de velocidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 67).

Neste sistema de especulações, frenesi de informações e cotações, não é dispensado, obviamente, todo o aparato midiático do qual serve-se qualquer mercado para colocar seu produto na praça.

Os produtores de que acabamos de falar buscam e difundem suas informações por meio de uma rede onde se encontram misturados a imprensa especializada (assessores de imprensa, agências, jornalistas-críticos de arte, ligados às galerias ou aos museus), os experts e os organizadores de exposição (espécie de cenógrafos para a apresentação das obras) e os viajantes-comerciantes, que cruzam os céus e fazem importação-exportação de informações, ou os corretores, que, por sua vez, transportam as obras. Notar-se-á que a crítica, até bem pouco tempo uma figura influente no mecanismo da arte moderna, não é mais a única a assegurar a articulação entre obra e público, mas se vê seguida - e se dispersa – por uma profusão de profissionais da publicidade e tem dificuldade de manter um status particular. É uma peça entre outras do mecanismo de apresentação [...]. (CAUQUELIN, 2005, p. 71-72).

Se os artistas, obras, espaços e redes de contatos proliferam, se o sistema de produção, divulgação e consumo do produto artístico torna-se fragmentado e multifacetado, o grande público, por sua vez, parece cada vez mais alienado e perdido frente à produção contemporânea, atônito e desencontrado, uma peça fora do jogo.

O que nós chamamos de 'público', ou seja, cidadãos comuns, é convidado ao espetáculo e não tem como não aquiescer. Com seu julgamento estético posto entre parênteses, a questão é antes de mais nada fazê-lo se dar conta de que se trata de arte contemporânea, independentemente do que ele próprio possa pensar. O preço e a cotação estão lá para lhe assegurar que o espetáculo tem valor. Que é de fato arte, uma vez que as obras estão expostas em um local *ad*

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

hoc, no museu ou em galerias de arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

O grafite, em sua essência original, marginal e periférica – quando, conforme observa Ganz (2005), o que dominavam eram as letras em detrimento de toda a variedade de estilos atualmente disponíveis – traz já consigo o desejo e a atitude para subverter a lógica deste sistema, esta organização em torno do produto artístico, esta necessidade de aprovação e permissão para existir e afirmar-se, para encontrar o lugar em que deve mostrar-se e os padrões aos quais deve acomodar-se; primando pelo desejo de acontecer em aberto, no trânsito frenético das vias urbanas, buscando comunicar, transmitir, estabelecer contato direto com quem quer que seja, onde quer que seja, num direcionamento quase panfletário.



Em 1904, foi lançada a primeira revista a abordar o grafite de banheiro: *Anthropophyteia*. Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, os nazistas usaram inscrições em muros como meio de propaganda para provocar o ódio contra os judeus e os dissidentes. Contudo, o grafite também foi importante para os movimentos de resistência, como forma de disseminar seus protestos entre o grande público. Um exemplo é o ‘Rosa Branca’, grupo de inconformistas alemães que se manifestavam contra Hitler e seu regime, em 1942, por meio de folhetos e slogans pintados, até serem capturados, em 1943. Durante as revoltas estudantis nas décadas de 1960 e 1970, os manifestantes divulgavam suas idéias com pôsteres e palavras pintadas. Os estudantes franceses utilizam com frequência uma técnica precursora do atual estêncil, a *pochoir* (palavra francesa para o grafite feito com estênceis). (GANZ, 2008, p. 8-9).

Não à toa, em seu amplo panorama do estêncil⁴ moderno, Josh MacPhee (2004) destaca justamente esta função eminentemente comunicativa, marcada pelo teor político, dos primeiros

⁴ No contexto da cultura do grafite, da qual trata este artigo, o termo estêncil designa uma modalidade de grafite na qual o grafiteiro ou ativista utiliza-se de um molde, obtido de diferentes tipos de materiais como papel, papelão, metal, entre outros, para recortar e delinear o formato de letras, símbolos ou qualquer outra ilustração em particular, tornando-se possível imprimi-las e reproduzi-las, indefinidamente, de modo rápido e eficiente. Fora do contexto da cultura do grafite, os estênceis são largamente utilizados nas

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

estênceis, os quais cumpriam um papel literal de panfleto, de comunicado, aviso, manifesto ou protesto público, assinado ou anônimo.

O estêncil é uma das formas mais antigas de impressão. Era comumente utilizado no Egito durante o tempo das pirâmides e na China, quando a Grande Muralha foi construída. [...] Após a Revolução Russa, Ivan Maliutin criou ao menos uma dúzia de pôsteres políticos, no início dos anos de 1920, para o departamento de educação política soviético, usando estênceis e guache. Ao mesmo tempo, Vladimir Mayakovsky estava produzindo pôsteres similares com estênceis para a ROSTA, a agência telegráfica soviética. Os textos e imagens, claros e simplificados, eram impressos sob a forma de pôsteres utilizando-se matrizes, e usados para levar notícias a uma população em grande parte iletrada. (MACPHEE, 2004, p. 12).

Daí em diante, a técnica do estêncil pouco irá modificar-se, porém, sua prática espalhar-se-á por uma série de continentes - destacando-se, cada vez mais, como uma forma ideal de expressão livre e aberta, muitas vezes empregada justamente nos locais ou situações mais opressoras, nas quais mais se carece de tal liberdade - confundindo-se com a história das nações e suas inquietações políticas, sociais e econômicas, atingindo lugares tão distintos como a Europa e os Estados

Unidos (como forma de divulgação de ideais comunistas e anarquistas), México (largamente utilizado pelos simpatizantes do regime Zapatista), Nicarágua (muito presente nos manifestos dos revolucionários Sandinistas), África do Sul (como uma das poucas formas de expressão livre disponíveis à população negra durante o regime do apartheid) e América do Sul. O Muro de Berlin, como não poderia deixar de ser, foi intensamente ornado com estênceis e grafites clamando por justiça e liberdade, expondo a prática, via televisão, ao mundo inteiro.

Em 1976, a quarta geração do Muro de Berlin foi construída. Mais robusto do que as versões anteriores, o muro era agora uma sólida parede de concreto, a prova de água e pintada de branco. Logo após ser completado, tornou-se uma tela para artistas e ativistas no lado ocidental, e não demorou muito para que



Obra na palestina: ultrapassando os limites dos muros

indústrias, para a impressão de marcas e logotipos. Muitas das placas e sinais de trânsito são produzidos com o uso de estênceis. Para nossos objetivos, é de grande valia diferenciar-mos o estêncil (cujo uso sempre teve fins mais ostensivamente políticos) do grafite tradicional, haja vista que a técnica configura-se no principal recurso utilizado por Banksy em suas intervenções.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

estênceis começassem a materializar-se entre todos os outros tipos de grafite. O muro era, simultaneamente, uma barreira altamente carregada politicamente e uma longa galeria de 40 milhas para a expressão artística. Milhões de pessoas vieram ver o muro durante a década de 1980 e a arte e expressão nele impressa espalhou-se por todo o globo, com histórias contadas e fotos tiradas. (MACPHEE, 2004, pg. 14).

Apesar de ser virtualmente impossível situarmos quando os estênceis de rua – que, conforme observa Macphee (2004), “existem em algum lugar entre os sinais de rua oficiais e o



Trem "decorado" com tag

grafite tradicional” – saltaram da qualidade de mera sinalização de vias urbanas ou ornamentos industriais para as paredes das cidades sob a forma de slogans políticos e imagens contestatórias, podemos afirmar que seu desenvolvimento e popularização, nos moldes como os conhecemos hoje, bem como sua aproximação com o mundo da arte propriamente dito, encontrou mola propulsora

na ebulição da Nova Yorke dos anos de 1970, assim como toda a cultura do grafite de um modo geral, e daí para as ruas de praticamente qualquer cidade.

Nova Yorke parece ser o local onde o estêncil de rua realmente decolou nos Estados Unidos. Nos anos de 1970, Nova Yorke viu uma explosão de arte nas ruas. Grupos como o Madam Binh Graphics Collective estavam deslocando os ideais de esquerda dos jornais comunistas e comícios políticos para as ruas cotidianas, ao pintarem com spray slogans e colarem pôsteres. Grafiteiros passaram das simples tags⁵ na vizinhança para produções com spray que tomavam vagões inteiros de trens que viajavam por toda a cidade. O amalgama da arte de rua política, o grafite entrando na consciência popular e artistas formalmente treinados sendo inspirados pelo grafite a trazerem sua arte para fora das galerias, foi o que armou o palco para o estêncil de rua. O grafite estava explodindo em NYC, artigos estavam sendo escritos sobre o tema no Village Voice e artistas como Keith Haring e Jean-Michel Basquiet estavam popularizando-o no mundo da arte. (MACPHEE, 2004, p. 15).

⁵ Assinatura do grafiteiro. De simples rabiscos, foram cada vez mais estilizadas, tornando-se maiores e mais complexas.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

É realizando este caminho tortuoso ao longo do tempo, margeando a ilegalidade enquanto refina-se esteticamente e choca-se com o mundo da arte, que o grafite configura-se, em seu estado de desenvolvimento atual, como uma poderosa forma de expressão, uma prática que oportuniza ao artista contemporâneo romper com os limites e barreiras impostas ao produto artístico, subvertendo e minando a relevância do espaço galeria/museu, enquanto recria e amplia o sentido de nossas velhas e por vezes entediadas ruas.

Arte não é como as outras formas culturais, pois o seu sucesso não é ditado por sua audiência. O público enche salas de concertos e cinemas todos os dias, nós lemos romances aos milhões e compramos discos aos bilhões. Nós, o povo, afetamos a produção e a qualidade da maior parte de nossas expressões culturais, mas não da arte. A arte que vemos é feita apenas por poucos selecionados. Um pequeno grupo cria, promove, adquire, exhibe e decide quanto ao sucesso da Arte. Somente uma pequena centena de pessoas no mundo tem voz ativa. Quando você vai a uma galeria de arte, você é simplesmente um turista observando a vitrine de troféus de alguns milionários. (BANKSY, 2005, p. 144).



Monet, vandalizado por Banksy

Lembremos: Banksy prefere uma bela parede, um grande muro branco rodeando uma propriedade qualquer, a uma simples tela. Prefere a rua, o beco, a marquise, ao invés da galeria ou museu. Prefere o incauto cidadão, ao invés dos críticos, acadêmicos ou público especializado. Banksy não despreza qualquer pequeno espaço da cidade, pois o grafite nasceu para mesclar-se com o urbano, reivindicando suas paredes e transformando-as em uma grande tela, uma grande galeria a céu aberto, 24 horas por dia disponível, sem limites de convidados ou ingressos esgotados. É justamente nesta tomada do espaço comum e cotidiano que o grafite realiza sua grande provocação, apropriando-se da propriedade privada e pública sem pedir qualquer licença, desprezando e questionando as instituições oficiais, o espaço confortável e adequado à arte, seguro e higienizado.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Daí que não seria de todo descabido traçarmos um paralelo, ainda que conflitante, entre os possíveis apontamentos realizados por Banksy e Duchamp - aquele que intitulava-se o “antiartista”, também provocador nato - em relação ao papel exercido pelo espaço e contexto no modo como percebemos a obra de arte, suscitando um profundo questionamento do real valor dos bens artísticos, suas reais intenções, suas rotas de fuga ou prisão, em um movimento de contestação (Banksy) e exposição (Duchamp) do regime da arte e seu funcionamento, suas regras internas.

Assim é que, ao lançar mão de seus *ready-mades* - ou seja, objetos comuns do cotidiano, previamente fabricados - Duchamp, em uma postura altamente irônica, apresenta objetos praticamente destituídos de qualquer valor estético, qualquer trabalho manual e criativo exercido por parte do artista, cabendo a este a mera seleção e exposição do artefato desejado, sendo que o *status* de obra de arte deste objeto será obtido meramente em função do contexto em que é exposto.

Em 1913, Duchamp apresenta os primeiros *ready-mades*, Roda de bicicleta; anos depois, em 1917, Fonte, no Salão dos Independentes de Nova York. Ele deixou o terreno estético propriamente dito, o ‘feito à mão’. Não mais a habilidade, não mais o estilo – apenas ‘signos’, ou seja, um sistema de indicadores que delimitam os locais. Expondo objetos ‘prontos’, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou mictório batizado de Fontaine [fonte], ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu. Ou, ainda, textos, jornais, notas, publicações, até anotações escondidas, que Duchamp transporta em seu museu portátil, as ‘valises’ e as ‘caixas’ (caixa de 1914, caixa verde, caixas em valise). O próprio termo ‘caixas’ mostra bem qual função Duchamp atribuía ao continente. [...] Em relação à obra, ela pode então ser qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 94).

Banksy, por sua vez, mina inteiramente este modelo baseado na predominância do espaço galeria/museu, desprezando e ironizando-o ou, melhor ainda, deslocando hierarquias, visto que eleva e entende as ruas, estas sim, como espaço privilegiado para sua arte, vivo e em

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

constante transformação, mutação, livre de concessões e amarras, sem restrições ou filtros entre obra e público: o grafite emerge do caos urbano e aí encontra seu lar, seu sentido, seu valor enquanto obra.

Eu vou dizer o que penso, então não vai tomar muito tempo. O grafite não é a forma mais baixa de arte. Apesar de você ter de se esgueirar pela noite e mentir para sua mãe, o grafite é, de fato, a mais honesta forma de arte disponível. Não existe elitismo ou hype, ele se exhibe em algumas das melhores paredes que uma cidade pode oferecer, e ninguém é deixado de lado em virtude do preço da entrada. Uma parede é sempre o melhor lugar para publicar o seu trabalho. (BANKSY, 2005, p. 8).

Se Duchamp amplificava e destacava – em tom de ironia e deboche - o papel exercido pelo continente galeria/museu sobre o *status* da obra de arte e sua recepção, Banksy desequilibra a equação, criando uma obra que encontra ainda mais sentidos e relevância ao abandoná-lo, tornando-se, então, tão visível quanto os outdoors das multinacionais, tão insinuante ao olhar e a atenção do transeunte comum quanto os sugestivos e invasivos *slogans* publicitários, as imagens mais comuns e banais do cotidiano (não menos brutais); aproximando o tempo e o espaço clássico dedicado à obra encerrada no museu ao tempo e espaço publicitário e midiático das paisagens urbanas, erguendo-se como uma contra-voz, uma insubordinação àqueles que detêm e controlam o direito à comunicação, à vinculação da informação.



"Como eu deixei de me preocupar e aprendi a amar a bomba"

As pessoas que governam nossas cidades não entendem o grafite porque eles acham que nada tem o direito de existir a não ser que gere lucro. Mas se você apenas valoriza o dinheiro, então sua opinião é desprezível. Eles dizem que o grafite assusta as pessoas e é símbolo do declínio da sociedade, mas o grafite só é perigoso na mente de três tipos de pessoa; políticos, executivos publicitários e grafiteiros. As pessoas que verdadeiramente desfiguram nossas vizinhanças são as companhias que rabiscam seus *slogans* gigantes pelos prédios e ônibus, tentando nos fazer sentir inadequados caso não compremos suas coisas. Eles esperam estar aptos a espalhar suas mensagens na sua cara através de cada superfície disponível, mas você nunca tem a permissão de responder-lhes. Bem, eles começaram esta luta e a parede é a arma escolhida para bater de volta. (BANKSY, 2005, p. 8).

Se a parede é a tela escolhida, talvez fosse hora de olharmos mais de perto aquilo que Banksy tem feito com elas.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

PAREDE E OBRA: MOTIVAÇÕES, TÉCNICAS E TEMÁTICAS.

Banksy e sua produção sintetizam e exemplificam perfeitamente os desenvolvimentos e posicionamentos mais nobres da militante guerrilha das ruas, de uma certa arte que pretende-se inquieta, uma arte que mira e ataca suas próprias convenções, numa espécie de Terrorismo Poético.

Dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos dos bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. *Land-art*, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-Terroristas. Seqüestre alguém & faça-o feliz. [...] Coloque placas de bronze comemorativas nos lugares (públicos ou privados) onde você teve uma revelação ou viveu uma experiência sexual particularmente inesquecível etc. Fique nu para simbolizar algo. Organize uma greve em sua escola ou trabalho em protesto por eles não satisfazerem a sua necessidade de indolência & beleza espiritual. A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis vagões de metrô & sóbrios monumentos públicos – a arte TP⁶ também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques & restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playground, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissões de rádio piratas, cimento fresco... (BEY, 2003. p. 9).



New Orleans: lembranças do furacão Katrina

A arte de rua produzida por Banksy contém justamente este quinhão de sabotagem e insolência, essa necessidade e desejo de tornar-se algo um tanto mais viva do que os quadros encerrados em museus, um tanto mais presente e reflexiva quanto ao cotidiano; uma arte feita para pegar de supetão os incautos e sacudi-los. Talvez daí que Schneedorf (2008) encontre em Banksy a imagem do

“tradicionalmente britânico conceito de artista como

⁶ Terrorismo Poético.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

trabalhador social, de micropolítica e representação de voz minoritária, de uma pertinente inclinação à esquerda, de um apreço à denúncia, ao manifesto”.



Intervenção com cones

comprometimento com o burlar de regras - através da operação de arte-invasões em museus, zoológicos e parques de diversões, subvertendo a vigilância, o processo de seleção e permissão. Em *“Wall and Piece”*, uma das compilações da obra de Banksy, temos um capítulo inteiro dedicado às arte-invasões, com uma seqüência de fotos nas quais o artista, perfeitamente

disfarçado, aparece “plantando” quadros na Tate Gallery, de Londres, e no Louvre, em Paris. Tais quadros, de autoria anônima, constituem-se de pinturas a óleo tradicionais, apresentando temáticas tipicamente clássicas e acadêmicas, que são então modificadas, “vandalizadas” pela intervenção do grafiteiro. “Se você quer sobreviver, enquanto grafiteiro, quando vai ao museu, sua única opção é continuar pintando sobre coisas que não pertencem a você”, (Banksy, 2005, p. 128). Na Disneylândia, o artista inseriu, entre as demais atrações do parque, um boneco em tamanho real, uniformizado e encapuzado, em referência aos prisioneiros torturados na prisão de Guantanamo, nos Estados Unidos. Assim, Banksy aproxima-

Para atingir seus fins e realizar suas sabotagens, o artista de rua contemporâneo utiliza-se de diferentes técnicas, métodos e abordagens, visando recriar e rearranjar os espaços em que atua, não limitando-se, inclusive, a apenas tomar o espaço público, mas interferindo mesmo no interior de espaços privados e controlados – reforçando,

assim, a idéia de trapaça, o



Artista original desconhecido. Pintura a óleo modificada e "instalada" no Museu do Brooklyn. Durou oito dias

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

se, ao mesmo tempo, da instalação e do happening, tomando-os como recursos ao grafiteiro que aventura-se em espaços fechados.

Recentemente, suas pinturas foram encontradas e rapidamente removidas tanto na galeria Tate quanto no Louvre. Essas contribuições pessoais foram chamadas de “atalhos”. Segundo Banksy, “passar realmente pelo processo de ter uma pintura selecionada deve ser muito chato. É muito mais divertido chegar lá e colocá-la você mesmo”. Entre suas outras façanhas incluem-se a produção de grafite como forma de protesto em prol dos animais confinados em vários zoológicos internacionais. (GANZ, 2008, p. 139).

Apesar disto, desta sabotagem e atuação direcionada ao espaço privado, não restam dúvidas de que o fino da produção e da atuação de Banksy encontra-se mesmo voltada às ruas, e a riqueza e diversidade de seus trabalhos apontam para o amadurecimento do grafite e para a superação da imagem clássica do grafiteiro: Banksy vai muito além da simples lata de spray.

Hoje temos uma cultura que se expandiu: novas formas são exploradas, e personagens, símbolos e abstrações começam a proliferar. Durante os últimos anos, os grafiteiros têm utilizado um campo mais amplo de expressão. O estilo de cada artista é desenvolvido sem nenhuma restrição, com a utilização de *stickers* (etiquetas ou adesivos), pôsteres, estênceis, aerógrafos, pastéis oleosos, todas as variedades de tintas e até mesmo de esculturas. Muitos artistas se libertaram do mero uso das latas de spray. Como resultado, muitos falam atualmente de um movimento pós-grafite, caracterizado por abordagens mais inovadoras quanto à forma e à técnica, que vão além das percepções tradicionais do estilo clássico do grafite. (GANZ, 2008, p. 7).



Banksy praticamente sintetiza esta evolução da cultura do grafite, constituindo-se em um artista de rua completo, cujo corpo da obra inclui a utilização de praticamente todos os recursos apontados por Ganz (2008). Não obstante, o artista ficou realmente famoso em seu meio pela maestria no uso da técnica do estêncil – o que diferencia seu trabalho do grafite mais tradicional, identificado com a cultura hip hop, de *tags* estilizadas e carregadas em cores -, produzindo imensas, detalhadas e sóbrias ilustrações a céu aberto, as quais recorrem a uma série de imagens e signos pré-registrados em nosso inconsciente coletivo, rearranjados e servidos sob a forma de desconcertantes memórias e imagens contemporâneas, incutidas nas paredes da cidade. Assim é que, ao mergulhar em todo um arsenal de imagens e signos contemporâneos, ao “cozinhar” em seu caldeirão uma série de referências a personagens ícones do mundo do entretenimento, da propagando, do

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

cinema, da alta e da baixa cultura, do mundo erudito e da cultura de massas, Banksy cria uma obra que prima pelo seu caráter de imediata significação, encontrando resposta instantânea de nossos afetos e lembranças, como se nos narrasse nossa própria época. Como bem observa Aguiar (2003), uma imagem, ainda que estática, faz parte de toda uma estrutura narrativa de longo alcance, de entrelaçamentos e associações.

É por justamente tomar como alimento aquilo que critica (os símbolos da massificação, da opressão e do consumo), por desatrelar-se e afastar-se dos mecanismos comuns à arte e à cultura erudita, “valorizando técnicas, materiais e raciocínios industriais e de massa”, que Schneedorf (2008), mais uma vez, procura mapear Banksy.

Sua referência mais direta, como transposição e transformação do comum em arte, é mesmo a 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. (SCHNEEDORF, 2007, p. 9).

Banksy atua como um reciclador de signos pré-existentes, *ready-mades* semióticos - se quisermos novamente nos aproximar de Duchamp - rearranjados e re-significados. Na verdade, as próprias pinturas a óleo que Banksy modifica e insere em museus podem ser encaradas como *ready-mades* re-significados. Talvez o melhor exemplo desta conduta esteja expresso na obra abaixo, na remontagem e re-significação de imagens tão corriqueiras, dando-lhes um inteiro novo sentido, suscitando uma associação mental que conjuga infância, entretenimento e horror, capitalismo e guerra, imperialismo e opressão, fast-food e carne humana, a diversão e a alienação do primeiro mundo em contraposição ao sofrimento terceiro mundista.



Bem vindo ao fantástico mundo do entretenimento

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

O artista nos narra, em suas imagens, um século marcado pela opressão bélica e cultural, pelas políticas de guerra, pela vigilância ostensiva dos homens da lei e suas câmeras de segurança, pelo poder corporativo e midiático que cada vez mais impõe-se ao cidadão. Ao mesmo tempo, prega uma arte participante da vida comum deste cidadão, conectada, anarquista e liberta, acessível, disponível e acolhedora como a Revolução Digital, o reciclar e manipular da informação, a proliferação virótica dos significantes, em uma espécie de movimento de contra-ataque.

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. Publicam mensagens superficiais nas laterais dos ônibus que indicam que você não é sexy o bastante e que toda a diversão está acontecendo em algum outro lugar. Eles estão na TV fazendo sua namorada sentir-se inadequada. Elas possuem acesso à mais sofisticada tecnologia que o mundo já viu e com ela intimidam você. Eles são Os Anunciantes e estão rindo de você. Entretanto, você está proibido de alcançá-los. Marcas registradas, direitos de propriedade intelectual e leis de direito autoral significam que Os Anunciantes podem dizer o que bem entenderem, , onde preferirem, impunemente. Tamanha pressão. Qualquer anúncio no espaço público que não lhe dá opção, que você o veja ou não, ele é seu. Seu para tomá-lo, rearranjá-lo e reutilizá-lo. Você pode fazer o que bem quiser com eles. Pedir por permissão é como pedir para manter as pedradas que lhe atiram na cabeça. Você não deve nada às corporações. Você não lhes deve nenhuma reverência em especial. Elas têm rearranjado o mundo para porem-se bem à sua frente. Elas nunca pediram a sua permissão, nem mesmo pense em começar a pedir pela delas. (BANKSY, 2005, p. 160).

Temos, então, uma obra móvel, em constante trânsito, que não simplesmente reclama a cidade como tela, fundo para sua exibição, mas que, pelo contrário, muitas vezes coloca-a como a própria obra, interferindo diretamente em sua significação. Não à toa, alguns dos trabalhos mais líricos e políticos de Banksy podem ser encontrados na New Orleans pós furacão Katrina



**Obra na Palestina. Mistura de Técnicas:
estêncil e pôster impresso.**

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com



e sua desolação, ou em sua viagem ao Muro da Segregação, na Palestina, local por si só carregado de sentidos.

Ao expor-se nas paredes da cidade, nas vias urbanas, Banksy cria uma obra que funciona pelo princípio do copyleft⁷ da cultura digital, como um código aberto à cooperação, sujeita à efemeridade (muitos grafites são apagados após algumas poucas horas ou dias) e à manipulação de demais anônimos. Um caso em particular que exemplifica perfeitamente tal questão ocorre justamente em uma apropriação e reinterpretação livre que

Banksy faz da famosa Mona Lisa, de da Vinci, retratando-a carregando um grande lança foguetes. Conforme consta (não sem uma ponta de orgulho) em *“Wall and Piece”*, antes de ser removida após apenas dois dias, um grafiteiro desconhecido já havia dado sua contribuição, transformando-a, pelo acréscimo de barba e turbante, na polêmica figura de Bin Laden. Em outros casos, a obra só realiza-se, efetivamente, com esta intervenção alheia, como



quando Banksy - na melhor tradição dos estêncis industriais e tipográficos, informativos – meramente imprime em um muro, sob um brasão “oficial” os dizeres “POR ORDEM DA AGÊNCIA NACIONAL DE ESTRADAS, ESTA PAREDE É DESIGNADA COMO ÁREA DE GRAFITE. POR FAVOR, TOME SEU ESPAÇO” (BANKSY, 2005, p. 50). Assim, além de novamente burlar a lei e a permissão ao simplesmente forjar uma autoridade representada por uma agência reguladora que sequer existe, Banksy aventa uma obra que apenas está completa

⁷ O termo copyleft denota uma modalidade de direito autoral e intelectual que objetiva derrubar as barreiras tradicionais relativas à utilização, difusão e modificação de uma obra. O termo tem sido empregado principalmente na área da Informática, referindo-se a softwares que possuem código aberto, permitindo que seus usuários o modifiquem e aprimorem.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

através da intervenção colaborativa de terceiros, enquanto observamos, nas seqüências de fotos seguintes, a parede ser tomada por dezenas de grafites anônimos.

É justamente por esta postura combativa e subversiva quanto aos limites da produção artística, pelo seu constante, anônimo e cotidiano manifesto de uma arte indomável e insubmissa, que Banksy configura-se como talvez o maior artista de rua da atualidade, criando uma obra que não teme entregar-se, misturar-se e impregnar-se com a sujeira e beleza das ruas. “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).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

AGUIAR, Flávio (orgs.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

BANKSY. **Existstencialism**. London: Weapons of Mass Destruction, 2002.

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

BEY, Hakim. **Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BLISSET, Luther. **Guerrilha psíquica**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008.

MACPHEE, Josh. **Stencil Pirates**. New York: Soft Skull Press, 2004.

SCHNEEDORF, José. **Onde está Banksy?** In: Travessias nº 2, 2008. Revista Eletrônica: www.unioeste.br/travessias.