

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar  
Departamento de Artes e Comunicação – DAC  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

**A ARTE-*SPRAY* DE BANKSY:  
GRAFITE E VIDEOGRAFIA**

Gustavo Russo Estevão

São Carlos  
2016

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar  
Departamento de Artes e Comunicação – DAC  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

**A ARTE-*SPRAY* DE BANKSY: GRAFITE E VIDEOGRAFIA**

Gustavo Russo Estevão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos como requisito para a obtenção do grau de mestre em Imagem e Som.

Linha de Pesquisa: Narrativas Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani

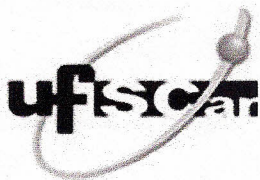
São Carlos  
2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

E798a            Estevão, Gustavo Russo  
                  A arte-spray de Banksy : grafite e videografia /  
Gustavo Russo Estevão. -- São Carlos : UFSCar, 2016.  
                  137 p.

                  Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2016.

                  1. Teorias do documentário. 2. Arte de rua. 3.  
Banksy. 4. Arte-spray. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gustavo Russo Estevão, realizada em 24/03/2016:

---

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

---

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira  
UFSCar

---

Prof. Dra. Ana Paula dos Santos Martins  
USP



Dedico este trabalho à minha mãe (em memória) por sempre me apoiar, mesmo quando não entendia direito o que estava eu a fazer.

Ao meu pai, por me ensinar a amar os livros.

À Mariana, por ser minha companheira de toda a vida.

## **Agradecimentos**

À querida orientadora, Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani, pela dedicação e iluminação durante todo o processo de pesquisa e produção desta dissertação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de estudos concedida no período de agosto de 2014 a agosto de 2015, de suma importância para a realização deste projeto.

À Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins (USP/São Paulo) e à Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira (UFSCar/São Carlos), por suas leituras atentas e contribuições nas etapas de qualificação e defesa deste trabalho.

Aos professores do PPGIS, que tanto contribuíram, por meio de suas aulas, para a difusão do conhecimento e a concretização desta dissertação: Profa. Dra. Suzana Reck Miranda; Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza; Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo e Prof. Dr. Samuel Paiva.

Ao secretário do PPGIS, Felipe Rossit, pela constante disposição em ajudar durante todo o período de estudos.

Aos colegas de mestrado que dividiram conhecimentos, dúvidas e aprendizado nesse período.

Às minhas queridas irmãs Grazielle, Soraia e Nicole, por serem tão especiais.

À Emília, por trazer luz para nossas vidas.

## Resumo

A pesquisa propõe a investigação dos mecanismos de criação e produção do artista britânico Banksy, principal expoente do movimento que ficou conhecido como arte de rua no início dos anos 2000. Parte-se de sua incursão como diretor audiovisual da obra *Exit Through the Gift Shop*, lançada em 2010, para discutir as relações entre o artista de rua e o documentarista Banksy. A partir dos elementos constitutivos do texto fílmico, notam-se espelhamentos com os processos encetados pelo artista: apropriação e subversão de textos culturais, parodização, crítica social. Inicialmente, discute-se o filme pela perspectiva das teorias do cinema (marcadamente de filmes documentários) e dos gêneros cinematográficos. Em seguida, traça-se um panorama sobre a gênese da arte de rua e sua recepção; e, finalmente, os processos de intersecção e diálogo entre o artista de rua e o documentarista, embasados principalmente nas propostas de Julio Plaza e da Tradução Intersemiótica.

**Palavras-chave:** Teorias do Documentário, Arte de rua, Banksy, *Arte-spray*

### **Abstract**

This research aims to investigate the mechanisms of creation and production by the British artist Banksy, the leading exponent of what became known as Street Art in the early 2000. It starts with his incursion as an audiovisual director of the work launched in 2010 *Exit Through the Gift Shop* to discuss the relations between the street artist and the documentary filmmaker. From the constitutive elements of the filmic text it is noticed various mirroring of the processes initiated by the artist: appropriation and subversion of cultural texts, parodying and social criticism. Initially it discusses the film from the perspective of some film theories (markedly the documentary film) and other film genres. Following it draws up an overview of the genesis of Street Art and its reception and finally it shows the intersection and dialogue between the street artist and the documentary filmmaker based on the proposals of Julio Plaza and the Intersemiotic Translation.

**Keywords:** Documentary Theory, Street Art, Banksy, Spray Art.

## Sumário

Introdução.....	08
Capítulo 1 - Que documentário é esse?.....	12
1.1 Gêneros e Contaminações.....	27
1.2 <i>Exit through the gift shop</i> : documentário <i>spray</i> .....	35
1.2.1 Utopia e distopia: a trilha musical-guia.....	47
1.2.2 <i>Tonight the streets are ours</i> .....	54
Capítulo 2 - Arte de Rua x Arte no Museu.....	60
2.1 Pichação e Grafite.....	61
2.2 O fim da história da arte: cidade e percepção.....	67
2.3 Quem é Banksy?.....	76
Capítulo 3 - Tradução Intersemiótica: das ruas para o vídeo.....	81
3.1 Crônicas a céu aberto: o ícone provocador.....	84
3.2 Videografite.....	91
3.3 Os duplos de Banksy.....	98
3.4 Paródia e Pastiche.....	104
Considerações Finais: diálogo entre as artes e com a sociedade.....	112
Referências Bibliográficas.....	116
Ficha Técnica do filme.....	128
Anexo.....	137



## INTRODUÇÃO

Desde a formação das primeiras metrópoles, a cidade caracteriza-se como local de confluência cultural e social e, adversamente, de exclusão e esquecimento. O entrelaçamento das estruturas urbanas, em todas as suas camadas - indivíduos, indústria, comércio, ruas, transporte, comunicação, etc. -, expõe a multiplicidade de vozes, quereres, ruídos, discursos e impossibilidades que compõem o espaço urbano. A saturação de estímulos dos grandes centros provoca e entorpece.

O que a mulher de olhar *blasé* enxerga fora do quadro *Na Estufa*, de Manet? Será a antevisão do descarrilar dos bondes representados em *cartoons* sensacionalistas da imprensa do início do século XX? A cidade modificou o olhar e o olhar modificou a cidade.

Na cidade, viu-se o trem chegando à estação através do filme dos irmãos Lumière, assustando a plateia e prenunciando a modernidade, nos trilhos do trem projetado e no rolo de película que o projetava. A cidade impulsionou o cinema e o cinema impulsionou a cidade.

O usuário urbano, que no século XIX foi *flâneur* nas páginas de Baudelaire, aquele que "via a cidade sem disfarces", como apontou Walter Benjamin (2000, p.56), incorporou à sua percepção uma nova forma de olhar e perceber a cidade, um ambiente recém-criado, fruto das conquistas industriais que aceleravam a vida das pessoas. O poeta francês cantou o "olhar apaixonado" do *flâneur* como um "espelho tão imenso quanto essa multidão, (...) um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida" (BAUDELAIRE, 1997, p.21).

Baudelaire exaltou as belezas e as mazelas da entrada na modernidade e o *flâneur* foi seu personagem síntese. Possivelmente, se esse "pintor do circunstancial" dirigisse seu olhar para a metrópole do século XXI, acabaria atropelado e esquecido em alguma grande avenida. Quiçá algum transeunte registrasse o ocorrido com um *smartphone* e o famoso personagem fosse imortalizado durante poucos minutos em alguma rede social. A cidade transforma os indivíduos e estes transformam a cidade.

Artistas das mais variadas formações foram tocados pelo tema da cidade como cosmos transformador das relações entre as pessoas, polo de oportunidades, purgatório das mazelas terrenas. No início dos anos 2000, um grupo de artistas de diferentes nacionalidades passou a transformar suas cidades, no embalo de um movimento que ficou conhecido como arte urbana ou arte de rua. Esses artistas reivindicavam a cidade como tela para suas pinturas, palcos para *performances* e instalações, canal de comunicação com o usuário desse espaço. Na esteira de

expressões culturais marginalizadas, como o grafite (visual) e o *hip-hop* (musical), as obras desses artistas urbanos proliferaram nas grandes metrópoles do mundo e, posteriormente, foram difundidas na *web*. Nesse cenário, despontou o artista britânico Banksy, talvez o mais conhecido expoente do movimento, principalmente devido ao mito criado em torno de sua figura pessoal e às características provocadoras e contestatórias de sua obra.

Banksy fez sua estréia como grafiteiro nas ruas de Barton Hill, distrito de Bristol, no início da década de 1990 e, de lá pra cá, realizou inúmeras exposições, mostras e intervenções em todo o mundo. Em 2005, por exemplo, o artista obteve grande exposição na mídia ao grafitar o Muro da Segregação, na Faixa de Gaza. Suas obras, marcadas pela transgressão e subversão, saíram da ilegalidade das ruas e tomaram galerias de arte e coleções particulares, e a arte de rua, um fenômeno de ‘assalto’ à superfície urbana, foi rapidamente assimilada e transformada em produto pelo mercado de arte contemporânea.

Contradições fazem parte de sua personalidade. Um dos artistas mais famosos do mundo permanece incógnito, e as pessoas que lhe são próximas seguem um rígido código de conduta para manter seu anonimato. Há quem sustente que Banksy seja um coletivo de artistas, e não uma pessoa. Apesar de tecer duras críticas à sociedade de consumo e ao capitalismo, sua arte gera milhões de dólares. Ele criou uma organização que certifica suas obras, a *Pest Control (Controle de Pestes)*, para evitar a apropriação de seu trabalho e coibir falsificações - uma atitude no mínimo discutível, advinda de quem pinta muros e paredes de forma ilegal.

Em 2010, Banksy lançou mais uma de suas provocações, dessa vez, na forma de um filme que tinha como objetivo mostrar a verdadeira história da arte de rua. *Exit Through the Gift Shop (Saída pela loja de presentes ou Saída através da loja de presentes)*<sup>1</sup> estreou em abril de 2010<sup>2</sup> e gerou certo nervosismo em parte da crítica, que não conseguia ter certeza se o

---

<sup>1</sup> Vale notar a representação da palavra *Exit* no *lettering* inicial do filme. Banksy faz questão de usar a palavra de forma destacada, em letras vermelhas, diferente do restante do título. Essa *Saída*, desde o início, é um índice de certa 'emergência', um aviso sobre o que será exposto. Nas considerações finais serão expostos alguns significados possíveis para esse alarde.

<sup>2</sup> No primeiro fim de semana de lançamento, *Exit Through the Gift Shop* arrecadou uma receita bruta de mais de 170 mil dólares nos Estados Unidos e 81 mil libras no Reino Unido. Um feito notável, dado que o filme foi lançado de forma limitada, distribuído independentemente e só foi divulgado usando a mídia social. Nas semanas seguintes, o filme arrecadou quase dois milhões de dólares nos Estados Unidos e 316 mil libras no Reino Unido, além de ser amplamente elogiado por críticos, de Berlim a Boston (LEVERTON, 2011, p.88-89, tradução nossa).

[*In the first weekend of release Exit Through the Gift Shop grosses \$ 170,756 in the US and £81,000 in the UK. A remarkable achievement given that the film is given a limited released, distributed independently and is only marketed using social media. In the next few weeks the films goes onto gross \$ 1,950,348 in the US and £316,326 in the UK and is also widely given rave reviews from critics from Berlin to Boston. (LEVERTON, 2011, p.88,89)*]



filme era ou não uma grande enganação. *Prankumentary (documentruque)*, *mockumentary (brincamentário)* e *docparódia* são alguns dos termos que os críticos sugeriram para classificar esse filme; não obstante, ele foi indicado ao prêmio de melhor filme na categoria Documentário da Academia do Oscar, no ano de 2011, figurando entre os cinco finalistas e, por pouco, não obtendo o prêmio mais conhecido da indústria cinematográfica.

A presente dissertação parte da atuação de Banksy como artista de rua para discutir as características e elementos constitutivos do filme *Exit Through the Gift Shop*, ou seja, como o artista duplicou-se em documentarista e construiu essa obra. No Capítulo 1, apresenta-se um panorama sobre a história do filme documentário e são levantados alguns problemas relacionados com a constituição de um *corpus* de estudo capaz de abranger a multiplicidade de expressões do filme documentário. Recorrem-se às teorias de gênero audiovisual para lançar luz sobre a discussão e propõe-se um entendimento a seu respeito de uma perspectiva mais ampla, embasada nas propostas do filme-ensaio. Ao final desse capítulo, apresenta-se o filme *Exit Through the Gift Shop* e discutem-se, em um primeiro momento, alguns elementos constitutivos de seu discurso, utilizando-se o conceito de leitura documentarizante do teórico Roger Odin e as concepções de documentário de Bill Nichols. O último item do Capítulo 1 é dedicado à trilha musical, com ênfase na canção-tema da obra, *Tonight the streets are ours*. Com base principalmente nas ideias de Anahid Kassabian, Jeff Smith e Caryl Flinn, tenta-se a aproximação entre teorias que discutem a utilização de trilha musical popular em filmes de ficção para a análise da música no documental em *Exit Through the Gift Shop*.

O Capítulo 2 trata da gênese do movimento de arte de rua, seu surgimento a partir de expressões como o grafite e a pichação, além de discutir a dificuldade de colocar a arte de rua em uma perspectiva histórica em relação à História da Arte. Para tanto, foram tomadas, principalmente, as ideias do teórico Giulio Carlo Argan e do filósofo Merleau-Ponty, a fim de propor alternativas para a apreensão da arte de rua e sua análise. Ainda nesse capítulo, apresenta-se um breve histórico sobre Banksy e o início de sua atividade artística. Nota-se que a apropriação de textos culturais, a parodização e os elementos constitutivos das obras ‘plásticas’ do referido artista encontram reflexos nos processos utilizados na estruturação do filme *Exit Through the Gift Shop*.

As relações entre a arte de rua de Banksy e o filme *Exit Through the Gift Shop* são tratadas no Capítulo 3, utilizando-se a proposta de Tradução Intersemiótica, do artista e acadêmico Julio Plaza. Essa análise está dividida em quatro aspectos: 1) a predominância do signo icônico em seus trabalhos; 2) a relação entre videografia e arte de rua; 3) seu fascínio

por duplos; e 4) a construção paródica de sua arte. Arrisca-se a afirmação de que a obra de Banksy sintetiza e expressa o fazer artístico de um movimento iniciado na segunda metade do século XX e que, de vários modos transformado, atinge o período compreendido na primeira década dos anos 2000, em que o tempo aparece representado nas novas formas do fazer artístico, complexas estruturas da arte contemporânea constituídas pelo amálgama do diálogo entre as diversas poéticas com a ruptura das fronteiras entre o popular e o erudito.

## CAPÍTULO 1 – QUE DOCUMENTÁRIO É ESSE?

Todo filme é um documentário, partindo-se da ideia de que a captação de imagens e sons é um registro de um determinado contexto espacial, cultural e social realizado em um tempo delimitado, reflexo de uma realidade específica.

Todo filme é um filme de ficção,<sup>3</sup> a partir do momento em que se considera a presença do aparato tecnológico de captura de imagens e sons como um canal mediador entre quem observa e quem é observado. De forma sucinta: “em frente à câmera, todos representam”.

As questões sobre as unidades de produção documental e ficcional remontam aos primeiros filmes dos irmãos Lumière, percorrem toda a história do cinema, passam pelos suportes de difusão eletrônica como a TV e o vídeo e chegam às plataformas interativas digitais. Evoluções tecnológicas, estruturas narrativas fragmentadas e não lineares, mudanças sociais e comportamentais são alguns dos fatores diretamente ligados aos enfoques adotados por teóricos, realizadores e acadêmicos no que tange às discussões sobre os elementos constitutivos do discurso fílmico. Além dos aspectos intrínsecos aos filmes, deve-se levar em consideração sua recepção ao longo do tempo, em diferentes locais e culturas.

Uma vista rápida sobre os assuntos lançados acima indica a heterogeneidade de propostas possíveis para se debater documentários. A fim de empreender a análise do filme *Exit Through the Gift Shop*, objeto desta dissertação, será realizado um panorama sobre a história do filme documentário. Posteriormente, a discussão voltar-se-á para a teoria dos gêneros audiovisuais e as contaminações entre a produção documental e a ficcional.

Noel Burch inicia o capítulo “Temas de não ficção”, de seu livro *Práxis do Cinema*, apontando as expectativas que marcaram o aparecimento do cinematógrafo:

Desde o início da história do cinematógrafo, encontramos, ao lado dos pioneiros que o utilizaram desde o começo como meio de divertimento das massas com fim lucrativo, outros para quem ele parecia ser antes de tudo um meio de comunicação (quando não de propaganda), um meio de educação (quando não de doutrinação). Tanto para Marey, na era “arqueológica” do cinema, como para Lumière, na “primitiva”, era ponto pacífico que o homem tinha, finalmente, descoberto na câmera um instrumento apto a captar e registrar o “mundo real”, e que essa era sua missão específica, sagrada, por assim dizer: cabia ao cinema promover o progresso

---

<sup>3</sup> A expressão “todo filme é um filme de ficção”, é de Christian Metz (METZ, 1975, p. 31 apud ODIN, 2012, p.13)

científico, grande ideal do início do século XX, oferecendo-nos um novo modo de apreensão do mundo (BURCH, 2011, p.185).

A concepção realista da imagem cinematográfica (em decorrência da fotográfica) já foi discutida em importantes textos, como o conhecido “Ontologia da imagem fotográfica”, de André Bazin, no qual o teórico relata a libertação que o cinema e a fotografia representaram para as artes plásticas no que concerne à representação da realidade.<sup>4</sup> Ismail Xavier, em seu livro *O discurso cinematográfico*, esclarece a concepção baziniana de ontologia da imagem fotográfica/cinematográfica:

Para entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão essencial: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo "à imagem do real", para usar a expressão católica que lhe é cara. A sutil diferença entre dizer que algo é uma "imagem de" e dizer que algo é "feito à imagem de", nos fornece um exemplo dos inúmeros jogos de palavras que tornam a leitura de Bazin fácil apenas na sua aparência. Ele vai adiante: tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão "ontológica": testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial (XAVIER, 2008, p.83).

As questões sobre a possibilidade de registro do real são intrínsecas à imagem cinematográfica, pela qualidade de apreensão do tempo e espaço em uma superfície gráfica - no caso, a película cinematográfica. Em contrapartida, o aspecto fantástico e ilusório dessa representação vem à tona a partir do tratamento dado ao objeto que se está a captar. Hugo Münsterberg, considerado o primeiro teórico do cinema, escreveu, em 1916, o livro “*The Photoplay: a Psychological Study*”. Desde essa primeira obra sobre o cinema, nota-se a preocupação de discutir o tratamento dado e a decodificação do material captado. Para Münsterberg, os filmes podem ser objetos de arte construídos em um mundo sem razão prática, "(...) de acordo com nossas mentes, objetos cuja *raison d'être* é serem sentidos perfeitamente e fora de qualquer contexto” (ANDREW, 1989, p.33).

A crença de que o único vínculo do cinema com a validade estética reside em sua capacidade de transformar a realidade em objeto da imaginação encontra eco na reivindicação

---

<sup>4</sup> A fotografia, ao elevar ao auge o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança, pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo (BAZIN, 2014, p.30).

psicológica de que o filme existe, não em celulóide, nem mesmo na tela, mas apenas na mente do espectador, que o efetiva ao conferir movimento, atenção, memória, imaginação e emoção a uma inanimada série de sombras. O próprio Munsterberg explica isso de forma sucinta:

A peça cinematográfica conta-nos uma história humana ultrapassando as formas do mundo exterior – a saber, espaço, tempo e causalidade – e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a saber, atenção, memória, imaginação e emoção. (...) [Estes acontecimentos] alcançam isolamento total no mundo prático através da perfeita unidade de enredo e forma pictórica. (MUNSTERBERG, 1916, p. 74 e p. 82 apud ANDREW, 1989, p.35).

Os embates e as contradições entre a realidade vivida e a realidade fílmica acompanharão o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e, mais intimamente, do cinema documentário. Mas quando começou o cinema documentário? Que relação ele estabelece com outras formas de cinema? Bill Nichols apresenta um possível ponto de partida para debater essas questões:

O esforço para construir uma história do documentário, uma história com um começo, bem distante no tempo, e um fim, agora ou no futuro, aconteceu depois do fato. (...). Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história do amor do cinema pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é. (...) A capacidade das imagens fotográficas de transmitir uma impressão tão viva da realidade, que inclui o movimento como um aspecto fundamental da vida, instiga o desenrolar de duas histórias complementares: 1) uma sobre a imagem e 2) outra sobre o cineasta. Para alguns, essas histórias formam a base do desenvolvimento do documentário. A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental (NICHOLS, 2005, p.117-118).

Partindo da ideia de Bill Nichols de que uma possível história do documentário se funda, em parte, nas experiências dos cineastas que se lançaram a esse ofício, introduzem-se o pensamento, as obras e as teorias de importantes realizadores que contribuíram e ajudaram a definir (e confundir) o que se entende por cinema documentário.

John Grierson<sup>5</sup> (1898-1972), em um texto<sup>6</sup> de 1932, aponta os ‘primeiros princípios do documentário’.<sup>7</sup> Segundo ele, o termo ‘documentário’ é uma “descrição desajeitada”, uma vez que os franceses que a usaram pela primeira vez queriam se referir a “relatos de viagem”. São justamente os filmes de viagem que chamaram a atenção de Robert Flaherty<sup>8</sup> (1884-1951) e o impulsionaram a realizar o filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922). Em um texto<sup>9</sup> de 1922, Flaherty narra o despertar de seu interesse por esses filmes e por algumas aventuras experimentadas na elaboração de *Nanook*. Durante seis anos (de 1913 a 1919), o cineasta fez quatro expedições ao longo da Costa Leste da baía de Hudson, a fim de localizar minério de ferro; como parte do equipamento de exploração, havia a “aparelhagem de filme cinematográfico”. A expectativa era filmar a vida do Norte e dos esquimós, para, de alguma maneira, ajudar a custear parte das despesas das explorações. No final dessas explorações, mais de nove mil metros de negativos foram levados para Toronto, no intuito de concluir as edições. No processo de edição, Flaherty provocou um incêndio por acidente e perdeu os negativos. Em suas palavras, “embora parecesse uma tragédia na época, pode ter sido sorte ele ter se queimado, pois era bem amador” (FLAHERTY, 1922 apud LABAKI, 2015, p.12).

Segundo Flaherty, naquele período (final da década de 1910), novas formas de filmes de viagem estavam surgindo e pareceu-lhe uma boa ideia retratar os esquimós e sua luta pela existência no “dramaticamente árido Norte”. Com o objetivo exclusivo de fazer um filme,

---

<sup>5</sup> Apesar de ser diretor de um único documentário solo, *Drifters* (Pescadores, 1929), sobre os trabalhadores dedicados à pesca de arenque, poucos fizeram tanto para estabelecer o documentário como gênero autônomo como Grierson, sobretudo em escritos pioneiros, além de ele ter sido o produtor à frente da escola britânica dos anos 1930 e, em seguida do *National Film Board* do Canadá (1939-1945) (LABAKI, 2015, p.20).

<sup>6</sup> Publicado originalmente como “*First Principles of the documentary*” (1932). In: HARDY, Forsyth. *Grierson on Documentary*. Londres: Faber and Faber, 1946. Tradução de Fabio Bonillo. (LABAKI, 2015, p.20).

<sup>7</sup> (1) Acreditamos que a capacidade do cinema em deslocar-se, observar e selecionar recortes da vida propriamente dita pode ser explorada numa forma de arte nova e vital. Os filmes de estúdio ignoram largamente essa possibilidade de abrir a tela ao mundo real. (...). (2) Acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou nativa), são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetada em tela. (...) Eles potencializam a interpretação a acontecimentos do mundo real mais complexos e surpreendentes do que a mentalidade do estúdio pode invocar ou o mecânico do estúdio recriar. (3) creditamos que os materiais e as histórias extraídos da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras encenadas. (...). O cinema tem uma capacidade sensorial de salientar o movimento que a tradição ou o tempo tornou ameno (GRIERSON, 1932 apud LABAKI, 2015, p.23).

<sup>8</sup> Robert Flaherty é considerado o “pai” do cinema documentário, sobretudo devido ao retumbante sucesso de **Nanook, o esquimó** (*Nanook of the North*, 1922), para o qual não hesitou em recorrer a reencenações para levar às telas o cotidiano de uma família de esquimós inuítes. Diretor de uma dezena de obras (algumas em parceria) em um quarto de século de atividade, deixou ao menos mais uma obra-prima não ficcional absoluta: **O homem de Aran** (*The Man of Aran*, 1934), sobre o árduo cotidiano dos habitantes das ilhas do litoral irlandês (LABAKI, 2015, p.11).

<sup>9</sup> “Como filmei Nanook, o esquimó”. Publicado originalmente em *World’s Work*, outubro de 1922, p. 632-40. Traduzido por Fábio Bonillo. (LABAKI, 2015, p.11).

Flaherty rumou para o cabo Dufferin, que fica na região nordeste da baía de Hudson. É interessante notar um elemento do seu processo de trabalho:

Meu equipamento incluía quase vinte e três mil metros de negativos, um gerador de energia elétrica Haulberg, além de um projetor e duas câmeras Akeley e uma máquina de impressão para que eu pudesse fazer cópias do filme à medida que era revelado e projetar as imagens na tela a fim de capacitar os esquimós a ver e entender onde houvesse erros (FLAHERTY, 1922 apud LABAKI, 2015, p.13).

A preocupação de Flaherty de “capacitar os esquimós a ver e entender onde houvesse erros” delineia um traço de direção dramática em um filme que se pretendia o retrato (no sentido realista de Bazin) de um povo exótico. Grierson, referindo-se à obra de Flaherty, aponta importantes fundamentos do que ele considerava os “primeiros princípios do documentário”:

Questões de teoria e prática à parte, Flaherty ilustra melhor que qualquer um os primeiros princípios do documentário. (1) O documentário deve dominar seu material in loco e, a partir da convivência com ele, vir a ordená-lo. Flaherty embrenha-se durante um ano, talvez dois. Vive com seu povo até que a história se conte “por si mesma”. (2) O documentário deve seguir Flaherty em sua distinção entre descrição e drama. Penso que iremos descobrir que há outras formas de drama, ou mais precisamente, outras formas de filme, do que aquela que ele escolhe; entretanto, é importante fazer a distinção primordial entre um método que descreve apenas os valores superficiais de um objeto e o método que revela mais explosivamente a realidade dele. Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição de detalhes, cria-se uma interpretação dela. (GRIERSON, 1932 apud LABAKI, 2015, p.25)

A crença de Grierson sobre as propriedades do cinema documentário está pautada pelo tratamento criativo da realidade. Ele salienta essa qualidade do documentário em oposição “à coreografada mecânica do estúdio e às imaculadas interpretações do ator metropolitano” (GRIERSON, 1932 apud LABAKI, 2015, p.23). Apesar do elogio de Grierson ao processo de Flaherty, surge uma questão fundamental à sua teoria: se Flaherty projeta imagens para que os esquimós corrijam ‘erros’, ele não estaria ‘coreografando’ suas atuações? O fato de Flaherty

ter encenado algumas cenas a fim de aumentar sua dramaticidade não é um recurso oriundo dos filmes de ficção, mais notadamente dos melodramas?<sup>10</sup>

Grierson critica as características dos documentários sinfônicos e da profusão dessa estrutura. Partindo da análise de *Berlim: Sinfonia da metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, ele afirma:

Os pequenos afazeres diários, por mais belamente sinfonizados que sejam, não bastam. Deve-se ir além da prática ou do processo de criação em si, antes de atingir as altas esferas da arte. Nessa distinção, a criação indica não a produção de coisas, e sim a produção de virtudes (GRIERSON, 1932 apud LABAKI, 2015, p.28).

A citação acima indica o caráter engajado das proposições de Grierson. Como diretor da G.P.O. (*General Post Office Film Unit*), imbuíu um grande número de realizadores, sobretudo anglo-saxões, de um sentimento de “responsabilidade social” (que parece mais imperioso para o cineasta que para outros artistas, devido à natureza “popular” e “realista” de sua arte), “muitas vezes falseando suas relações com o material cinematográfico e castrando sua obra” (BURCH, 2011, p.186). Para teóricos como Noel Burch, os ideais “veristas” de John Grierson condicionaram o documentário a uma ética do “engajamento”, afetando a evolução da arte cinematográfica.

Apesar de sustentar ideias controversas, a importância de Grierson no âmbito do cinema documentário é inegável. Ele foi o responsável por assegurar um nicho relativamente estável para a produção de documentários a partir da década de 1930, na Inglaterra, e, posteriormente, no Canadá. Cabe ressaltar que Dziga Vertov (1896-1954) teve papel similar na União Soviética da década de 1920. Sobre a relação entre Grierson e Vertov, Bill Nichols faz a seguinte observação:

Na verdade, Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não conformista, no interior

---

<sup>10</sup> O pesquisador Ben Singer realizou importantes estudos sobre a relação entre filmes das décadas de 1910, 1920 e 1930, com peças de teatro melodramáticas, romances baratos (*dime novels*), histórias detetivescas, histórias em quadrinhos e folhetins. O autor aponta a presença de elementos melodramáticos em muitas obras dessa época, mesmo que adaptadas às especificidades do cinema. Nas palavras de Singer, “o melodrama popular entrou em uma nova fase, uma fase de distribuição em massa sem precedentes por meio de uma moderna tecnologia de reprodução mecânica” (SINGER, 2001, p.189, tradução nossa). [*Popular melodrama entered a new phase, a phase of unprecedented mass distribution by means of a modern technology of mechanical reproduction* (SINGER, 2001, p.189)]. Essas questões serão retomadas futuramente, quando serão discutidos os gêneros e suas contaminações.



da nascente indústria cinematográfica soviética; não reuniu em torno de si um grupo de cineastas de mesma opinião nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu. (NICHOLS, 2005, p.119).

Desde 1918, Vertov participava da produção dos primeiros cinejornais soviéticos, experiência que lhe ensinou a montar cenas rodadas por operadores com os quais não tinha contato. Em 1922, ele propôs a realização de uma série de “jornais filmados” acerca de determinados temas, os *Kino-Pravda* ou “Cine-Verdade”, tendo realizado vinte e três números em três anos. Jean Rouch faz a seguinte afirmação sobre Vertov:

Pela primeira vez, um realizador de filmes ‘de atualidades’ superava as limitações do filme informativo para tentar todos os gêneros: o ensaio, o panfleto, o poema cinematográfico, o cineretrato, o filme histórico ou de propaganda, experimentando todas as gramáticas cinematográficas. (ROUCH, 1968 apud LABAKI, 2015, p.76)

Adepto do experimentalismo, Vertov era também um teórico e a câmera convertera-se em um apêndice de seu corpo. Ele e seu grupo de colaboradores constituído por amigos e discípulos, formaram um novo grupo, os *Kinocs*<sup>11</sup>, os quais escreveram manifestos<sup>12</sup> condenando os filmes de ficção<sup>13</sup> e exaltando uma nova arte: o cinema-verdade. Em 1924, paralelamente às revistas de atualidades, Vertov iniciou uma nova série, o “cine-olho” (*Kino-Glaz*), espécie de síntese entre o filme científico e a crônica cinematográfica da vida cotidiana, da “vida captada de improviso”.

<sup>11</sup> *Kinoc* (em russo, *kinok*) é um neologismo criado por Vertov derivado das palavras *kino* (cinema) e *oko* (termo arcaico para a palavra *glaz*, “olho”). Assim eram chamados os membros de seu grupo de trabalho e, de maneira mais geral, todos aqueles que seguiam os princípios de seu método de realização cinematográfica, o “Cine-Olho” (*Kino-Glaz*). [N.T] (LABAKI, 2015, p.38).

<sup>12</sup> Alguns fragmentos dos manifestos defendidos por Vertov e seu grupo: “O cinema-verdade é uma nova categoria da arte, a própria arte da vida” (1922); “Sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que vos mostra o mundo como só ela é capaz de ver. Já não me tolhe a imobilidade humana. Estou em perpétuo movimento” (1923); “O drama cinematográfico é o ópio do povo... Abaixo os roteiros! Viva a vida como ela é!” (1928). (ROUCH, 1968 apud LABAKI, 2015, p.77).

<sup>13</sup> Parte da transcrição de um debate – “Vai existir uma cinematografia russa?” – que aconteceu na sala de cinema Málaia Dmítrovka, em Moscou, no dia 26 de setembro de 1923 (traduzido de Luis Felipe Labaki): “Aqui estão presentes dois pontos de vista extremos. Um é dos *kinocs*, que perseguem a organização da vida visível com a ajuda da câmera cinematográfica: “CINE-OLHO, MONTAGEM DA PRÓPRIA VIDA”. O outro é o ponto de vista dos restantes, orientados em direção ao drama ficcional de agitação com emoções e aventuras. Todo o capital governamental e privado, todos os meios técnicos e materiais estão equivocadamente despejados hoje sobre o segundo, no lado da balança das agitações ficcionais. E mesmo assim, com as mãos abanando, nós nos agarramos ao trabalho e esperamos confiantemente nossa vez de nos apoderar da produção e vencer!” (VERTOV, 1923 apud LABAKI, 2015, p. 41).

Após se afastar dos estúdios de Moscou por incompatibilidades ideológicas, Vertov e sua equipe, formada pelo cinegrafista Mikhail Kaufman, seu irmão, e por sua assistente, Elizaviêta Svívola, que se tornou sua esposa, instalaram-se na região de Odessa. Ali, o cineasta realizaria dois filmes célebres: *O homem com a câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) e *Entusiasmo* (*Entuziazm-Simfoniya Donbassa*, 1931). *O homem com a câmera* é um ensaio de cinema total definido por seu autor como

(...) uma experiência de transposição cinematográfica dos fenômenos visíveis, sem subtítulos, sem cenários, sem estúdio. Esse trabalho experimental busca a criação de uma linguagem cinematográfica absoluta, autenticamente internacional, baseada na ruptura total com a linguagem do teatro e da literatura (ROUCH, 1968 apud LABAKI, 2015, p.81).

Em *Entusiasmo*, Vertov combina dois conceitos seus: “cine-olho” e “micro-ouvido”. O filme é considerado o primeiro documentário sonoro realizado no mundo e recebeu duras críticas. Em 1933, ferido e exasperado, o diretor lançou-se à realização de *Três canções sobre Lênin* (*Tris presni o Lenine*), no qual ele inova com a introdução de entrevista em som direto, “dez anos antes das populares entrevistas realizadas pelo inglês Paul Rotha, geralmente aclamado como inventor do cinema direto” (ROUCH, 1968 apud LABAKI, 2015, p.82). Jean Rouch, etnólogo e cineasta, pioneiro do movimento *Cinéma Vérité*, resume a importância de Vertov e sua contribuição para o posterior desenvolvimento da produção documental:

É certo que Vertov nunca chegou a realizar um filme propriamente sociológico (e, menos ainda, etnográfico); mas, sem o saber, e sobretudo, sem que seus contemporâneos o soubessem, ele desempenhou um papel decisivo na recuperação e na evolução de todo o cinema documentário: foi, de fato, um realizador de “filmes que produzem filmes” (ROUCH, 1968, apud LABAKI, 2015, p.82).

Jean Rouch<sup>14</sup> (1917-2004) foi um revolucionário em ambos os campos, contribuindo para borrar as fronteiras entre autor e sujeito, pesquisador e objeto, documentário e ficção, e é considerado o principal expoente do que veio a se consolidar como filme etnográfico. Em seu

---

<sup>14</sup> Entre suas principais obras, encontram-se o curta-metragem *Os mestres loucos* (*Les maîtres fous*, 1955), o longa *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958) e o pioneiro do *Cinéma Vérité*, *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, codireção com Edgar Morin, 1960) (LABAKI, 2015, p.66).

conhecido texto “O filme etnográfico”,<sup>15</sup> o autor expõe o receio existente, por parte dos etnógrafos, de utilizar técnicas audiovisuais em pesquisas sociológicas, e revisa as tentativas de definição do filme etnográfico. Em determinado momento, Rouch tenta uma definição:

(...) o cinema etnográfico existia antes de ser definido, a ligação algo escandalosa (e temida por muitos) entre as ciências humanas rigorosas e a arte algo frívola do cinema está na origem de obras a priori ilegítimas, embora revelassem a este o rigor e àquelas o sorriso (ROUCH, 1968 apud LABAKI, 2015, p.69).

O autor traça um paralelo entre a história da etnografia e a história do cinema para falar sobre o filme etnográfico. Para ele, existia uma correlação entre ambos: contemporâneos de nascimento, ora se correspondem, ora se ignoram. Talvez o maior legado de Jean Rouch seja a afirmação do cinema como um local de encontro. Seu cinema documentário não reivindicava a verdade absoluta, mas, sim, como os envolvidos se relacionavam com um determinado tema. De certa forma, ele atualizou o espírito de *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov, enfatizando a participação do cineasta na construção do texto fílmico. Bill Nichols faz o seguinte comentário sobre o estilo de Jean Rouch, especialmente no filme *Crônica de um Verão*, codirigido por Edgard Morin:

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kino-pravda*. Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2005, p.155).

O *Cinéma vérité*, ou cinema-verdade, surgiu na França quase ao mesmo tempo em que aparecia nos Estados Unidos o cinema direto.<sup>16</sup> Diferencia-se deste por se valer da técnica de

---

<sup>15</sup> Publicado originalmente como *Le film ethnographique*, em POIRIER, Jean (org.). *Etnologie générale*. Paris: Gallimard, 1968, col. *Pléiade*. Traduzido por Hugo Mader (LABAKI, 2015, p.66).

<sup>16</sup> Cinema direto é o estilo dominante de realizar documentários nos Estados Unidos desde o começo dos anos 1960. Assim como o *cinéma vérité*, ele requer equipamento leve e móvel, mas ao contrário deste, não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração. (WINSTON, 2004 apud MOURÃO; LABAKI, 2014, p.14)

entrevistas e com o registro da presença do cineasta e do aparato fílmico. A diferença entre o cinema direto e o *cinéma vérité* foi bem resumida por Henry Breitrose como a diferença entre *fly-on-the-wall* e *fly-in-the-soup*, literalmente, “mosca na parede” e “mosca na sopa”: a primeira observa sem ser percebida; a segunda está no centro da cena (WINSTON, 2004 apud MOURÃO; LABAKI, 2014, p.14).

Bill Nichols denomina os filmes do cinema direto como “filmes observativos”<sup>17</sup>, os quais mostram uma força especial ao dar uma ideia de duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, e o cineasta adota um modo de presença invisível e não participante na cena. Mas, e quando o cineasta tem a responsabilidade de intervir? Até que ponto essa posição *voyeurística* pode colocar em perigo os atores sociais de um filme? A presença da câmera na cena atesta sua presença no mundo histórico, mas, ao mesmo tempo, pode dar início à encenação de algo que não teria acontecido se a câmera não estivesse ali.

Albert Maysles<sup>18</sup> (1926-2015) foi codiretor de *Gimme Shelter*<sup>19</sup>. O realizador expõe seu ponto de vista sobre o filme documentário em um texto intitulado “Manifesto do documentário”, cujo excerto é retirado abaixo:

Não se preocupe achando que sua presença com uma câmera mudará as coisas. Não se você acreditar que faz parte daquilo e entender que é em seu favor que, dos dois instintos (o de revelar ou o de manter em segredo), o mais forte é o de revelar. Não se trata de “ser algo como uma mosca na parede”. Isso seria estúpido. Você precisa travar um relacionamento ainda que não seja por palavras, e sim por meio de contato visual e de empatia (MAYSLES apud LABAKI, 2015, p.129).

Robert Drew, Frederick Wiseman e Richard Leacock são alguns expoentes desse movimento que, mesmo depois de 40 anos, influencia a linguagem e a percepção do filme documentário. Brian Winston comenta que o estilo do cinema-verdade introduziu, na consciência pública britânica e americana, a “primazia da filmagem com a câmera na mão e

---

<sup>17</sup> Em breve serão discutidas as definições de Nichols a partir da concepção de modos representativos. No momento, é importante pontuar as características dos filmes observativos (cinema direto) e sua problematização.

<sup>18</sup> Figura central na eclosão do cinema direto americano nos anos 1960, Maysles elevou a escola do documentário observacionista a novos patamares de drama e intimidade ao retratar tanto artistas famosos quanto pessoas comuns. Entre seus filmes, destacam-se: *Caixeiro-viajante* (*Salesman*, 1968, codireção de David Maysles e Charlotte Zwerin), *Gimme Shelter* (1970, com os mesmos codiretores) e *Grey Gardens* (1975, codireção de Ellen Hovde, David Maysles e Muffie Meyer) (LABAKI, 2015, p.128)

<sup>19</sup> Um filme sobre o show da banda *Rolling Stones* em Altamont, na Califórnia, o qual mostra a morte de um homem nas mãos dos *Hell's Angels*, a gangue de motociclistas responsável pela segurança do espetáculo.

som sincronizado como a essência do documentário”, excluindo todo o resto. A câmera na mão tornou-se uma “marca central da verdade cinematográfica”, ao passo que as tradições dos comentários, entrevistas, música e todo o resto foram relegadas a um segundo plano ou são tratadas como “infrações dos ideais da produção do cinema direto” (WINSTON, 2004 apud MOURÃO; LABAKI, 2014, p.19).

Siegfried Kracauer, teórico do campo realista, em seu livro *Theory of Film*, de 1960, reivindica a importância do enredo nos filmes, inclusive nos documentários. Para Kracauer, o filme de enredo constitui tanto a base estética quanto a base econômica do cinema, pois coloca em ação um tipo de assunto e um tipo de envolvimento da plateia que podem ser responsáveis pelas experiências mais complexas. “Os melhores documentários, insinuou Kracauer, sempre caminham em direção ao fabuloso poder da participação do espectador” (ANDREW, 1989, p.126).

Christian Metz, em seu livro *A Significação no Cinema*, faz um levantamento do que chama de cinema “moderno”, “jovem cinema” ou “cinema novo”. Ele aponta como característica desse novo cinema o “esfacelamento da narração”: o filme seria entendido como um objeto absoluto, obra que pode ser percorrida em qualquer direção. Evocando teóricos que tentaram sintetizar as várias formas desse “cinema moderno”, Metz discute uma noção de cinema de improviso (termo emprestado de Michel Mardone) para dignificar o “cinema-verdade”, o “cinema direto” e afins:

O dia a dia do Cinema Direto passa raramente de uma consequência da preguiça e da pressa; renuncia exageradamente aos prestígios da arte ou mesmo da obra acabada, sem por isso ir além (no melhor dos casos) da boa reportagem. Não basta notar que o filme-direto não é perfeito; em verdade, ele não é feito. (METZ, 2012, p.180-181).

O autor acredita que o filme, para ser compreendido como um objeto estético, deve alterar a matéria que tomou para si - no caso, “pedaços da realidade bruta”; se não há essa transformação ou interferência, o filme não passa de um exercício de preguiça e/ou desejo de produzir. Quando problematiza o cinema-verdade, suas críticas são mais incisivas, provavelmente devido à sua proximidade com a semiologia e ao fato de encontrar profundas lacunas no tratamento do discurso em filmes desse estilo. Para Metz, o cinema-verdade vale-se do registro de um discurso não organizado, icônico, a fim de valorizar a captação da palavra bruta, ruidosa, como um artifício integrado na imagem. Em suas palavras:

Percebe-se então que este tipo de cinema hesita entre duas “ideologias”: a da objetividade pela imagem, (...), espécie de behaviorismo um tanto estranho; e uma outra, mais confusa, que é a consequência vulgarizada e eclética de diversos métodos de revelação ou de terapêutica da psicossociologia moderna (psicodrama, dinâmica de grupo, brainstorming, psicoterapia, etc.). Esquece-se simplesmente que tais métodos, se não forem controlados tecnicamente, só podem chegar a dois resultados: ou os interessados não modificam suas posições iniciais, conservam seus recalques e não vão além de um bate-papo trivial; ou então ficam traumatizados pela indiscrição indecente e irresponsável do que sobre destes métodos quando não praticados por especialistas; assiste-se então não à revelação de algum conteúdo latente, mas a uma série de artefatos efervescentes e confusos (brigas, choros, balbucios) que nos levam quase a lastimar os antigos métodos educacionais baseados sobre o “bom comportamento”. (METZ, 2012, p.185-186).

Segundo Bill Nichols, a produção de documentários nos anos 80 ficou marcada pela predominância de filmes estruturados segundo os modos reflexivo<sup>20</sup> e performático. No modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção, "em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco" (NICHOLS, 2005, p.162). Além de acompanhar o cineasta indagando o mundo histórico, os espectadores dividem com essa figura problemas e questões de representação. O modo reflexivo questiona o acesso realista ao mundo e a possibilidade de prova incontestável, e uma característica desses filmes é examinar a natureza do que está sendo dito e/ou mostrado em vez de atestar sua veracidade.

O filme *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989) baseia-se em entrevistas de mulheres vietnamitas que, desde o fim da guerra, enfrentam condições opressivas de vida. No meio do filme, descobre-se que essas entrevistas foram representadas em um cenário nos Estados Unidos, tomando por suporte relatos de mulheres entrevistadas no Vietnam os quais foram captados por outra pessoa, não pelo diretor.

Um exemplo de documentário reflexivo no contexto brasileiro é o filme de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena* (2007). Coutinho problematiza a questão da representação em vários

---

<sup>20</sup> **Far from Poland** (Jill Godmillow, 1984), **Reagrupamento** (Trinh T. Minh-ha, 1982) e **Wedding Camels** (David e Judith MacDougall, 1980) são alguns exemplos de filmes predominantemente reflexivos, produzidos na década de 1980 (NICHOLS, 2005, p.163-167).

níveis quando estrutura seu filme a partir de depoimentos de mulheres: famosas atrizes de televisão, mulheres desconhecidas e atrizes desconhecidas. Os depoimentos são heterogêneos; parte deles são espontâneos e outros consistem em textos encenados. Vale destacar que o fato de o documentário contar com atrizes profissionais confunde ainda mais a recepção por parte dos espectadores, pois não se sabe o que realmente aconteceu e o que está sendo encenado.

Já o modo performático indaga: "além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo?" (NICHOLS, 2005, p.169). O documentário performático tenta demonstrar que o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais da sociedade e "(...) sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas" (NICHOLS, 2005, p.169). Obras como *Línguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989), *O corpo belo* (Ngozi Onwurah, 1991) e *Homenagem a Bontoc* (Marlon Fuentes, 1995) ressaltam a complexidade emocional da experiência, a partir da perspectiva do cineasta. Esses filmes foram compostos segundo um tom autobiográfico, a partir do qual a combinação entre o imaginado e o real está em constante negociação. É importante ressaltar que os modos reflexivo e performático têm antecessores e continuam presentes em produções documentais da atualidade, e Bill Nichols aponta esses modos como alternativas comuns na década de 1980. Em outubro do ano 2012, o referido autor esteve no Brasil e ministrou duas palestras na Unicamp. Em uma entrevista, ele abordou as tendências atuais das produções documentais:

Eu acho que essa produção é muito fluida. Os enfoques particulares são dominantes. Você tem os filmes observacionais em largo grau. Produções como *Jesus Camp* e *12<sup>th</sup> and Delaware*, por exemplo, observam como as pessoas lidam com diferentes temas. Eles são similares a *Don't look back* e muito diferentes de *Green Wave* e outros filmes. Eu acho que os documentários são muito abertos e fluidos. Alguns são muito politizados e abordam temas sobre justiça social.<sup>21</sup>

*Jesus Camp* (2006) e *12<sup>th</sup> and Delaware* (2010) são filmes dirigidos pela dupla norte-americana de documentaristas Heidi Ewing e Rachel Grady. O primeiro filme mostra um acampamento de férias para filhos de famílias cristãs "renascidas em Cristo" e que esperam, um dia, tornar-se alguém como Billy Graham (fundador da Igreja Batista no sul dos Estados Unidos). O segundo acompanha o dia a dia de uma instituição da Flórida de apoio a mulheres grávidas com propensão ao aborto (*crisis pregnancy center - CPC*). Nos dois casos, o

---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/546/um-dialogo-com-bill-nichols>. Acesso em: 26 jan. 2016.

posicionamento das cineastas evoca as diretrizes do cinema direto da década de 1960; por isso, Nichols compara os dois filmes com *Don't look back*, de D. A. Pennebaker,<sup>22</sup> um dos cineastas mais atuantes do movimento. Ao mesmo tempo, o exemplo de *The Green Wave*<sup>23</sup> ilustra as possibilidades documentais da atualidade, levadas a cabo por meio da utilização de plataformas digitais como a internet.

Esse comentário de Nichols aponta para a constante renovação de modos e olhares de movimentos anteriores e o surgimento de novas propostas narrativas pautadas pela intersecção com as novas mídias digitais. Ou seja, o fazer documental reflete não só o momento histórico, mas dialoga com outros filmes e vale-se do aparato tecnológico contemporâneo.

Com base no que foi exposto até aqui, nota-se a pluralidade de entendimentos e enquadramentos sobre o fazer documental. As tentativas de classificação e organização de um *corpus*, a fim de analisar o filme documentário, encontram várias propostas e entraves. O teórico Bill Nichols, por exemplo, propõe a classificação do documentário como um gênero, composto por movimentos e períodos.

Um movimento nasce de um grupo de filmes feitos por indivíduos que compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica. Nesse sentido, pode-se considerar exemplos de movimentos

(...) a obra de Dziga Vertov, Ester Shub, Victor Turin e outros que trabalharam na União Soviética na década de 1920 e no começo da década de 1930; o Free Cinema, na Inglaterra dos anos 50, quando Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson e outros adotaram um olhar novo e não embelezado sobre a vida britânica contemporânea em filmes como *Every day except Christmas* (1957), *Momma don't allow* (1956) e *We are the Lambeth boys* (1958); e o cinema observativo (cinema direto) de pessoas como Frederick Wiseman, os irmãos Myses e os Drew Associates (principalmente Richard Drew, D. A. Pennebaker e Richard Leacock) nos Estados Unidos dos anos 60 (NICHOLS, 2005, p. 60).

<sup>22</sup> O cineasta acompanhou o músico Bob Dylan, então com 23 anos, em uma turnê de três semanas pela Inglaterra. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0061589/>. Acesso em: 26 jan. 2016.

<sup>23</sup> O filme é uma colagem de cenas reais e técnicas de animação, baseado inteiramente em *posts* escritos por um número de anônimos iranianos que experimentou o caos após a eleição em Teerã. Esteticamente, existem certos paralelos que podem ser traçados entre *The Green Wave* e outro filme de animação político, *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008). Mas, ao contrário de *Valsa com Bashir*, *The Green Wave* usa seus segmentos de animação não para fazer declarações intelectuais sobre os terrores da guerra, mas para preencher lacunas entre as histórias pessoais dos blogueiros exibidos e as imagens que o diretor do filme conseguiu acessar através da internet. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1667130/> Acesso em: 26 jan. 2016.



Além dos movimentos, o documentário tem períodos que, para Nichols, também auxiliam a definição. Por exemplo, a década de 1930 viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico. Os anos 1960 assistiram à introdução das câmeras portáteis leves com som direto. Os cineastas adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais. “Portanto, a década de 1960 foi um período em que predominaram as ideias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo” (NICHOLS, 2005, p.61).

Nichols criou uma definição a partir de modos de representação<sup>24</sup> relacionados com os movimentos e períodos, a qual engloba possibilidades de analisar o documentário tanto do ponto de vista da produção quanto da recepção. Abaixo, transcreve-se a defesa de Bill Nichols acerca de um *corpus* documental:

Os textos do corpus a que denominamos documentário compartilham certas ênfases que nos permitem discuti-los como partes de um gênero (caracterizado por normas e convenções como lógica de organização, montagem de evidência e papel de destaque para o discurso voltado para o espectador), que, por sua vez, divide-se em movimentos, períodos e modos diferentes. Nesses termos, o documentário mostra-se um dos gêneros mais duradouros e variados, com muitos enfoques diferentes para o desafio de representar o mundo histórico. Esses enfoques apresentam muitas das características dos filmes de ficção comuns, como a narração de histórias, mas permanecem

---

<sup>24</sup> Modo *poético*: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: **A ponte** (dir: Joris Ivens, 1928) e **Koyanisqatsi** (dir: Godfrey Reggio, 1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental pessoal ou de vanguarda.

Modo *expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: **A terra espanhola** (dir: Joris Ivens, 1937), **Os mestres loucos** (dir: Jean Rouch, 1955) e noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral.

Modo *observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. Exemplos: **A escola** (dir: Frederick Wiseman, 1968) e **Primárias** (dir: Robert Drew, 1960). Esse modo está relacionado com o movimento do cinema direto, originário da década de 1960, nos Estados Unidos.

Modo *participativo*: enfatiza a interação entre cineasta e tema. A filmagem acontece durante entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. Exemplos: **Crônicas de um verão** (dir: Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) e **Kurt and Courtney** (dir: Nick Broomfield, 1998).

Modo *reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência sobre a construção da representação da realidade feita pelo filme. Exemplos: **O homem com a câmera** (dir: Dziga Vertov, 1929), e **Terra sem pão** (dir: Luis Buñuel, 1932).

Modo *performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. Exemplos: **História e memória** (dir: Rea Tajiri, 1991) e **Línguas desatadas** (dir: Marlon Riggs, 1989). Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. (NICHOLS, 2005, p.62-63).

suficientemente distintos para constituir um domínio próprio. (NICHOLS, 2005, p.64).

Percebe-se que Nichols tentou “organizar” os filmes documentários, num esforço de classificar para compreender. No entanto, as diferenças entre as obras, suas peculiaridades e objetivos corrompem a possibilidade de uma lista inclusiva,<sup>25</sup> na qual os filmes existem em harmonia. Roger Odin, em seu texto “Filme documentário, leitura documentarizante”, é radical em não aceitar o filme documentário como gênero:

A conclusão a que, em geral, chegamos com essas observações é que “podemos nos questionar se realmente existe um gênero documentário” (GAUTHIER, 1965, p.7), raros são os autores dessa obra que, ao menos, não colocam a questão, insistindo sobre a falta de critérios “susceptíveis de constituir o documentário como um gênero” (GARDIES; MARIE), sobre “a fragilidade de uma tal categorização” (MARSOLIS) e também sobre sua inutilidade (LEUTRAT). (ODIN, 2012, p.13).

Os olhares de Nichols e Odin a respeito da unidade de produção documental são conflitantes. O primeiro defende a classificação do documentário enquanto gênero autônomo, ao passo que o segundo reivindica uma definição menos reducionista e mais pautada pela recepção dos filmes. Essas propostas são o ponto de partida para as discussões realizadas no tópico a seguir, sobre gêneros e contaminações.

## 1.1 Gêneros e Contaminações

A necessidade de classificação de uma obra artística em diferentes estruturas formais remonta à Antiguidade Clássica. Segundo Anatol Rosenfeld (1997, p.15-16), a classificação

---

<sup>25</sup> Rick Altman em seu livro **Film/Genre**, refere-se à concepção de lista inclusiva:

“Por um lado, temos uma lista imensa de textos que corresponde a uma definição simples, tautológica do gênero (por exemplo: *Western* = filme contextualizado no oeste americano, ou *Musical* = filme com música diegética). Essa lista inclusiva é do tipo que fica consagrada por enciclopédias genéricas ou listas de verificação”. (ALTMAN, 2012, p.216, tradução nossa). [*On the one hand, we have a unwieldy list of texts corresponding to a simple, tautological definition of the genre (e.g., Western = film that take place in the American West, or Musical = film with diegetic music). This inclusive list is the kind that gets consecrated by generic encyclopaedias or checklists. (ALTMAN, 2012, p.216)*]

de obras literárias tem início com a *República*, de Platão. Sócrates diferencia as obras como de imitação (tragédia e comédia) e de "simples relatos", no caso, os textos produzidos por um poeta. Aristóteles, na obra *Arte Poética*, cristaliza e estende a compreensão de Sócrates para a classificação do que hoje chamaríamos lírico, épico e dramático. Pautado pela definição aristotélica, Rosenfeld apresenta duas acepções associadas à estrutura dos gêneros: a "substantiva" e a "adjetiva". A acepção substantiva pode ser descrita da seguinte forma:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1997, p.17).

A segunda acepção, de caráter adjetivo, refere-se aos “*traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor. (...) Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo)” (ROSENFELD, 1997, p.17).

Samuel Paiva, em sua investigação sobre as gêneses do gênero *road movie*, aproxima a concepção dos gêneros literários clássicos dos gêneros cinematográficos. Ele aponta as proposições de Rick Altman no contexto do discurso cinematográfico em relação às acepções de Rosenfeld:

No campo do cinema, ocorre algo muito próximo [*tratando da concepção de Rosenfeld*]. Prova disso pode ser a proposição de Rick Altman, muito parecida com a de Rosenfeld, sobre os gêneros "substantivos" e "adjetivos" no âmbito cinematográfico. Pensando nos musicais hollywoodianos dos anos 1920 e 1930, mais precisamente na transição do cinema silencioso para o sonoro, Altman afirma que, naquele momento, o termo musical era compreendido mais como um adjetivo de substantivos já então consolidados, como a comédia. Daí, foi possível surgir uma noção como a de *comédia musical*, um substantivo seguido de um adjetivo. (PAIVA, 2011, p.38).

Rick Altman perscruta a fundamentação da classificação genérica. Em seu livro *Film/Genre*, o autor problematiza a dificuldade de rotular um filme a partir de um gênero e principalmente, como perceber a qual gênero um filme pertence. Além disso, ele critica a

postura dos acadêmicos que simplesmente aceitam a concepção de gêneros sem problematizá-la:

Tudo parece tão claro. Por quê se preocupar em teorizar, o pragmatismo americano pergunta, quando não se tem problema algum para resolver? Todos nós sabemos qual é o gênero quando vemos um. (...). De acordo com este ponto de vista, a teoria do gênero seria requisitada apenas no caso improvável de críticos experientes discordarem sobre questões básicas. A tarefa do teórico é, então, decidir entre abordagens conflitantes, não tanto para discutir posições contraditórias mas para construir um modelo que revela o nexo entre as reivindicações críticas divergentes e sua função dentro de um contexto cultural mais amplo<sup>26</sup> (ALTMAN, 2012, p.216, tradução nossa).

Tendo em vista as insuficiências de algumas teorias sobre os gêneros, Rick Altman propõe uma abordagem sintática/semântica para a análise dos filmes. Os elementos sintáticos dizem respeito às características estruturais da obra, assemelhando-se à aceção substantiva proposta por Rosenfeld; já os elementos semânticos têm o ‘poder explicativo’, próximos da aceção adjetiva. O autor defende a análise entre as duas categorias de forma complementar:

Afirmo que estas duas categorias de análise genérica são complementares, que podem ser combinadas, e de fato que algumas das questões mais importantes de estudo de gênero só se resolvem quando elas são combinadas. Em suma, proponho uma abordagem semântica/ sintática para o estudo de gênero<sup>27</sup> (ALTMAN, 2012, p.220-221, tradução nossa).

A partir dessa concepção, é possível perceber, em um mesmo filme, ‘conexões intergêneros’, combinações entre a sintaxe de um gênero e a semântica de outro, como é possível verificar, por exemplo, em um filme *western* (sintático/substantivo) musical (semântico/ adjetivo). Os aspectos sintáticos e semânticos têm relação direta com a evolução histórica dos filmes e valores extra-fílmicos; em outras palavras, a história e a cultura

---

<sup>26</sup> *Everything seems so clear. Why bother to theorize, American pragmatism asks, when there are no problem to solve? We all know a genre when we see one. Scratch only where it itches. According to this view, genre theory would be called for only in the unlikely event that knowledgeable genre critics disagree on basic issues. The task of the theorist is then to adjudicate among conflicting approaches, not so much by dismissing unsatisfactory positions but by constructing a model that reveals the relationship between differing critical claims and their function within a broader cultural context (ALTMAN, 2012, p. 216).*

<sup>27</sup> *I maintain that these two categories of generic analysis are complementary, that they can be combined, and in fact that some of the most important questions of genre study can be asked only when they are combined. In short, I propose a semantic/ syntatic approach to genre study. (ALTMAN, 2012, p. 220-221)*

atualizam os elementos sintáticos e semânticos nos filmes. Altman discute no âmbito cinematográfico o que Anatol Rosenfeld já havia feito no universo da literatura.

Sarah Berry analisa os gêneros cinematográficos como práticas discursivas. Segundo a autora, os gêneros são veículos para a circulação industrial, crítica e popular das obras cinematográficas e não devem ser analisados de forma unívoca. Além disso, o assunto deve ser visto pela perspectiva de imbricamento entre indústria, audiência e texto-fílmico. Em suas palavras,

Debates atuais sobre o status dos gêneros cinematográficos surgem, em parte, para defender diferentes razões: estudiosos de cinema tendem a definir gêneros para efeitos de interpretação e análise crítica, enquanto produtores, publicitários, e as audiências podem usá-los como ferramentas descritivas<sup>28</sup> (BERRY-FLINT, 1999, p.26, tradução nossa).

Essa relação simbiótica entre indústria, filme e recepção cria constantes demandas por novidades, processo que leva os gêneros a um ciclo de existência: nascimento, evolução para uma forma clássica e o declínio por meio de sátiras e paródias ou a criação de um novo gênero ou subgênero.

A constante renovação e hibridização dos gêneros colaborou para borrar ainda mais as fronteiras entre filmes de ficção e filmes documentários, mesmo quando se parte do conceito de que documentários não representam um gênero e, sim, uma unidade estilística com vários gêneros e subgêneros (etnográfico, científico, biográfico). Vale ressaltar que os estudos sobre gênero levantados até aqui se debruçam sobre a produção de filmes ficcionais, mas pede-se licença para aplicar essa teorização aos documentários por se acreditar que as fronteiras entre a ficção e não ficção estão cada vez mais difusas e fundidas, e que certos aspectos dos estudos de gênero iluminam o debate. A própria Sarah Berry problematiza a questão a partir da seguinte indagação: “como diferenciamos uma narrativa ficcional de uma documental?” De acordo com Nichols, por exemplo, todo filme é um documentário. Segundo o pesquisador,

(...) existem dois tipos de filmes: documentários de satisfação de desejos, que normalmente chamamos de ficção; e os documentários de

---

<sup>28</sup> *Current debates of the status of film genres arise, in part, because of the different reasons for invoking them: film scholars tend to define genres for purposes of interpretation and critical analysis, while producers, publicists, and audiences may use them as descriptive tools. (...) The variety of contexts and uses for generic labels is important because it indicates the provisional nature of such categories. In practical terms, genres are vehicles for the circulation of films in industrial, critical, and popular discourses. (BERRY-FLINT, 1999, p.26)*

representação social, que tornam visível e audível a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta (2005, p.26).

Para Burch, as relações entre forma e conteúdo (que se aproximam da análise sintática/semântica de Altman) mudaram radicalmente nos filmes de não ficção. Em suas palavras, proferidas por volta de 1968,

(...) “tudo deve funcionar em todos os níveis”, a forma é um conteúdo e um conteúdo pode gerar formas. (...). Nem sempre os atuais temas de não-ficção diferem dos temas dos velhos documentários: o que mudou foi o “funcionamento” desses temas, no âmbito do discurso cinematográfico, um discurso hoje mais proteiforme, pela recente descoberta da dialética de materiais e do jogo de papéis da câmera, papéis que se tornaram possíveis a partir de alguns desenvolvimentos técnicos (câmeras e gravadores leves) e da ampliação do vocabulário cinematográfico. (BURCH, 2011, p.187).

De certa forma, Burch antevia o cenário de contaminações e imbricações que se daria com o advento do videoteipe e, mais tarde, com a tecnologia digital. O diálogo estabelecido entre suportes - vide os documentários *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1980) e *A identidade de nós mesmos* (*A Notebook on clothes and cities*, 1989), ambos de Wim Wenders<sup>29</sup> - e a influência de certas técnicas documentais, como as do cinema-verdade (*Cine Verité*), na produção de programas televisivos (vide o exemplo de *Cops*, *48 Hours* e *Dateline*).

Nessa trajetória de rupturas entre gêneros, unidades de produção e mídias emerge a ideia de um cinema heterodoxo, ensaístico. O conceito de filme-ensaio vem sendo problematizado por um número crescente de teóricos, como aponta Carolin Overhoff Ferreira:

A literatura mais recente define o filme-ensaio com base nesses autores,<sup>30</sup> ou através de análises de filmes, como uma obra de arte

<sup>29</sup> Nos filmes, o diretor alemão incorpora imagens em vídeo como elementos constitutivos do discurso fílmico, discutindo as ideias de perenidade associada à película e de efemeridade ao vídeo. **Um filme para Nick** é atribuído também a Nicholas Ray, homenageado e colaborador de Wenders na obra. A pesquisadora Josette Alves Monzani discute o filme **Um filme para Nick**, da perspectiva do metacinema, em um interessante artigo intitulado **A morte viva. Apontamentos sobre Nick's movie** (Este artigo foi apresentado no NP Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação).

<sup>30</sup> No artigo “Em favor do cinema indisciplinar: o caso português”, a autora investiga a evolução das discussões sobre o conceito de ensaio, desde sua introdução por Michel de Montaigne até as relações da arte como ‘produtora’ de pensamentos, levantadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari; e os desdobramentos em reflexões de diretores de cinema como Sergei Eisenstein e Béla Balázs, e em filmes como **Viagem à Itália**, de Roberto Rossellini, e **Carta da Sibéria**, de Chris Marker.

aberta, que foge de uma fixação dentro dos parâmetros dos gêneros já estabelecidos. A subjetividade dos pontos de vista e a autorreflexividade são referidas como características de filmes que resistem à passividade na recepção, pois procuram envolver o espectador na renovação do relacionamento entre sons e imagens. Há consenso sobre o fato de que os questionamentos dos limites de gêneros e mídias possibilita um encontro entre literatura, filosofia e mídias visuais que desconhece hierarquias. (MÖBIUS, 1991; BLÜMLINGER; WULFF, 1992; MACHADO, 2006; RASCAROLI, 2009; CORRIGAN, 2010 in: FERREIRA, 2012, p.107).

O filme-ensaio tem suas raízes na concepção de ensaio literário, na descrição de pontos de vista pessoais como experiências públicas. A origem mais reconhecível do ensaio é a obra de Michel de Montaigne (1533-1592), intitulada *Ensaaios* e publicada de 1580 a 1588, “cujas reflexões sobre seu cotidiano e seus pensamentos surgem, significativamente, no vernáculo francês das ruas em vez de no discurso alatinado da academia” (CORRIGAN, 2015, p.17). Sobre a fundação de Montaigne, a composição de ensaio acelera-se e amplia-se consideravelmente no século XVIII e início do século XIX, quando assume uma forma mais distinta entre um “eu” e um mundo visível, “muitas vezes urbano e às vezes natural” (CORRIGAN, 2015, p.22).

O ensaio situa-se em uma zona heterodoxa entre o saber e a experiência pessoal, o conhecimento científico e o artístico. No Brasil, o teórico Arlindo Machado é um dos principais estudiosos do assunto. Em sua busca das raízes do texto ensaístico, o autor pontua a dificuldade de aceitar o formato ensaístico, dada a herança cultural ocidental que tende a separar as esferas do saber de forma dicotômica:

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, em que a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa a uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa “axiomatização” da linguagem. (MACHADO, 2003, p.64).

Especialmente quando descreve as atividades conceituais e formais do ensaístico, T.W. Adorno, em *O ensaio como forma*, oferece um dos modelos mais ressonantes do ensaio que antecipa o filme-ensaio. Nele, Adorno argumenta que a força distintiva do ensaio é a sua capacidade de subverter o pensamento sistêmico, as totalidades da verdade e o "jargão da autenticidade" (ADORNO, 2003, p.21) por meio de estratégias "metodicamente sem método" (ADORNO, 2003, p.30) pelas quais, no ensaio, "a lei formal mais profunda é a heresia". Fragmentário e não criativo, o ensaio representa "a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual" (ADORNO, 2003, p.29), e o sujeito ensaístico torna-se um "pensador" que "faz de si mesmo um palco para a experiência intelectual" (ADORNO, 2003, p.30). Configurados como "campos de forças", os ensaios celebram "a consciência da não identidade" e a "emancipação diante da compulsão da identidade" (ADORNO, 2003, p.36) explorando simultaneamente uma atividade subjetiva que se dá conta de que "nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação." Para Adorno, o ensaio quer

(...) através das contradições em que os conceitos se enredam, acabar revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, libertar forças aí latentes. (ADORNO, 2003, p.44).

Coincidentemente, o ensaio de Adorno surge no mesmo ano (1958) em que foram lançados *Carta da Sibéria*, de Chris Marker<sup>31</sup>, e a descrição desse filme como filme-ensaio por André Bazin.

O pesquisador Timothy Corrigan, em seu livro *Filme-ensaio*, investiga os primórdios do ensaísmo e dos filmes que agregaram essas características à sua estrutura. Ele salienta a importância de Chris Marker na perspectiva do filme-ensaio:

Para muitos espectadores e estudiosos, os filmes de Chris Marker definem e exemplificam o filme-ensaio. Eles não apenas decrevem uma linha histórica central no surgimento dessa prática, dos anos 1940 até o fim dos anos 1950, mas também, colocados no contexto dos amplos e variados esforços de Marker em diferentes campos e

---

<sup>31</sup> Convencionou-se classificar o francês Chris Marker (1921-2012) como o mestre incontestável do documentário-ensaio. Entre suas obras, figuram: **O fundo do ar é vermelho** (*Le Fond de l'Air Est Rouge*, 1977), **Sem sol** (*Sans Soleil*, 1983), **Longe do Vietnam** (*Loin du Vietnam*, 1967) e **La Jetée** (1962) (LABAKI, 2015, p.103).



disciplinas, seu trabalho se torna uma rica demonstração de como essa prática cinematográfica herda e refaz as tradições ensaísticas anteriores, o ensaio literário e o ensaio fotográfico, além de antecipar novas tradições. (CORRIGAN, 2015, p.40).

Mesmo antes de Marker, propriedades ensaísticas estavam presentes em obras seminais como *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, mas foi na década de 1940 que a dinâmica de uma recepção interativa de ideias, associada aos filmes de vanguarda precedentes, introduziu, principalmente na França, a possibilidade do filme-ensaio. Conforme Corrigan, a Segunda Guerra Mundial delineou a partilha de depoimentos individuais frente a um trauma generalizado:

A crise da Segunda Guerra Mundial (...) e a iminente guerra fria informam, em resumo, uma crise social, existencial e representacional que galvanizaria um imperativo ensaístico de questionar e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experiencialmente esse mundo. (CORRIGAN, 2015, p.66).

O cineasta Chris Marker comenta esse contexto:

Então, vamos deixar claro isto. Não é a inteligência dos cineastas que está em pauta, é a ideia, pouco acolhida à época, de que a inteligência poderia constituir o material de base, a matéria bruta a ser trabalhada pelo comentário e pela montagem, de modo a extrair-lhe um objeto chamado filme. (...). Talvez seja preciso simplesmente suprimir da palavra “inteligência” o valor agregado que a sub ou sobrevaloriza e considerá-la tão somente uma categoria estética, a partir da qual se pode conceber o cinema como herdeiro não apenas do romance e do teatro – e, mais raramente, do poema – como também do ensaio.<sup>32</sup> (MARKER, 1998 apud LABAKI, 2015, p.104).

O filme-ensaio transcende as concepções clássicas do documentário para um nível de pensamento e pode, inclusive, utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque “a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (MACHADO, 2003, p.72). Para Arlindo Machado,

---

<sup>32</sup> Fragmento extraído do texto publicado originalmente como “Marker Mémoire” em *In Images Documentaries*, n.31, 3º trimestre, 1998, pp.75-78. Traduzido por Hugo Made. (LABAKI, 2015, p.103).

é com Jean-Luc Godard<sup>33</sup> que o cinema-ensaio chega à sua expressão máxima. Para Godard, pouco importa se a imagem com que trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais; se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente por ele apropriada; se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação por recursos eletrônicos:

A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento. (MACHADO, 2003, p.72).

A abertura de possibilidades encetada pelo referido conceito é a porta de entrada para a compreensão do filme *Exit Through the Gift Shop*. Vale ressaltar que Banksy, de maneira oposta a Chris Marker, o 'pai' do filme-ensaio, usa o humor, via paródia, para *pintar* seu filme-ensaio.

## 1.2 *Exit Through the Gift Shop: documentário-spray*

O filme começa. Ao invés da *Ben Lomond Mountain* e das vinte e quatro estrelas que a rodeiam na logomarca do estúdio *Paramount*,<sup>34</sup> vê-se um cume estilizado, crivado de balas ao redor, e o nome *Paranoid Pictures* (vide Figura 1). O *lettering* apresenta o que virá: “*A Banksy film*”.

---

<sup>33</sup> Jean-Luc Godard foi um dos expoentes do movimento *Nouvelle Vague*. Entre 1968 e 1972, Godard e Jean-Pierre Gorin restabeleceriam a ligação histórica com Vertov ao fundarem o *Grupo Dziga Vertov*, um coletivo com o objetivo de reanimar algumas das metas políticas e estéticas do referido cineasta. Isso ocorre adequadamente logo após o período em que Godard começa a se descrever coerentemente como ensaísta cinematográfico. (CORRIGAN, 2015, p. 55). Entre suas diversas obras ensaísticas, destacam-se: **Duas ou três coisas que eu sei dela** (1967) e **A chinesa** (1967).

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.myfilmviews.com/2012/01/12/the-story-behind/>. Acesso em: 8 jul. 2015.



**Figura 1.** Representação da marca *Paranoid Pictures*  
Disponível em: [https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934\\_1aa45a9879\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934_1aa45a9879_b.jpg)  
(Acesso: 29 jul. 2015)

Desde o início da recepção da obra, fica claro o tom de paródia e pastiche do que virá em seguida. Um clipe musical faz as vezes de prólogo da narrativa, mostrando imagens de artistas de rua em atividades ilegais, pintando o mobiliário urbano, intervindo em propagandas ‘regulamentadas’ e, por fim, fugindo da polícia: tudo ao som de uma letra que informa e convida - “*tonight the streets are ours*”<sup>35</sup>-, aproximando e criando empatia com o espectador. Após o título do filme, aparece pela primeira vez aquele que é o diretor e principal ‘depoente’ da obra, e ouve-se, em *voz-over*, alguém fazer uma pergunta - provavelmente um dos produtores do filme-, que não aparece no quadro: “- Então, começo pelo filme. Sobre o que é?”

Banksy (vide Figura 2), devidamente encapuzado e com distorção na voz, explica: “trata-se da história do que aconteceu ao cara que tentou fazer um documentário sobre mim. Mas agora ele tem muito mais interesse do que eu. Portanto, o filme será sobre ele”. Sabe-se que aconteceu uma inversão entre os papéis de documentarista e do assunto do documentário. O espelhamento entre diretor e objeto gera uma qualidade de comentário, como se Banksy estivesse dialogando com seu próprio filme. A estrutura na qual os filmes falam de si mesmos rompe com a convenção clássica dos documentários, coloca em xeque a autenticidade do que se está contando e confere uma visão contemporânea sobre a produção audiovisual. Segundo Bill Nichols,

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que

<sup>35</sup> Tradução: Hoje as ruas são nossas. Autoria da canção: Richard Hawley. Ver tópico 1.2.2 *Tonight the streets are ours*, no qual é realizada uma análise da canção-tema.

questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento criativo presente na famosa definição de John Grierson do documentário como “o tratamento criativo da realidade”, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende. Se não podemos considerar suas imagens o testemunho visível da natureza de uma parte específica do mundo histórico, podemos considerá-las testemunhos do quê? (NICHOLS, 2005, p.51).



**Figura 2.** Banksy como depoente em *Exit Through the Gift Shop*

Disponível em: <http://mirror1.betootaadvocate.com/wp-content/uploads/2014/10/banksy.jpg>  
(Acesso: 29 jul. 2015)

Banksy convida o espectador a conhecer a história como um personagem, da perspectiva de quem participou dela, não como um narrador distante, onisciente. O movimento de se colocar como um depoente em primeira pessoa cria um elo invisível entre o diretor Banksy e o espectador, aumentando ainda mais a reflexividade da obra. Nas palavras de Bill Nichols,

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão a ênfase desloca-se para a expressão. (NICHOLS, 2005, p.41).

A ‘primeira voz-over’, a do interlocutor que estava com Banksy, intervém mais uma vez: “E quem é esse cara?”. Nesse momento, o artista encapuzado e com a voz distorcida sai de cena. A pergunta é respondida por uma ‘segunda voz-over’, enquanto a imagem mostra,

pela primeira vez, o rosto de Thierry, apontando a câmera para si mesmo. Essa ‘segunda voz-over’, ao que tudo indica, é a detentora da ‘verdade’ dos fatos e principal debatedora dos depoimentos apresentados. Até esse momento, pode-se aludir que a ‘primeira voz-over’ pertence a alguém que está presente no estúdio de Banksy no momento da captação de imagens, provavelmente um dos produtores do filme ou integrante da equipe de produção, e que não aparece no quadro. A ‘segunda voz-over’ é utilizada com distanciamento, inserida na pós-produção do filme e traz uma qualidade de onisciência dos fatos. Sobre a utilização da voz-over em documentários, diz o mesmo Nichols:

O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. (...). A voz de Deus e a correspondente voz da autoridade – alguém que vemos e ouvimos, que fala em nome do filme – persistem como característica dominante do documentário (e também dos noticiários televisivos). (NICHOLS, 2005, p.40-41).

Em menos de quatro minutos de exibição, emerge uma profusão de vozes narrativas as quais demonstram o tom anárquico da exposição que se seguirá. Documentários podem assumir diferentes pontos de vista em uma exposição (sob influência de fatores históricos, culturais e estéticos), como teorizou Bill Nichols, pelos modos de representação,<sup>36</sup> mas o que se percebe aqui é a paródia ao próprio fazer documental.<sup>37</sup> E essa paródia está tão bem revestida de aspectos documentarizantes que lê o filme como tal.

A paródia é um dos mecanismos caros ao processo de criação plástica de Banksy e assume um significado fundamental para a leitura do filme. Os gêneros apresentam uma linha evolutiva que, em seu declínio, gera sátiras ou paródias e/ou deriva de outros subgêneros. Arrisca-se a afirmar que Banksy parodia as convenções do documentário, como se estivesse a criticar e propor reflexões. Nesse sentido, até que ponto pode-se confiar ou aceitar essas convenções? A estrutura ‘documental’, ou o conceito de mimesis, não é uma grande farsa?

Antes de prosseguir, cabe sintetizar o filme ao leitor.

Thierry Guetta é um imigrante francês que chegou a *Los Angeles* na década de 1980. Ele é dono de uma loja “descolada” de roupas e acessórios, na qual vende artigos

<sup>36</sup> “A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. (...) As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (NICHOLS, 2005, p.136).

<sup>37</sup> As questões referentes à paródia e ao pastiche serão discutidas com maior ênfase no Capítulo 3.

customizados: “Eu costumava pegar coisas que pagava U\$ 50, atribuía a um *designer* e punha o preço de U\$ 400”. A característica mais marcante de sua personalidade é que ele “nunca ía a lugar nenhum sem sua câmera de vídeo”. Segundo suas próprias palavras, a câmera era “pior do que qualquer droga, uma obsessão”.

Munido de sua câmera, Thierry desembarcou na França nas férias de 1999. Lá reencontrou seu primo, que se autodenomina *Space Invader* e faz parte de uma “nova geração de artistas, os quais trabalham com grafite, adesivos, *stencils*, pôsteres e esculturas, e fazem de tudo para deixar suas marcas na cidade, custe o que custar”. Thierry passou a acompanhar o primo e registrou tudo com a câmera: os trabalhos de *Space Invader* e de artistas franceses, americanos, ingleses. Sua postura evoca *O homem com a câmera* (1929), de Vertov, mas diferentemente deste, que “defendia uma atitude de reconstrução poética dos registros do que a câmera viu” (NICHOLS, 2005, p. 131), Thierry apenas captava sem se preocupar em montar o material, como afirma: “Quando termino de filmar, para mim acabou. (...) Não era importante saber como foi feito, mas o que era. Era a captura”.

Thierry filmou os artistas grafiteiros até só faltar um: Banksy. Quando este chegou a Los Angeles para preparar sua mostra na cidade, precisava de um assistente faz-tudo. Por meio de Shephard Fairey – um artista de rua amigo de Banksy, que já tinha se deixado filmar por Thierry –, Banksy conheceu Thierry e os dois tornaram-se amigos.

Na época em que Banksy conheceu Thierry Guetta, ele o convidou para ir a Londres com o objetivo de iniciar os trabalhos de gravação: “-Tínhamos de fazê-lo pois o que estávamos produzindo desaparecia no dia seguinte. (...) Acho que o Thierry foi uma libertação para mim. Passei anos tentando manter tudo às escondidas. Talvez precisasse confiar em alguém...”.

A relação entre Thierry e Banksy é baseada na confiança e configura-se como uma libertação mútua. Após uma exposição do artista inglês nos Estados Unidos, o interesse por obras do movimento eclodiu e todas as galerias de arte estavam vendendo arte urbana. “De repente parecia ser apenas pelo dinheiro. Mas nunca foi pelo dinheiro. Portanto eu (Banksy) disse ao Thierry: - Você tem as filmagens, pode contar a verdadeira história sobre o que isso realmente é. (...) A hora é agora, precisa fazer o seu filme”.

Seis meses se passaram desde essa conversa. Nesse tempo, Thierry trancafiou-se com as centenas de caixas de fitas que havia captado e tentou organizar o que seria seu documentário sobre o movimento *street art*. A obra intitulava-se *Life Remote Control* (*Controle Remoto da Vida*) e era uma colagem alucinada de milhares de fragmentos, nos

quais Thierry nunca aparecia. A seleção de fragmentos e a edição realizadas pelo francês denunciam um processo de anulação de sua participação no que estava contando. Por outro lado, é como se ele quisesse se distanciar do assunto que tinha a função de expor e colocar-se como observador. O distanciamento mostra o grau de inconsciência que permeia os registros e atuações de Thierry no movimento de *street art*. A edição realizada por ele explicita sua fantasia, traz à tona suas memórias, o substrato de seu inconsciente grafado em milhares de sinais elétricos das fitas magnéticas. Não é a obra do cineasta que se assiste, mas a forma desconexa por meio da qual ele apreende a realidade ao seu redor. Em *Exit Through the Gift Shop*, Banksy resume o que sentiu assistindo ao filme: “Foi naquele momento que percebi que Thierry não era um realizador mas alguém com problemas mentais que por acaso tinha uma câmera”.

Banksy percebeu que o filme era impossível de ser assistido e propôs a Thierry ‘montar uma pequena mostra, convidar algumas pessoas, servir algumas garrafas de vinho’ e que deixasse o material gravado com ele, para que organizasse um documentário sobre a arte de rua.

Thierry Guetta, conhecido a partir de então como *Mr. Brainwash* (Sr. Lavagem Cerebral), transformou sua pequena mostra em uma megaexposição intitulada *Life is Beautiful* (A vida é bela). A exibição de cinco dias foi prorrogada para durar dois meses, as vendas atingiram valores surpreendentes e Guetta passou instantaneamente (nas palavras do biógrafo não autorizado de Banksy) “de zé-ninguém a herói das artes” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.269). As obras de *Mr. Brainwash* como artista de rua alcançaram cifras notáveis e “foram vendidas numa época em que alguns colecionadores acreditavam realmente que o *Sr. Brainwash* poderia de alguma forma ser Banksy disfarçado” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.267).

É fundamental abrir um parêntese e trazer à tona a proposta do teórico Roger Odin, para quem a diferença entre a narrativa ficcional e a documental se dá na recepção<sup>38</sup>, no

---

<sup>38</sup> Importante ressaltar a opinião da crítica sobre o filme. Um ano depois da estreia, o jornal *Los Angeles Times* ainda destacava: “A pergunta incômoda persiste: é verdadeiro?” Antony Lane, da revista *New Yorker*, foi um dos poucos críticos que não gostou do filme, qualificando-o como “esticado demais” e sugerindo que se aproximava “perigosamente da promoção de um culto – quase, ousar-se-ia dizer, de uma marca”. David Gritten, no jornal *Daily Telegraph*, considerou-o um “divertido e curioso documentário”. No entanto, admitiu que saiu da sessão “sem saber exatamente o que pensar... Quem realmente fez o filme? O que é verdade? O que não é? Seria um golpe de Banksy, satirizando o mundo da arte?” No *Evening Standard*, Nick Curtis procurou se garantir: “Se o primeiro filme do brincalhão das artes Banksy é uma farsa, como simplesmente poderia ser, essa é uma questão extremamente complexa e inteligente”. O *New York Times* comparou o filme aos melhores trabalhos de Banksy: “um *tromp l’oeil* (truque óptico): um filme que parece um documentário, mas provoca a sensação de ser uma pegadinha monumental; e na revista *Vanity Fair*, Julian Sancton escreveu: “De fato, faria menos sentido se ele lançasse um filme sério, e não estivesse de alguma forma puxando o tapete sob os pés da audiência”. (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.270).

momento de apreensão do filme por parte do público (leitor). Apoiado em uma concepção pertencente à linguística textual, Odin trata o filme como um texto, cuja leitura depende da maneira pela qual o leitor perceberá o seu autor. Por meio de um sistema de oposição entre leitura fictivizante e leitura documentarizante<sup>39</sup>, é possível analisar “quem” enuncia o texto. No caso de *Exit Through the Gift Shop*, tem-se o “enunciador pressuposto real” na figura de Banksy, mas esse enunciador, visto em profundidade, está diluído, como tinta, nas várias vozes do documentário, nos vários duplos de Banksy. Ele constrói seu discurso em diferentes instâncias: a voz-*over* detentora da verdade dos fatos, que dialoga com o artista de rua Banksy, corroborando seus pontos-de-vista; os depoimentos dados para Banksy sobre Thierry, como é o caso dos artistas Shepard Fairey e *Space Invader*, e do promotor de eventos Roger Gastman; as imagens e os depoimentos dos artistas de rua captados por Thierry e utilizados por Banksy: *Space Invader*, Boff, Monsieur André, Zeus e, novamente, Shepard Fairey; e, em última instância, o próprio Thierry (vide Figura 3) na qualidade de duplo de Banksy e mais uma voz enunciativa.



**Figura 3.** Thierry Guetta como depoente em *Exit Through the Gift Shop*  
Disponível em: <https://didyouseehatone.files.wordpress.com/2011/12/exit-through-the-gift-shop-4.jpg>  
(Acesso: 29 jul. 2015)

Em *Exit Through the Gift Shop*, os componentes de sua sintaxe, que Nichols trata como as “convenções do gênero documentário” (voz-*over*, depoimentos, uso de distorção na voz, utilização de *letterings* pontuando datas, locais e personagens), preparam o espectador (leitor para Odin) para uma leitura documentarizante e, ao mesmo tempo em que enredam o

<sup>39</sup> O sistema de oposição entre leitura fictivizante e leitura documentarizante será então formulada da seguinte maneira: Na leitura fictivizante o leitor recusa a construção de um “eu-origem”; na leitura documentarizante o leitor constrói um *Enunciador pressuposto real*. (...). O que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado. (ODIN, 2012, p.18).



leitor naquela ‘teia factual’, tripudiam sobre quem caiu em sua armadilha. Muitas das sequências do filme, principalmente as que registram a exposição *Life is Beautiful*, são questionáveis no que tange à verdade das situações. Por exemplo, quando Thierry se acidentou caindo da escada, havia uma câmera registrando o incidente. Na realidade, a narrativa dos eventos protagonizados por Thierry passa a ideia de que a câmera sempre esteve presente, mas não se pode esquecer que ele mesmo era obcecado por captações. Então, a pergunta vem à tona: quem estava captando esses eventos? Tratava-se de encenações dirigidas por Banksy?

Quando se tem acesso à biografia não autorizada de Banksy, escrita pelo jornalista Will Ellsworth-Jones, descobre-se que, no momento em que Thierry troca de papéis com Banksy, ou seja, transforma-se no artista de rua *Mr. Brainwash*, aquele coloca uma equipe de filmagem para captar todos os movimentos de Thierry. Desde o início, Banksy teve o intuito de se apropriar daquele personagem como fio condutor do que criaria em seguida. Na reveladora entrevista por *e-mail* para A. J. Schnack (criador do site *All Those Wonderful Things*, especializado em documentários), o artista britânico disse:

Eu precisava que o filme fosse protagonizado por uma personalidade com a qual o público pudesse se envolver. O produtor Robert Evans disse que ‘vulnerabilidade’ é a qualidade mais importante de uma estrela de cinema, e isso é uma coisa difícil de retratar quando todos os seus entrevistados usam máscaras para falar... O potencial de entretenimento de Thierry não era difícil de notar – ele realmente tenta passar por portas fechadas, ele cai das escadas. Era como assistir um Groucho Marx, só que com pelos faciais mais engraçados. (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.277).

Na época em que o filme foi indicado ao Oscar de melhor documentário - parte da indústria cinematográfica americana atestou que a obra deveria ser recebida como um –, o jornal *Los Angeles Times* decidiu investigar o personagem Thierry Guetta. Descobriu-se que ele não era um simples dono de loja de vestuário, mas que possuía um empreendimento (em sociedade com dois irmãos) que era, ao mesmo tempo, uma empresa de roupas e uma imobiliária. De acordo com o artista de rua Ron English,

Thierry veio de uma rica família francesa que comprou imóveis em *Los Angeles*, para apoiar os filhos em seu esforço de obter residência permanente nos Estados Unidos. Parte da atração que Thierry exerceu sobre os artistas de rua veio do fato de ele lhes providenciar paredes

“legalizadas” para grafitearem – pois ele ou sua família eram realmente os donos dos imóveis. (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.272).

Recorre-se novamente a Roger Odin a fim de desmistificar as noções de “verdade e sinceridade”. Para Odin, é certo que um filme permanece como um documentário mesmo quando se coloca sobre ele um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor, “mesmo quando aquilo que ele diz é falso ou mentiroso” (ODIN, 2012, p.17). Na leitura documentarizante, existe uma diferença entre o autor e o enunciador no filme, a qual auxilia na compreensão dos duplos de Banksy:

(...) o filme pode ser lido como um “documento” sem que o leitor pressuponha a equivalência entre Enunciador e “autor”; é o caso, por exemplo, de quando o leitor decide ler um filme como um reflexo da sociedade na qual ele foi produzido. Não é necessário então reduzir o Enunciador de um filme a seu “autor” (admitindo-se que se possa atribuir um conteúdo preciso à noção de “autor” no cinema) (ODIN, 2012, p.17).

As contradições e paradoxos da estrutura narrativa do filme fizeram com que parte da crítica o considerasse um *mockumentary*, ou seja, um filme produzido no estilo documental a fim de que eventos ficcionais parecessem reais.<sup>40</sup> Bill Nichols ministrou duas palestras com o tema "*Mockumentaries* e outras formas de documentário irônico"<sup>41</sup>, nas quais ele discordou da concepção de que *mockumentaries* sejam ficções que se pretendem documentários; nesse sentido, ele utilizou o termo 'ironia' para descrever os mecanismos desses filmes. Durante a palestra, o professor defendeu a ironia como um elemento que desestabiliza e confunde o que é realidade. Em suas palavras, "se uma pessoa está sendo irônica, ela consegue significar algo que não está sendo dito. O que torna complexo o uso da ironia é que a mensagem está sempre se referindo a um outro nível de significado".

---

<sup>40</sup> *A film or television show made in the style of a documentary to make invented events seem real.* Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mockumentary>. Acesso em: 10 fev. 2016

<sup>41</sup> Bill Nichols, professor da *San Francisco State University*, nos Estados Unidos, ministrou duas palestras na Unicamp nos dias 30 e 31 outubro de 2012. O evento foi organizado pelo Centro de Estudos Avançados (CEAv), em parceria com o Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=16wueKH9Qw>. Acesso em: 16 jul. 2016

Segundo Douglas Colin Muecke, em sua obra *Ironia e Irônico*, as acepções da palavra "ironia" remontam aos filósofos gregos:

Aristóteles, contudo, talvez porque tivesse Sócrates em mente, considerava a *eironeia*, no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior a seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa. (...) Mais ou menos na mesma época, a *eironeia*, que a princípio denotava um modo de comportamento, chegou também a ser aplicada a um uso enganoso da linguagem. E *eironeia* é, atualmente, uma figura retórica: censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica. (MUECKE, 1995, p. 31).

A pesquisadora Jacqueline Oliveira Leão, em seu artigo *Breves considerações sobre o conceito de ironia*, de Søren Kierkegaard, discute as concepções deste autor, para quem a diferença essencial entre ironia e dissimulação é que "a conduta dissimulada denota ato objetivo, pois tem objetivo exterior, desvinculado da própria dissimulação". (LEÃO, 2013, p.10). Já a ironia é imanente a si própria, é gozo subjetivo, prazer desfrutado à medida que o sujeito se liberta da realidade à qual está vinculado, "porque o irônico se isenta de qualquer intenção imediata, de qualquer fim em si mesmo. A exigência da ironia é que se viva poeticamente, poetizando a si mesmo" (LEÃO, 2013, p.10).

Anteriormente apresentou-se o conceito de filme-ensaio a fim de ampliar o pensamento sobre *Exit Through the Gift Shop* para além dos limites entre documentário e ficção. *Exit Through the Gift Shop* não é um filme-ensaio no sentido primevo inaugurado por Chris Marker, mas é um filme-ensaio que sintetiza o *modus operandi* do Banksy artista (autor para Odin) enquanto documentarista (enunciador para Odin), que traduz, pela ironia, sua forma de apreender e representar o mundo, gerando multiplicações de sentidos e possibilidades de leitura do concreto, do já visto e conhecido. Imbuindo-se da liberdade que o referido conceito, discute-se o filme como um "documentário-spray".

A teoria da leitura documentarizante de Odin, baseada na recepção do texto, foi diretamente influenciada pelas tentativas de Austin e Searle de fundamentar uma teoria do discurso na pragmática dos atos linguísticos. Para Searle, o critério que permite reconhecer se um texto é ou não uma obra de ficção "deve necessariamente residir nas intenções ilocutórias do autor" (ODIN, 2012, p.17). Sua teoria da enunciação indireta, apresentada em 1979, fundamenta-se no princípio de que quando o locutor pronuncia uma determinada frase, num contexto específico, executa, implícita ou explicitamente, atos como afirmar, avisar, ordenar, entre outros. A formulação de Searle e das intenções ilocutórias descrevem sentidos similares

aos apresentados na concepção de documentários revestidos de ironia, os *mockumentaries*, segundo Nichols.

Umberto Eco retoma a problematização da recepção dos textos artísticos em sua obra *Limites da interpretação*. O autor cita as proposições de Austin e Searle, mas defende o seu ponto de vista, formulado em um período anterior (entre 1950 e 1962), de que a relação entre intérprete e obra de arte se dá *autoritariamente*, de forma livre e imprevisível. É importante ressaltar que Eco não se restringe apenas à análise de textos verbais, mas também aos textos plásticos, cinematográficos e televisivos (enquanto estruturas narrativas) - por esse motivo, suas ideias são utilizadas em relação ao filme *Exit Through the Gift Shop*. Nas palavras do referido autor, o problema da interpretação consiste

(...) em determinar como a obra, ao prever um sistema de expectativas psicológicas, culturais e históricas por parte do receptor (hoje diríamos um “horizonte de expectativas”), procura instituir o que Joyce chamava, em *Finnegans Wake*, de “*Ideal Reader*” (ECO, 2015, p.5).

Na mesma direção da proposta de Odin, embasada pelas teorias de Searle e Austin, de uma teoria do discurso pautada pela pragmática dos atos linguísticos, surge a *Teoria do efeito estético*, elaborada por Wolfgang Iser em sua obra *The act of reading*. Iser constrói uma reflexão importante ao afirmar a importância da recepção nos atos comunicacionais. De acordo com o autor, "as significações produzíveis a partir de um enunciado verbal devem ser investigadas em função basicamente das repercussões, respostas ou reações de quem dela se aproxima" (BORBA, 2004, p.138).

Iser parece dialogar com a teoria dos atos ilocutórios quando afirma que o significado da obra se concretiza no trânsito entre dois polos: o *polo artístico* - texto do autor - e o *polo estético* - a concretização do leitor. A cada um desses dois polos, encontram-se respectivamente relacionadas a estrutura verbal (*polo artístico*) e a estrutura de afeto (*polo estético*). Maria Jordão de Oliveira Borba assim resume a proposta de Iser:

Nesse sentido a estrutura só se atualiza em função da estrutura de afeto. Como essa atualização ocorre durante o processo de leitura, a análise se inicia no *pólo estético*, homólogo à estrutura de afeto, nos momentos em que o leitor passa a preencher os *vazios* do texto. Cabe então ressaltar que, na teoria do efeito estético, o término da obra não depende somente do gesto de unilateralidade da escrita, seja a do autor, seja a do crítico, em seu caráter de decomposição metodológica e recomposição interpretativa. Antes, ela só se realiza num ato

pragmático em que se exige a participação efetiva do leitor no processo mesmo de leitura. (BORBA, 2004, p.143-144).

Para Umberto Eco, a recepção de uma obra de arte se dá de forma livre e imprevisível, entre a obra e o interpretante. Como não recordar as palavras de Nichols sobre os *mockumentaries* e as operações construídas a partir da ironia? Não seriam esses aspectos subjetivos da ironia (Kierkegaard) responsáveis por preencher os *vazios* do texto (Iser)? A obra de Banksy, tanto a plástica quanto a audiovisual, transita justamente pelo caminho da incerteza, da possibilidade, da dúvida.

Para encerrar a contribuição de Wolfgang Iser para a presente discussão, vale ressaltar suas considerações a respeito da arte contemporânea em relação à arte tradicional<sup>42</sup>:

A separação entre a arte de nossos dias e as normas tradicionais de interpretação tem uma razão histórica que frequentemente consegue escapar à atenção dos críticos modernos. A aplicação constante de uma norma que envolve inspecionar o significado escondido de uma obra de arte revela que a obra ainda é considerada um veículo através do qual a verdade pode assumir sua perfeita forma (ISER, 1978 apud BORBA, 2004, p. 141).

No filme *Exit Through the Gift Shop*, a relação entre “forma e conteúdo” (BURCH) é direta, evocando uma ideia de flexibilidade e duplicidade que retoma questões intrínsecas ao fazer documental, como já visto (a relação entre realidade e ficção, verdade e mentira) e, por extensão, às discussões sobre o universo artístico contemporâneo (a partir da segunda metade do século XX), como a questão da autoria e da reproduzibilidade e do valor estético *versus* o valor mercadológico. Em última análise, a própria figura de Banksy encerra essas contradições: quem é esse “artista”? Aquele que está de capuz em frente à câmera é ele mesmo? Thierry Guetta é uma paródia de Banksy? A figura que vemos é a de Banksy? O filme é mais uma de suas obras provocadoras?

*Exit Through the Gift Shop* dialoga com outras obras audiovisuais,<sup>43</sup> como *F for Fake* (1973), de Orson Welles, na qual o diretor investiga o universo das falsificações no mercado

<sup>42</sup> Ver o tópico 2.3, *O fim da história da arte*, no qual são discutidos temas como a 'fundação' de uma 'história da arte' e as implicações com a arte contemporânea.

<sup>43</sup> Em 2014, o diretor Tim Burton lançou o filme **Big Eyes** (*Grandes Olhos*), baseado na vida do casal Walter e Margaret Keane. Walter Keane foi um plagiador norte-americano que se tornou famoso na década de 1950 como o pintor de uma série de quadros amplamente reproduzidos retratando criaturas e crianças vulneráveis com olhos enormes. As pinturas eram, na

de arte pictórica e, em ato contínuo, encena uma sequência ficcional trazendo à tona Picasso como personagem. Em um determinado momento, o cineasta cita uma frase atribuída ao artista espanhol para corroborar sua própria tese: “A arte é uma mentira que nos aproxima da verdade”<sup>44</sup>.

A arte de rua é marcada pela transgressão, pela apropriação de espaços públicos para exposições não ‘encomendadas’. Banksy constrói o documentário partindo justamente da ideia de apropriação: desde as fitas de vídeo de Thierry até sua própria *persona*, que serve de fio condutor para narrar a gênese da arte de rua. Os movimentos de transposição entre o fazer do artista urbano, ressignificados na composição do filme, são a chave para a compreensão dos *traços estilísticos* (acepção adjetiva para Rosenfeld) de Banksy. O conceito de documentário enquanto produto audiovisual detentor da verdade dos fatos é reconstruído por uma perspectiva farsesca, em paráfrase de Picasso, e apontando que, talvez, o concreto seja muito mais impalpável e fluido do que se imagina. Ou, como diria Banksy no final do filme: “Não sei que significado tem o sucesso do Thierry no mundo da arte. Talvez o Thierry seja mesmo um gênio. Ou talvez tenha tido sorte. Ou talvez signifique que a arte é um pouco uma piada”.

### 1.2.1 Utopia e distopia: a trilha musical-guia

O som que embalava as aventuras dos primeiros grafiteiros na periferia de Nova Iorque, a partir da década de 1970, era o *hip hop*. O ritmo está diretamente ligado à cena urbana e à expressão de classes sociais menos favorecidas, assim como o grafite está associado com expressões de uma cultura periférica urbana. Quando o grafite se projetou no cenário das artes, o *hip hop* foi a trilha musical dessa ascensão.

---

verdade, pintadas por sua esposa, Margaret Keane. Quando ela levou o caso ao conhecimento público, Walter Keane fez uma retaliação contra Margaret por meio de um artigo no *USA Today* reivindicando os trabalhos como sendo seus. Em 1986, Margaret Keane processou Walter e o *USA Today*. No subsequente processo de difamação, o juiz exigiu que os litigantes pintassem um quadro na sala de audiências, mas Walter recusou-se a fazê-lo, alegando uma dor no ombro. Em seguida, Margaret produziu um quadro em 53 minutos. O júri atribuiu uma indenização a Margaret de 4 milhões de dólares. No filme é retratado o momento em que Walter Keane percebe o potencial econômico de se comercializar reproduções das obras ao invés dos quadros originais. Em *Exit Through the Gift Shop*, Thierry Guetta, devidamente duplicado em *Mr. Brainwash*, realiza uma operação semelhante: ele produz e vende ‘originais’, partindo de reproduções, acrescidas de pequenas intervenções de seu gênio criativo.

<sup>44</sup>“*El arte es una mentira que nos acerca a la verdad*” (KLUBA, William. **Where Does Art Come From? How to Find Inspiration and Ideas**. New York: Skyhorse Publishing, 2013).

A comunidade de grafiteiros de Barton Hill, na qual Banksy fez seu *debut* como grafiteiro, comungava o apreço pelo *hip hop* e bandas de *rock'n'roll* com discursos políticos e dramáticos. Nessa época, despontava um movimento musical na Inglaterra que ficou conhecido como *britpop*. *Britpop* é um subgênero do *rock* e da música *pop* advinda da Inglaterra, que emergiu da cena da música independente britânica na década de 1990 e foi caracterizado por bandas influenciadas pela guitarra *pop* dos anos 1960 e 1970 e *indie rock* da década de 1980, notadamente *The Smiths*. Nas palavras do pesquisador John Harris,

*Britpop* estava focado em bandas que cantavam com sotaques britânicos regionais e fazendo referências a locais da cultura britânica, especialmente a cultura da classe trabalhadora. O movimento desenvolveu-se como uma reação a várias tendências musicais e culturais no final de 1980 e início de 1990, em particular o fenômeno ‘grunge’ dos Estados Unidos. Na esteira da invasão musical para o Reino Unido de bandas americanas do ‘grunge’, novos grupos britânicos, como *Suede* e *Blur* lançaram o movimento, posicionando-se como forças opostas musicais fazendo referência a música de guitarra britânica do passado e escrevendo sobre temas e preocupações excepcionalmente britânicos. Estas bandas foram logo acompanhadas por outras, incluindo *Oasis*, *The Verve*, *Pulp*, *Placebo*, *Supergrass*, *Cast*, *Space*, *Sleeper* e *Elastica*<sup>45</sup> (HARRIS, 2004, p.385, tradução nossa).

Os grupos do *Britpop* transpuseram o *rock* alternativo britânico para o *mainstream* e formaram a espinha dorsal de um movimento cultural britânico maior, chamado *Cool Britannia*. Em 1995, a batalha entre *Blur* e *Oasis*, apelidada de “A Batalha do *Britpop*”, alçou as bandas ao primeiro plano da imprensa britânica. Dois anos depois, no entanto, o movimento começou a desacelerar e muitos grupos se separaram. O movimento em grande parte se desfez até o final da década de 1990.

Banksy transitava no cenário do *britpop*, ficou amigo de Damon Albarn, líder da banda *Blur* e do projeto *Gorillaz*, e chegou a produzir a arte da capa do álbum *Think Tank*, de 2003.

---

<sup>45</sup> *Britpop* focused on bands, singing in regional British accents and making references to British places and culture, particularly working class culture. The movement developed as a reaction against various musical and cultural trends in the late 1980s and early 1990s, particularly the grunge phenomenon from the United States. In the wake of the musical invasion into the United Kingdom of American grunge bands, new British groups such as *Suede* and *Blur* launched the movement by positioning themselves as opposing musical forces, referencing British guitar music of the past and writing about uniquely British topics and concerns. These bands were soon joined by others including *Oasis*, *The Verve*, *Pulp*, *Placebo*, *Supergrass*, *Cast*, *Space*, *Sleeper* and *Elastica*. (HARRIS, 2004, p.385)



**Figura 4.** Capa do disco *Think Tank* da banda *Blur*  
Disponível em: <http://www.gemm.com/album/Blur/Think%20Tank>  
(Acesso: 26 jan. 2015)

Quando Banksy precisou de ajuda com a trilha musical de *Exit Through The Gift Shop*, recorreu a amigos e pessoas próximas. A trilha musical do documentário conta com uma compilação de cinco músicas e com produção de música original. Quem assina a supervisão musical e composição de música original é Geoff Barrow, músico da banda inglesa de *britpop* *Portishead*, alusão à pequena cidade perto de Bristol, na qual Barrow cresceu. O documentário ainda contou com a contribuição de Roni Size para a composição de música original adicional, o qual é da cidade de Bristol e desenvolve trabalhos na cena de música eletrônica. Vários outros músicos juntaram-se a Barrow e Size para contribuir com essa composição musical: Ashley Anderson, Jim Barr, Jerry Crozier Cole, Billy Fuller, Scott Hendy, Stuart Mathews, Joe Volk, Matt Williams. Cabe destacar que a grande maioria dos membros são músicos profissionais oriundos de Bristol e amigos de Banksy.

A música original no documentário é utilizada com várias funções: identificar personagens, realçar a dramaticidade, criar ambientações. No caso da identificação de personagem, na primeira aparição de Thierry entra o acompanhamento de acordeão, fazendo referência à sua ascendência francesa e emprestando um tom burlesco à sequência. É a única composição que voltará a ser ouvida no filme, configurando-se como um possível *leitmotiv* de Thierry.

Neste momento, faz-se necessário apresentar as teorias que serão discutidas em relação à trilha musical de *Exit Through The Gift Shop*. É importante ressaltar que os teóricos citados no texto desenvolveram suas ideias a partir de filmes de ficção, e não de documentários. Acredita-se que, por se tratar de um filme que não trabalha com uma estrutura



convencional de narrativa documental e utiliza aspectos ficcionais, pode-se-lhe aplicar as teorias escolhidas.

A acadêmica Anahid Kassabian, em seu texto de 2001, “How music works in film”, faz um levantamento sobre as funções da trilha musical nos filmes e reclama que a crítica usualmente se apega a aspectos narrativos e visuais, e não analisa os filmes como um todo. A maior parte da crítica considera a música, em relação ao filme, de forma diegética ou não diegética. Por essa razão, a autora afirma que essa dicotomia não consegue descrever a música nos filmes de forma satisfatória.

A partir de um diálogo com a obra de Richard Johnson, *What is Cultural Studies Anyway* (1987), Kassabian argumenta que a maioria das teorias e metodologias descrevem uma visão a partir de um momento particular dos processos culturais. O circuito da existência de um objeto cultural é constituído por quatro “momentos”: produção, textos, recepção e as relações socioculturais. Para Johnson, "os sistemas produzidos até agora por teóricos da música nos filmes foram pautados por todos os momentos do circuito, e nunca na recepção, que eu chamo aqui de percepção"<sup>46</sup> (KASSABIAN, 2001, p.37, tradução nossa)

Kassabian expande a discussão da relação entre a música com a narrativa e sua função em uma cena específica e pergunta-se: uma música pode estar se referindo à outra música do filme ou a uma que não esteja presente nele? Quanta atenção essa música demanda da audiência?

Abordagens para estas relações devem levar em conta que os filmes são partes de uma experiência mais complexa: eles existem numa teia de ‘textos’ que inclui experiências de som, música e efeitos visuais que começa muito antes de uma experiência cinematográfica específica e continua muito tempo depois<sup>47</sup> (KASSABIAN, 2001, p.49, tradução nossa).

A subversão como comentário será um dos elementos presentes na escolha da trilha musical. Ainda com a ajuda de Kassabian, tenta-se uma definição mais abrangente da função

---

<sup>46</sup> In “What is Cultural Studies Anyway?” Johnson (1987) argues that most theories and methodologies describe a view from a particular moment of cultural processes. The circuit of a cultural object’s existence, he says, consists of four “moments”: production, texts, readings, and lived cultures/social relations. In this chapter, I will suggest that the schemes produced thus far by theorists of film music have belonged to other moments on the circuit, and never to reading, which I call here perception. (KASSABIAN, 2001, p.37)

<sup>47</sup> Approaches to these relationships must take into account that films are only partly discrete entities: they exist for perceivers within a web of textuality that includes experiences of sound, music, and visuals that begins long before a specific film experience and continues long thereafter. (KASSABIAN, 2001, p.49)

das músicas nos filmes, as quais servem "(...) a três propósitos gerais: identificação, *mood* (clima emocional) e comentário" (KASSABIAN, 2001, p.59). Música de identificação faz as vezes do *leitmotiv*; *mood* seria a definição da música de fundo emocional, a que determina o clima da cena; e a música de comentário agrega um valor reflexivo à narrativa, como por exemplo, inculcar uma ideia de humor em uma cena aparentemente romântica.

Neste sentido, poderia se argumentar que “*mood*” e “comentário” são versões do mesmo atributo, ou diferentes “quantidades” de uma mesma “qualidade”. Eu acredito, contudo, que isso tornaria menos claro os aspectos de suas funções, enquanto o “*mood*” é frequentemente associado a processos de identificação inconscientes, o comentário requer uma avaliação de forma reflexiva<sup>48</sup> (KASSABIAN, 2001, p.59, tradução nossa).

Na compilação de músicas usadas no documentário, notam-se ritmos e estéticas heterogêneas que se prestam a diferentes funções perceptivas, e que é composta por cinco canções:

1) *Kelly Watch The Stars - Album Moon Safari (Performed by Air)*. *Air* é o nome de um duo francês, formado em Versalhes, cujos membros são reconhecidos como artistas de música eletrônica com influências psicodélicas. No documentário, a trilha musical é usada pela primeira vez quando Thierry aparece seguindo os artistas franceses. A música cumpre a função de “*mood*”, garantindo o clima emocional da cena e é percebida como *one-time music*, assim como outras das trilhas utilizadas. “Pode-se chamar essa música de 'pura', 'única' ou 'não referencial', mas nenhum desses termos está isento de conotações enganosas”<sup>49</sup>. (KASSABIAN, 2001, p.51, tradução nossa). A autora prefere chamar esse tipo de música de *one-time-music* que, em suas palavras, “significa simplesmente a música que não foi ouvida antes da primeira exibição de uma cena em particular, e, provavelmente, não será ouvida em outro contexto” (KASSABIAN, 2001, p.51, tradução nossa).

---

<sup>48</sup> *In this sense, one might argue that “mood” and “commentary” are versions of the same attribute, or different “quantities” of the same “quality”. I believe, however, that this would make aspects of their functions less clear, insofar as mood is more often associated with (unconscious) identification processes, while commentary often request reflective evaluation. (KASSABIAN, 2001, p.59)*

<sup>49</sup> *One could perhaps call music that does not refer to other specific music “pure”, “unique”, “nonreferential,” but none of these terms are free of inappropriate and/or misleading connotations. (...) Meaning simply music that has not been heard before the first viewing of a particular scene, and presumably will not be heard in any other context. (KASSABIAN, 2001, p.51)*

2) *Kronkite (Instrumental version)* - Album *The Creators, The Weight (Performed by The Creators)*. *The Creators* é uma dupla de *rappers* ingleses. A música *Kronkite* é composta segundo uma forte batida emulando sons do *hip hop* e o acompanhamento de um órgão que confere um ar anacrônico e satírico. Essa trilha marca a primeira menção a Banksy, tem a função de “*mood*” de um momento pontual do filme e configura-se também como *one-time-music*.

3) *Gadje Sirba* - Album *When the Wind Blows (Performed by A Hawk and A Hacksaw)*. Mais uma dupla de artistas, dessa vez, de Albuquerque, Novo México, a qual é inspirada por músicas do Leste Europeu, Turquia e Balcãs. É usada no documentário para apresentar a obsessão de Thierry por filmagens - mais um exemplo de *one-time-music* no filme. O timbre da música, com o emprego de tuba e outros instrumentos de sopro, cria um tom emocional caótico, que lembra orquestrações de desenho animado.

4) *Staying In* - Album *Staying In (Performed by Diskjokke)*. Banksy utiliza a música para criar a atmosfera da exposição *Life is Beautiful*, de Thierry Guetta. A música apresenta elementos que evocam trilhas musicais de jogos eletrônicos.

Todas as músicas da compilação são utilizadas como *one-time-music*, a não ser a música-tema do filme, *Tonight the Streets Are Ours*, que será analisada posteriormente. É interessante notar os múltiplos ‘idiomas musicais’, o fato de serem todas músicas instrumentais (na faixa da banda *Air*, ouve-se o título da música sendo repetido e mais nenhuma informação verbal) e a escolha por timbres e parâmetros secundários que conferem uma atmosfera satírica à trilha musical como um todo. Pode-se afirmar que as músicas exercem tanto a função de “*mood*” das situações quanto de comentário, justamente pela qualidade satírica que emulam nos contextos do documentário, como serão mostradas a seguir.

Apesar da heterogeneidade da compilação, tem-se uma forte presença de elementos da música *pop*. A fim de aclarar algumas características da trilha musical do documentário, recorrem-se às reflexões do teórico Jeff Smith, que realizou importantes incursões no universo das trilhas musicais populares em filmes. Ele problematiza o uso de música popular como trilha musical de filmes de ficção, a partir da noção

(...) de que o empobrecimento estético das músicas pop levou um grande número de acadêmicos a considerá-las inadequadas para serem usadas como trilha musical pois não acompanharia a demanda expressiva e narrativa de um filme. (...) Mark Evans aponta que o *rock*, “Harmonicamente primitivo e ritmicamente dependente do

acompanhamento de uma batida, não seria adequado para compor a variação de climas e momentos dramáticos de um filme”<sup>50</sup> (SMITH, 1998, p.4, tradução nossa).

Em sentido contrário ao de muitos teóricos, Smith chama a atenção para a versatilidade do uso de música *pop* em trilhas musicais e defende a acessibilidade da audiência à trilha musical popular: “as trilhas *pop* devem trabalhar com elementos musicais familiares à audiência, essa é uma pré-condição para que a trilha se torne vendável”<sup>51</sup> (SMITH, 1998, p.11-12).

As ideias de Smith sobre a circulação das músicas dos filmes encontram ressonância nos estudos de Kassabian no que tange ao entendimento do filme como “uma teia de ‘textos’ que inclui experiências de som, música e efeitos visuais que começa muito antes de uma experiência cinematográfica específica e continua muito tempo depois”. (KASSABIAN, 2001, p.49, tradução nossa). É muito difícil contemplar a questão de como se ouve fora de uma perspectiva histórica e social. Para tentar sanar esse problema, Smith recorre à distinção feita por Leonard Meyer’s entre parâmetros primários e secundários na música:

Parâmetro primário diz respeito à melodia, harmonia e ritmo. Esses elementos são organizados a partir de uma sintaxe, ou seja, como uma gramática normativa que estabelece convenções de compassos, escalas, tons, etc. Parâmetro secundário: em contraste com o primário, aqui temos elementos como a dinâmica, sonoridade, tempo e timbre. São aspectos mais subjetivos da composição musical, não podem ser quantificados. Os dois parâmetros coexistem em uma composição mas o secundário é mais significativo pois não depende de regras e convenções aprendidas e, portanto, são mais facilmente apreendidos por todos os ouvintes<sup>52</sup> (SMITH, 1998, p.12, tradução nossa).

---

<sup>50</sup> *This notion of aesthetic impoverishment has led a number of film music scholars to suggest that pop music’s banality makes it singularly unsuited to the expressive and narrative demands of film scoring. (...) Moreover, Mark Evans says of rock n’roll, “Harmonically primitive and rhythmically dependent upon a constant throbbing beat, it lacked the capacity to adjust to a variety of moods, so essential to screen scoring.” (SMITH, 1998, p.4).*

<sup>51</sup> *Consequently, it was imperative that pop composers work with devices, forms and styles that were already familiar to film audiences. Not only did this facilitate proper communication with respect to the film’s narrative, it was necessary precondition for a score to be marketable. (SMITH, 1998, p.11-12).*

<sup>52</sup> *The primary parameters of music such as melody, harmony and rhythm, are syntactic, and thus establish a set of articulated proportional, hierarchical relationships with the temporal unfolding of a piece of music. As a kind of musical grammar, the syntax developed through such hierarchies is rule-governed, learned and conventional. In contrast, the secondary parameters which include dynamics, sonority, tempo and timbre, are not syntactic and cannot be divided into proportional relationships. (...) As such, secondary parameters establish relative continua that are not hierarchical, but processive and emergent. Perhaps, most significantly, secondary parameters do not rely on learned rules and conventions, and thus are more readily apprehended by all listeners. (SMITH, 1998, p.12).*

Retornando à trilha musical de *Exit Through The Gift Shop*, aponta-se a predominância de parâmetros secundários na compilação e nas composições originais. Apesar de a trilha musical não ter sido comercializada separadamente, a música-tema do filme foi responsável pela circulação do ‘texto fílmico’ em um episódio do desenho animado “Os Simpsons”.<sup>53</sup> A canção *Tonight the Streets Are Ours* foi veiculada no episódio “*Exit Through The Kwik-E-Mart*”, da vigésima terceira temporada da série. Foi ao ar em 2012 e estima-se que cinco milhões de americanos estavam sintonizados no seriado no dia da primeira transmissão em TV aberta.

### 1.2.2 *Tonight the Streets Are Ours*

A música-tema do documentário foi composta por Richard Hawley originalmente para o álbum *Lady’s Bridge*. Hawley é um músico inglês que integrou o grupo de *britpop* *Pulp* e realizou contribuições com *Artic Monkeys*, outra importante banda da cena britânica. *Lady’s Bridge* é seu quinto álbum solo e foi lançado no dia 20 de agosto de 2007, na Inglaterra, e em 09 de outubro do mesmo ano, nos Estados Unidos. O título faz referência a uma velha ponte de sua cidade natal, *Sheffield*, a qual conectava as áreas rica e pobre da cidade. No entanto, em uma entrevista para a revista *Uncut*, Hawley diz que a relação do título é metafórica, relacionada com a ideia de deixar o passado para trás.<sup>54</sup> O álbum foi bem recebido pela crítica e ganhou o ‘certificado de ouro’ em junho de 2010 pela venda de cem mil cópias na Inglaterra.

O uso da canção no filme funciona como um importante ingrediente para despertar a atenção da audiência:

A música-tema, quando existe, geralmente gera um alto grau de atenção. A audiência pode estar familiarizada com o tema antes mesmo da sessão de cinema, a partir do rádio, propaganda televisiva e do *trailer* do filme. Isso ocorre usualmente durante a apresentação dos créditos iniciais ou/e na sequência inicial, enquanto o filme ainda não absorveu a audiência no universo da narrativa. (Pode acontecer, e frequentemente acontece, da música tema aparecer mais tarde no filme, funcionando como uma espécie de *leitmotiv*).<sup>55</sup> (KASSABIAN, 2001, p.53, tradução nossa).

<sup>53</sup> Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Exit\\_Through\\_the\\_Kwik-E-Mart](http://en.wikipedia.org/wiki/Exit_Through_the_Kwik-E-Mart). Acesso: 26 jan. 2015

<sup>54</sup> Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lady%27s\\_Bridge\\_%28album%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Lady%27s_Bridge_%28album%29). Acesso: 26 jan. 2015

<sup>55</sup> *The theme song, where it exists, is generally given a very high degree of attention. Audience members may be familiar with it before they enter the viewing situation, from radio play, television advertisements, or film trailers. It occurs most often*

A arte de Banksy é marcada pela subversão e apropriação de textos culturais. No documentário dirigido pelo artista, são evidentes os traços de seu *modus operandi*. O uso da ‘canção de amor’ *Tonight the streets are ours*, na introdução do filme, deixa claro, logo no início, quais serão as operações construídas durante a narrativa. O deslocamento de um possível discurso amoroso da letra para o contexto marginal da arte de rua configura-se em uma subversão com o objetivo de projetar uma mensagem utópica de liberdade, na qual se repete: “esta noite as ruas são nossas” e veem-se artistas em atividades ilegais, pintando o mobiliário urbano, intervindo em propagandas ‘regulamentadas’ e, por fim, fugindo da polícia.

Caryl Flinn, na introdução de seu livro “*Strains of Utopia*”, faz uma breve revisão sobre as problematizações do estudo da música, mais especificamente da música no cinema clássico hollywoodiano das décadas de 1930 e 1940. Pede-se licença para realizar um deslocamento das ideias de Flinn e iluminar o uso da canção como trilha musical, no caso específico da música-tema do filme em análise.

A autora aponta um problema central, que é o da natureza abstrata da música. Teóricos como Eisler já haviam observado que a “natureza abstrata da música a faz particularmente suscetível à codificação ideológica, e isso opera em diferentes culturas como uma espécie de ‘*tabula rasa*’”<sup>56</sup>. (FLINN, 1992, p.8, tradução nossa). Nas palavras de Flinn,

O problema de se falar de música de filmes em estudos acadêmicos se coloca em: como tratar concretamente e especificamente dos efeitos de algo que é criado a partir de um sistema abstrato de significação.<sup>57</sup> (1992, p.7, tradução nossa).

Obviamente, no caso da canção, a informação verbal da letra diminui (em tese) o caráter abstrato da música, mas, mesmo assim, configura-se como um texto que se presta a vários discursos, dependendo do contexto em que se inclui. Nesse sentido, as ideias de Flinn encontram ressonância nas de Kassabian, no entendimento da “música como um sistema semiótico flexível, capaz de efeitos e significados ilimitados”. (FLINN, 1992, p.8, tradução

---

during the main titles and/or establishing sequence of the film, when the film has not yet “absorbed” the audience into the narrative world of the film. (It may, and often does, also appear later in the film, functioning as a kind of leitmotiv.). (KASSABIAN, 2001, p.53)

<sup>56</sup> As Eisler observes, music’s abstract nature makes it particularly susceptible to ideological encoding, and that it operates within different cultures as a sort of *tabula rasa*. (FLINN, 1992, p.8)

<sup>57</sup> The problem facing film music scholars is how to talk concretely and specifically about the effects generated by a signifying system that is so abstract. (FLINN, 1992, p.7)

nossa). Em última análise, a autora acredita (apaixonadamente) na função utópica da música, que é capaz de “passar uma impressão de perfeição e integridade em um mundo imperfeito e desintegrado”. Reiteramos que Flinn refere-se particularmente à música dos filmes clássicos norte-americanos das décadas de 1930 e 1940, mas, em seu texto, há uma pista para a abertura que se discute aqui:

(...) as projeções utópicas da música são interpretadas de formas diferentes de acordo com seus diferentes contextos críticos e históricos. Para os estudos estéticos, a função utópica da música é derivada da pureza de sua forma. Para outros, vem de sua expressão emocional supostamente autêntica.<sup>58</sup> (FLINN, 1992, p.9, tradução nossa).

A partir das ideias de Flinn, propõe-se a percepção da música-tema *Tonight the streets are ours* como a projeção de um discurso utópico no primeiro momento em que é tocada, na introdução do documentário, juntamente com os créditos iniciais, e distópico ao final, após acompanharmos a trajetória do personagem Thierry e a dificuldade de se entender as fragilidades do mercado de arte contemporânea.

A letra da música<sup>59</sup> de Richard Hawley é composta em forma de uma conversa, dirigindo-se a um interlocutor personificado na palavra “você”. Na primeira frase, o compositor cria conexão e empatia com o ouvinte, pois ele afirma para o interlocutor: “-Você sabe porque tem sentimentos em seu coração”. Enquanto ouvintes, os espectadores assumem o papel de interlocutores a quem se dirige a composição. Essa qualidade e capacidade de transferência que a música alcança cria uma conexão mágica com a audiência e, a partir daí, conquista a atenção para o discurso que será dito. A letra da canção continua a dialogar com um “você” imaginário que, no contexto da edição de imagens do filme, conecta os artistas à audiência. De forma poética, essa audiência coloca-se no papel dos artistas de rua mostrados nas imagens, os quais estão exercendo sua arte. O refrão da canção exalta a liberdade e convida ao passeio: os versos “esta noite as ruas são nossas” serão repetidos exaustivamente.

O teórico Michel Chion, citando o acadêmico sueco Ulf Wihelmsson, compara a letra da canção no filme *Thelma and Louise* com uma “narração em voz-over”. Essa ideia

---

<sup>58</sup> (...) the utopian projections of music are construed differently according to their different critical and historical contexts. For the aesthete, music's utopian function is derived from its presumed purity of form, for others through its allegedly authentic emotional expression. (FLINN, 1992, p.9)

<sup>59</sup> Vide anexo.

aproxima-se do sentimento criado por Banksy na edição do que poderia ser entendido como um prólogo do documentário:

(...) Wilhelmsson nota que certas canções têm o valor de prenúncios ou comentários, e ele coloca a hipótese, mas apenas a hipótese, que “as letras ‘forçam’ os personagens a certas ações em certos pontos da narrativa. Os personagens são colocados em um mundo verbocêntrico no qual eles não têm controle total. Eles são como fantoches obedecendo à letra da canção. Eu não quero dizer isso literalmente. Frequentemente eles não podem ouvir as canções que não estão no espaço diegético, mas suas ações estão intimamente ligadas ao que está sendo cantado”<sup>60</sup>. (CHION, 2009, p.425, tradução nossa).

Na segunda estrofe da música, o compositor aponta sua ‘poesia’ para “essas pessoas, que não têm nada em suas almas” e continua a crítica. Nesse ponto da edição, são inseridas, de forma ostensiva, imagens de artistas pintando o mobiliário urbano e intervindo em propagandas ‘regulamentadas’. Banksy cria ali um comentário (aplicando-se aqui a concepção de Kassabian) sobre a liberdade da arte. A letra retorna ao refrão e a edição de imagens termina com a cena de um artista conseguindo fugir de uma perseguição policial, a autoridade institucionalizada que impede o artista de expressar sua arte nas ruas. O trecho acima descreve como a canção é capaz de situar as pessoas no universo do filme. Chion chamou a atenção para essa característica da canção em filmes:

A canção é o que muitas vezes cria uma ligação entre os destinos dos personagens individuais e a coletividade humana a que pertencem. Quando ouvimos em um filme uma referência a “você e eu”, em uma cena na qual dois personagens estão ficando juntos ou brigando, pensamos em uma “ela” e “ele” que transcendem a mulher e o homem que vemos na tela. Deixamos para trás qualquer psicologismo que muitas vezes circunscreve o cinema sonoro.<sup>61</sup> (CHION, 2009, p.428, tradução nossa).

---

<sup>60</sup> Wilhelmsson notes the value that certain songs have a foreshadowing or commentary, and he puts forward the hypothesis, but only the hypothesis, that “the lyrics ‘force’ the characters to certain actions at certain points in the narrative. The characters are as if caught in a verbocentric world of which they lack all control. They are more like puppets on a string obeying the lyrics. I do not mean this literally. Often they cannot hear the songs which are not all in the diegetic space, but their actions are closely tied to what is sung.” (CHION, 2009, p.425)

<sup>61</sup> The song is what often creates a link between individual characters’ destinies and the human collectivity to which they belong. When we hear a film referring to “you and me,” in a scene where two characters are getting together or breaking apart, we think of a “she” and “he” that transcend the woman and man we see on the screen. We leave behind any individual psychologism that often circumscribes the sound film. (CHION, 2009, p.428)



Outro aspecto importante do uso dessa canção diz respeito à manipulação de sua estrutura e aos elementos musicais propriamente ditos. Na compilação de trilhas musicais populares é comum a manipulação da estrutura da música para a adequação à duração ou intenção das cenas. A canção que se discute aqui não foi uma trilha composta especialmente para o filme, mas apresenta características da trilha musical popular de que trata os estudos de Jeff Smith. Já foi mencionada a presença de parâmetros secundários nas músicas da compilação e da composição original, os quais também são evidentes na canção de Richard Hawley, além do uso de ‘ganchos’ e ‘*riffs*’. Nota-se o teclado emulando canções românticas populares e a influência de música *rockabilly* e de Elvis Presley na maneira de cantar, uma de suas referências declaradas.

O ‘gancho’ é um elemento musical que carrega “conotações de ser roubado, como o peixe quando é fisdado ou a droga quando ‘bate’ para um viciado”<sup>62</sup> (BURNS, 1992 apud SMITH, 1998, p.15, tradução nossa). No início da canção, a batida de bateria configura-se como um gancho poderoso, repetido nas entradas do refrão, e o teclado cria um ‘*riff*’ antes de entrar na segunda estrofe, o que configura uma ponte entre as partes da música, principalmente no que diz respeito à mudança do ponto de vista a que se dirige o compositor. Na primeira estrofe, a letra fiska o ouvinte/espectador por meio da palavra “você” e do ‘gancho’ da bateria; o *riff* do teclado prepara a audiência para a crítica da segunda estrofe, quando o letrista fala “daquelas pessoas” às quais Banksy alude principalmente quanto à proliferação de propaganda nos centros urbanos e à repressão policial.

A canção é editada na introdução do filme, permanecendo com duas estrofes e dois refrãos, embora na sua completude a música seja formada por quatro estrofes e quatro refrãos. A flexibilidade da estrutura da música *pop* foi discutida por Jeff Smith como um importante elemento que “habilita a trilha musical tanto para cumprir as funções dramáticas do filme quanto para em um novo formato, servirem para o álbum de trilhas musicais”<sup>63</sup>. (SMITH, 1998, p.6, tradução nossa).

A apresentação da música-tema constrói uma relação de cumplicidade entre audiência e texto-fílmico. Ao final, o espectador está de mãos dadas com Banksy, pronto para aceitar o que ele tem a dizer, a ouvir sua versão sobre a arte de rua e divertir-se nesse passeio. A

---

<sup>62</sup> Gary Burns points out that the term itself carries the connotations of being snagged (as when a fish is hooked) or addicted (as someone is hooked on drugs). (SMITH, 1998, p.15)

<sup>63</sup> This adaptation enabled the pop score to save both dramatic functions within the film and commercial functions within the record industry in the somewhat different format of the soundtrack album. (SMITH, 1998, p.6)

comunhão experimentada no início do filme com a audição da música e a promessa de um passeio livre ‘pela arte contra a repressão autoritária’ conectam diretor e espectador, e corroboram o que está se chamando aqui de discurso utópico.

Durante o filme, acompanha-se a trajetória de um personagem ‘atrapalhado’ e engraçado, mas construído com grande carga emocional, reforçada pelas intervenções narrativas de Banksy e pelos comentários da trilha musical. Percebe-se que Thierry tem uma conduta ‘picareta’ nos negócios, é muitas vezes inconveniente com sua câmera filmadora, mas, ao mesmo tempo, é um pai amoroso que perdeu a mãe muito cedo e um ser humano que acreditou em um sonho, embora com o objetivo final de alcançar sucesso financeiro.

Ao final da narrativa de Banksy muitas perguntas vêm à tona e ficam sem respostas, engatilhando um processo distópico, comentado anteriormente. Enquanto a audiência esforça-se para entender o sentido das considerações finais dos entrevistados, faz-se uma pausa nos depoimentos, a trilha musical *leitmotiv* de Thierry (marcada pelo acordeão) chega ao final e vê-se a imagem de uma parede de tijolos com a inscrição *Life is Beautiful*. A parede é derrubada e chama a música-tema, enquanto os créditos finais tomam a tela.

O ‘gancho’ da bateria fisga novamente o espectador, mas, quando se procura a mão amiga de Banksy para guiar o final do passeio, encontram-se apenas caminhos sem direções. A promessa inicial de que “as ruas eram nossas” cai por terra, assim como a ‘beleza da vida’ do muro de Thierry; ou, talvez, as ruas sejam realmente “nossas”, mas não se sabe ao certo aonde podem “nos” levar. As operações sociais e culturais corolárias à produção e ao mercado da arte urbana são tão caóticas e efêmeras quanto as ruas nas quais se dá sua expressão.

Nesse movimento de desconstrução do discurso utópico inicial, em uma operação metalinguística, questiona-se até a canção escutada: ela também é ‘produto’ de um mecanismo sórdido que funde emoções, expressões artísticas e objetivos econômicos. Os espectadores ‘vagam’ com sorrisos amarelos pela música-tema, agora ouvida na íntegra, ‘saboreando’ o prêmio de consolação de Banksy que parece dizer: em última instância, é perigoso confiar em discursos bem-intencionados.

## CAPÍTULO 2 – ARTE DE RUA X ARTE NO MUSEU

A necessidade de o homem grafar mensagens para a expressão de ideias a um público remonta às pinturas e inscrições pré-históricas. Segundo o arqueólogo Pedro Paulo Funari, na antiguidade clássica, com exemplos principalmente em Roma, nota-se, pela primeira vez, o caráter contestatório em inscrições verbais e não verbais feitas nas paredes da cidade, uma forma de expressão das camadas menos favorecidas da população, sem acesso à educação formal. Essas inscrições

(...) tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, troca de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos (...). A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de ‘erros’. (FUNARI, 2001, p.121).

Segundo Carlo McCormick (apud SENO, 2010, p.23), desde as pinturas nas cavernas deixadas pelos homens primitivos aos protocartazes de Martinho Lutero pregando as suas proclamações no início do século XVI, existem precedentes valiosos para a apropriação de paredes públicas por ideólogos individuais. A pesquisadora Cristina Nogueira aborda também o grafitar enquanto um espaço livre de comunicação:

O momento crucial do ‘grafite moderno’ vai ocorrer em Paris no ano de 1968, com os inúmeros protestos estudantis, em que as palavras de ordem eram pichadas nos muros, uma transgressão juvenil de viver a cidade como espaço de comunicação. No Brasil, com a implantação da ditadura, as paredes da cidade estampavam frases como “Abaixo a ditadura” e “Devolvam o Calabouço”. O aumento da repressão diminuiu a proliferação das pichações. (NOGUEIRA, 2009, p.3).

Local de confluência multicultural e marginalização social acirrada, a cidade de Nova Iorque, no início dos anos 1970, presenciou a invasão de desenhos, frases e caligrafias elaboradas circulando em seus trens subterrâneos. “De *Manhattan* ao *Brooklyn*, do *Harlem* a *Wall Street* os trens cruzavam a cidade levando e trazendo a presença das periferias” (RAMOS, 2007, p.1262).

Os textos mencionados citam alguns exemplos ao longo da história da apropriação de espaços públicos com fins estético-comunicacionais. As necessidades vão desde a manutenção da vida e da cultura até a exposição-protesto de culturas periféricas e

marginalizadas, como é o caso dos grafites nos trens de Nova Iorque. Essas expressões mostram diferentes usos do espaço público como suporte e a multiplicidade de propostas discursivas dos participantes desses atos.

Nos grandes centros urbanos contemporâneos, as inscrições em espaços públicos podem ser divididas em duas práticas com intenções diversas: a pichação e o grafite.

Muitos teóricos costumam separar essas práticas da seguinte forma: grafite é algo mais elaborado, com o uso de diversas cores num mesmo desenho; pichação seria uma marca, assinatura, rabiscos feitos aleatoriamente, sem uma preocupação estética. Há inclusive certo preconceito por parte dos grafiteiros em relação aos pichadores, pois consideram esses últimos como ‘despreparados’, ‘selvagens’ por não se preocuparem com o senso estético. (NOGUEIRA, 2009, p.3).

## 2.1 Pichação e Grafite

Na direção contrária ao aprimoramento técnico e à incorporação de elementos estéticos, a pichação segue como uma expressão ‘bruta’, de cunho contestatório e com poucos recursos de representação: riscos e *tags* (marcas). Nas palavras de Célia Ramos (2007, p.1260), ainda que de um modo geral essas intervenções sejam transgressoras e semelhantes, os grafites e as pichações apresentam técnicas e políticas diferenciadas, de acordo com o propósito de cada agente ou grupo em seu tempo e espaço definidos.

Algumas características da pichação são definidas no documentário brasileiro *Pixo* (2010), de João Wainer e Roberto T. Oliveira. O filme acompanha a prática da pichação na cidade de São Paulo, e seus participantes são moradores da periferia, de baixa condição financeira, pouca escolaridade e que fazem da pichação uma forma de protesto, para chamar a atenção das autoridades e levar a periferia esquecida para as manchetes dos jornais. Em vários depoimentos, os pichadores demonstram a satisfação de ver suas identidades (*tags*) pichadas em paredes de difícil acesso, em prédios do centro da cidade de São Paulo, como um manifesto de pertencimento a esse espaço.

Os “motivos” inscritos, na maioria dos casos, são as identidades dos pichadores. Para decodificar as inscrições, é necessário ser iniciado no código da pichação, o que inclui frequentar os ‘*points*’ – locais de encontro ao som de *rap* e *hip hop* - e confeccionar ‘folhinhas’ – páginas de cadernos com inscrições, trocadas entre os parceiros como forma de reverência. Essas ‘folhinhas’ são colecionadas e têm grande valor entre os pichadores e

configuram-se como únicos registros documentais ou notações das pichações, dada à natureza efêmera da intervenção mural.

Um dos personagens do documentário, olhando para um muro no qual estavam estampadas mensagens de propaganda política, comenta: “Eu passei oito anos na escola, oitava série. Letra de forma eu não entendo. Eu só consigo lê ‘pixo’; agora essas letras aí eu não entendo”. Essa passagem ilustra uma inversão interessante no que tange à apreensão de significados: o personagem é incapaz de decodificar as mensagens organizadas segundo as normas gramaticais da língua portuguesa, assim como a maior parte dos transeuntes da cidade percebe a pichação como mera “sujeira”, “vandalismo” e “poluição”.

Outro filme documentário brasileiro dá uma importante contribuição à discussão sobre a arte de rua na cidade de São Paulo. A obra em questão é *Cidade Cinza*, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, lançado em 2013. O filme acompanha os grafiteiros *Os Gemeos, Nunca, Nina, Iser* e outros no processo de refeitura mural que ficou conhecido como "Mural São Paulo II", uma obra a céu aberto, com mais de 700m<sup>2</sup>, localizado na alça de acesso de uma das avenidas mais movimentadas da cidade de São Paulo, a Avenida Vinte e Três de Maio. Vale lembrar que o trabalho original foi entregue em 2002 e durou seis anos, quando foi desfeito, pois uma das políticas da cidade, chamada Cidade Limpa, determinou o 'apagamento' de obras de arte de rua. Dada a repercussão por parte da opinião pública e da imprensa internacional, o prefeito na época, Gilberto Kassab, resolveu pedir aos artistas que refizessem a obra em 2008.

O filme levanta interessantes questionamentos sobre os critérios utilizados na avaliação do que se considera arte e o que seria mera poluição visual ou sujeira em vias públicas. Além de discutir as diferenças entre a pichação e o grafite, o filme mostra a dificuldade de classificá-los, principalmente por parte dos funcionários da prefeitura, que devem decidir o que fica e o que é apagado das paredes. A subjetividade existente nessa diferenciação beira o histrionismo. Em um determinado momento do filme, um dos funcionários da prefeitura olha para a parede, na qual é vista um *throw-up*<sup>64</sup>, e sentencia: "Olha, isso tá horrível, tudo borrado, tudo *zuado*". Um ajudante que o acompanhava ainda tenta amenizar a impressão: "Ah, tudo tem uma arte, né? Pra quem entende de arte isso aí é uma beleza". Vale lembrar que nem os próprios funcionários mencionados sabem quais são as paredes "permitidas", ou seja, as que já foram institucionalizadas como obras de arte e as que ainda constituem transgressões.

---

<sup>64</sup> Ver Figura 6.

Os artistas grafiteiros que participam do filme têm seu trabalho reconhecido internacionalmente, principalmente os irmãos Gustavo e Otávio Gandolfo, conhecidos como *Os Gemeos*. Os dois são incisivos ao afirmar a importância de São Paulo na sua formação como artistas: "Foi aqui que a gente aprendeu tudo. Aqui a gente aprendeu o que é valorizado lá fora". Outro grafiteiro com obras na Itália e no Canadá, de alcunha *Nunca*, fala sobre a relação entre o grafite e o usuário urbano: "O grafite é uma forma de dialogar com essas pessoas, que não são engrenagens, cada uma tem uma história, são seres humanos".

Sobre a capacidade transgressora e crítica do grafite, *Nunca* pontua: "Acho que o primeiro cara que pegou um *spray* e riscou nas ruas, eu acho que ele tá questionando isso, né: como a cidade pode ser usada? O espaço público não só para veicular o produto, pra vender um carro ou qualquer coisa assim, mas pra fazer arte também". *Os Gemeos* complementam: "Eu acho que o grafite, a pichação, são os únicos movimentos hoje em dia pelos quais os jovens falam".

É interessante notar que a distinção entre pichação e grafite é um fenômeno percebido com maior evidência no Brasil, marcadamente na cidade de São Paulo, e em alguns países da América Latina. Em países europeus e nos Estados Unidos, as pinturas em ambientes urbanos são denominadas grafites, independentemente do apuro técnico ou estético.

José Martín-Barbero, em sua obra *Dos meios às mediações*, investiga as expressões culturais dos povos da América Latina, mais detidamente as do México, a partir da virada do século XIX para o XX. O autor coloca em perspectiva as mudanças ocasionadas pela instauração de meios industriais de produção, pela difusão de informações através dos meios de comunicação de massa e a luta das comunidades para manter vivas suas identidades culturais. Martín-Barbero faz menção aos grafites como importantes exemplos da criatividade estética popular nas cidades:

Dentre todas as expressões, talvez seja o grafite a que apresenta uma transformação mais sintomática das mudanças em curso no modo de existência do popular urbano. Trata-se do lugar da mestiçagem da iconografia popular com o imaginário político dos universitários. Enquanto a tradicional doutrina ideológica escapa à estreiteza formal da escritura e ao simplismo panfletário, recuperando a expressividade e a polissemia da imagem, a "pichação" popular sai da clandestinidade dos sanitários e estende sua iconografia obscena e blasfematória pelos muros da cidade. A denúncia política se abre à poética e a poética popular se cobre de densidade política. Diversos modos de rebelião se encontram e se misturam *tatuando o protesto na pele da cidade*. (MARTÍN-BARBERO, 1989, p.278-279. Grifo do autor).

No início da década de 1980, a fotojornalista americana Martha Cooper e o artista multimídia e pesquisador Henry Chalfant realizaram importantes incursões no submundo de Nova Iorque, com o intuito de pesquisar e registrar as expressões culturais do *hip hop* e do grafite. Fruto dessa pesquisa<sup>65</sup>, o livro *Subway Art* foi publicado em 1984 e constitui um documento valioso sobre a gênese do grafite naquela cidade norte-americana, a partir da pintura feita nos metrô.

Nos anos 60, adolescentes de Nova York começaram a ‘assinar’ nas paredes da vizinhança, mas ao invés de usar seus nomes escolhiam apelidos, criando uma identidade própria para as ruas. Os nomes em grafite tinham também a função de demarcar territórios entre gangues rivais; e crianças escreviam para seus amigos e seus inimigos<sup>66</sup>. (COOPER; CHALFANT, 2005, p.14, tradução nossa).

A publicação tornou-se uma espécie de bíblia para grafiteiros iniciantes. Cooper recorda-se de uma turnê promocional pela Europa, realizada em 2009, em comemoração aos vinte e cinco anos do lançamento do livro: “em todas as cidades os garotos vinham me dizer o quê *Subway Art* significava pra eles. Mais de um disse: ‘você salvou minha vida’” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.59).

Taki 183 era o apelido de um *office boy* que viajava de metrô diariamente por cinco bairros de Nova Iorque; em suas viagens, ele assinava seu nome em todo lugar, nos trens e nas estações. No ano de 1971, uma repórter do *New York Times* realizou uma entrevista com o rapaz, a qual foi publicada no jornal e causou grande impacto nos jovens que viviam em subúrbios e viram a possibilidade de espalhar suas assinaturas por toda a cidade e ficarem famosos. Na luta para chamar a atenção, os jovens passaram a registrar seus apelidos (*tags*) em locais de maior visibilidade utilizando *spray*, aumentando o tamanho das letras, trabalhando com cores, efeitos tridimensionais e perspectivas. Essas mudanças assinalam a transição do que era meramente o registro de uma marca rabiscada - aproximando-se da concepção de pichação – para a expressão do grafite. A cada geração de criadores, novos

---

<sup>65</sup> Henry Chalfant e Tony Silver dirigiram o documentário *Style Wars*, lançado em 1983, sobre a cultura do grafite e do *hip hop*.

<sup>66</sup> *In the 1960s, teenagers in New York began to write their names on neighborhood walls, but instead of their given names, they chose nicknames, creating a public identity for the street. Name graffiti initially had a territorial function. Gang members marked out their turf and local kids wrote for their friends or for their enemies. (COOPER; CHALFANT, 2005, p.14).*

elementos são incorporados aos traços, tais como personagens da cultura *pop* (de histórias em quadrinhos, desenhos animados, filmes) e expressões populares e interjeições, por exemplo. Ou seja, houve uma evolução nas técnicas do grafite e o aprimoramento técnico levou à criação de uma linguagem própria, com seu próprio vocabulário<sup>67</sup>. *Writer* (escritor) é o nome dado a quem faz grafite; uma assinatura simples é chamada de *tag* (vide Figura 5) e consiste na criação inicial de um escritor, considerada de baixa habilidade de execução; *throw-up* (vômito) (vide Figura 6) consiste em duas ou mais letras do nome, em duas cores, sendo uma o contorno e outra o preenchimento; *piece* (peça ou obra) e *masterpiece* (obra-prima) são aquelas nas quais o nome elaborado é pintado sobre um fundo igualmente elaborado; *production* (produção) é uma peça de tamanho bem maior e geralmente executada por uma equipe (*crew*) ou gangue de amigos; e *toy* é, segundo o professor Gregory Snyder, em seu livro acadêmico sobre os grafiteiros de Nova Iorque<sup>68</sup>, “um neófito sem habilidades e com pouca noção da história dessa cultura” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.43).



**Figura 5.** Exemplos de *tags*

**Fonte:** CHALFANT; COOPER. *Subway Art*, 2005, 14.

<sup>67</sup> A descrição dos termos foi retirada dos livros *Subway Art* (2005) e *Banksy: por trás das paredes* (2013).

<sup>68</sup> SNYDER, Gregory. *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground (Alternative Criminology)*. NY: NYU Press, 2011.





**Figura 6.** Exemplos de *throw-ups* (vômitos)  
**Fonte:** CHALFANT; COOPER. *Subway Art*, 2005, 44.

Na carona dos sujeitos anônimos, muitos artistas de renome participaram dessas transgressões. Keith Haring, criador dos desenhos da figura do homem esquematizado nas placas de trânsito, e Jean Michel Basquiat, com suas frases e desenhos, fizeram circular na cidade as poéticas do cotidiano dos excluídos e acabaram nas galerias de arte. Retomando o exposto, a pesquisadora Maria Antonacci Ramos sintetiza, com clareza, esse momento da história do grafite:

Os trens nova-iorquinos grafitados levaram e trouxeram mensagens. Possibilitaram a comunicação entre o centro e a periferia, entre os artistas e o mercado. Possibilitaram-nos perceber que outras vozes queriam e querem ser ouvidas, que outros sujeitos históricos existem em oposição às mídias diárias oficiais que divulgam e sustentam a

sociedade do espetáculo. Levaram-nos a perceber outras formas de ocupação do espaço urbano e de percepção artística. De Nova Iorque, essa moda logo seguiu para outros grandes centros. (RAMOS, 2007, p.1263).

Visualmente sofisticada, a cultura urbana da juventude desenvolveu sua voz, suas ironias e paixões com uma excepcional capacidade para despedaçar a cultura *mainstream*. Mesmo sendo uma cultura marginal e de transgressão, o legado visual do grafite foi assimilado pela mercantilização e pela produção em série. Carlo McCormick (apud SENO, 2010, p.130) analisa que, após o colapso desse gênero no mercado da arte, o redirecionamento dos artistas de grafite para empresas de *design* comercial – mais surpreendentemente com o advento do *street wear* no início dos anos 90 – consubstancia a relação do *underground* com o *mainstream* em uma sensacional ‘catástrofe’ de sucesso e de fracasso simultâneos.

A prática do grafite está ainda na gênese do movimento que eclodiu nos anos 2000 e carregou diversas alcunhas: arte de rua, arte urbana, intervenção artística, arte pública não encomendada, entre outras. Os artistas do movimento agregaram técnicas, materiais e suportes ao grafite tradicional, além de registrar e divulgar suas produções por meios digitais e pela *web*. Na introdução do livro *Trespass*, uma coletânea de arte urbana, McCormick tenta definir esse movimento:

A arte de rua, seguindo as deixas tanto da mais recente linhagem dos grafites, quanto da história mais esotérica do assalto do modernismo às assunções do *status quo*, mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um questionamento mais amplo do modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada. (MCCORMICK apud SENO, 2010, p.16).

É nesse contexto que desponta um artista que por muitos é considerado um vendido e, por outros, um gênio. Ironizando a si mesmo, ele resume: “As pessoas ou me amam, ou me odeiam, ou não dão a mínima” (BANKSY, 2012, p.238).

## 2.2 O Fim da História da Arte<sup>69</sup>: cidade e percepção

---

<sup>69</sup> O título faz referência ao livro de Hans Belting, *O fim da história da arte*, publicado originalmente em meados de 1980 e revisado e relançado dez anos depois.

Giulio Carlo Argan, no livro *História da arte como história da cidade*, publicado em 1969, investiga os procedimentos do fazer artístico e as dificuldades de se enquadrar o conhecimento da arte em um sistema. Comparando os métodos de análise empírico (científico) e teórico (filosófico), Argan defende o conhecimento da arte pela perspectiva da historização, por se tratar, em última instância, de um fenômeno natural ao ser humano, a qual, no entanto, deve ser organizada a partir de práticas específicas. Os componentes intrínsecos ao fazer artístico e à análise dos seus conteúdos artísticos seriam insuficientemente tratados se restritos a uma perspectiva científica ou filosófica. O fenômeno da arte engloba, segundo o autor, aspectos heterogêneos que pressupõem um método de investigação próprio.

Argan depara-se com uma série de implicações em sua argumentação: os problemas de contextualização histórica dos artistas e das obras estudadas; o distanciamento cultural entre objeto de estudo e sujeito histórico; os valores estéticos e de mercadoria; os tratamentos regionais e universais no que tange aos temas das obras. Em um determinado momento, o teórico propõe um ponto de partida por meio da percepção da obra:

A percepção assinala sempre e apenas o tempo do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presente os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. Não atua num setor do saber próprio, específico: tudo pode ser estruturado ou organizado como arte, assim como tudo pode ser organizado ou estruturado como filosofia. O que o chamado juízo de valor verifica na obra de arte não é, decerto, a conformidade a uma determinada cultura, nem a sua superação, mas uma estrutura cultural específica, justamente aquela graças à qual os valores podem ser captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção. Por isso, esse presumido juízo não se coloca de forma alguma, como deveria se fosse realmente juízo, no término de análise e de reflexão, mas produz-se no *exato instante da percepção ou da apreensão da obra*; não é portanto o momento conclusivo, mas o momento inicial da atuação do historiador. (ARGAN, 2005, p.26, grifo nosso).

É uma postura de análise, pela tomada de consciência, que interessa à discussão empreendida neste capítulo. Palavras de Argan sobre o assunto:

Evidentemente, o que acontece num sujeito quando ele percebe uma obra de arte não concerne aos sentidos, nem ao sentimento, nem ao pensamento racional; concerne, em sua unidade e integridade, à

consciência. A obra de arte, enfim, se faz presente no presente absoluto que a percebe. E este presente absoluto não penetra o passado porque dele provém. (ARGAN, 2005, p.27).

As reflexões expostas pelo autor libertam a análise das amarras do diacronismo - da inserção de uma obra ou artista em uma corrente histórica 'evolutiva' - e valorizam os aspectos constitutivos da obra em si, numa perspectiva sincrônica. Para elucidar esses conceitos, recorre-se a Julio Plaza, quando aborda a apresentação de Roman Jakobson acerca da visão sincrônica:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção (...) de um período dado, mas também aquela parte da tradição (...) que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida. (...) [Assim sendo,] uma poética histórica ou uma história de linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas. Se o critério historicista diacrônico está para o tempo, o critério estético sincrônico está para o espaço. (PLAZA, 2013, p.3).

A fim de aumentar o coro sobre a problematização de uma "história da arte oficial", utilizam-se as ideias de Hans Belting e suas reflexões acerca do nascimento da concepção 'unificadora' de arte, a historização da arte e suas ligações com o museu de arte. Para Belting, a arte foi uma ideia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, "para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deviam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes." (BELTING, 2014, p.188). Essa concepção só se sustentou quando foi associada à de história da arte: somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras, e apenas a história da arte possuía uma validade universal, não encontrada nas obras individuais. "Por isso encontrou-se para elas um lugar individual em que toda arte individual participasse do princípio universal da arte: o museu de arte." (BELTING, 2014, p.188).

Como lugar por excelência de exposição e do olhar, os museus europeus disseminaram-se entre os séculos XV e XVIII e tornaram-se templos da apreciação estética. Pierre Bourdieu produziu um interessante estudo sobre o comportamento do público de pintura e a percepção estética. De maneira quase romântica, ele traça uma relação entre o museu e o público:

(...) assim, o conceito de *habitus silencioso* confere corporeidade ao apreciador de pinturas. A partir de um lugar cuja finalidade social é organizar a apropriação do material visual que está ali exposto – o museu – tal indivíduo, frente a obras plásticas que se entregam ao olhar, desloca-se lentamente, de uma obra a outra. Estabelece com cada pintura a cumplicidade de um encontro pausado e silencioso (BOURDIEU apud RODRIGUES, 2010/11, p. 91).

Vale ressaltar que Hans Belting apresenta uma concepção completamente oposta à de Bourdieu quando caracteriza os apreciadores de arte contemporânea:

Os rituais no culto da arte, sobre cujos motivos estamos incertos há muito tempo, ganham tanto mais peso quanto menos o público é formado por iniciados. Eles surpreendem o público com efeitos que sufocam já na origem as dúvidas possíveis sobre uma obra individual. [...] Antes, ia-se ao museu para ver algo que nossos avós já encontravam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pode ser visto. (BELTING, 2014, p.180-181).

O papel do museu de arte como detentor do estudo e do princípio universal e unificador da arte é improvável na contemporaneidade, dadas as características não físicas e gratuitas de algumas expressões e as relações comerciais entre o museu de arte contemporâneo e o mercado de arte, instituições que promovem parcerias e troca de influências, visando ao sucesso financeiro. Para Belting, a questão não consiste em saber se devem existir museus de arte contemporânea, mas, antes, se a forma convencional do museu e sua tarefa de "representação histórico-artística" ainda são apropriadas para isso:

O museu coloca-se assim como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção do museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O *event* [evento] ocupa o lugar da obra. (BELTING, 2014, p.182).

Nessa perspectiva entre história da arte, museus e mercado de arte contemporâneos irrompe a arte de rua. Poucas definições conseguem distanciar-se tanto da realidade de um centro urbano quanto a de um ambiente “pausado e silencioso”. A citação de Bourdieu presta-

se a um contraponto entre o ‘ideal’ de um local de apreciação estética, como um museu burguês do século XIX, e a rede nervosa de um centro urbano. Alhures ao *habitus silencioso* de Bourdieu e o museu contemporâneo de Belting, amontoa-se o ‘*habitat* caótico’ das cidades (e, posteriormente, das redes). No lugar de apreciadores de arte, os receptores da arte urbana são transeuntes, em sua maioria deslocando-se nos fluxos de pedestres e do transporte público, ou atuando no comércio e em atividades a céu aberto.

Dessa forma, propõem-se novos enquadramentos para os estudos da arte e aponta-se para possibilidades de análise e compreensão da arte de rua. Corroborando a necessidade de se adotar novas perspectivas no tratamento da história da arte, Belting é categórico em afirmar que

(...) o que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX e que o pretenso universalismo da história da arte é um equívoco ocidental. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos. (BELTING, 2012, p.11).

A dificuldade de inserir a ‘arte de rua’ na tradição dos estudos de arte é, em si mesma, a expressão de sua forma e conteúdo. Ela é a manifestação da transgressão, da libertação, do ‘tomar para si’ – como todo grande objeto estético -, porém, sua condição de existência queda à mercê dos fenômenos climáticos, do desaparecimento, do desgaste e da destruição. O pensador Walter Benjamin diagnosticou, de forma brilhante, que “os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro” (BENJAMIN, 1987, p.167). Nesse sentido, os meios de produção da arte de rua estão diretamente relacionados com o processo criativo e sua forma de recepção.

Os materiais utilizados pelos artistas de rua atestam o caráter transitório e efêmero do ‘presente’ e, de maneira ampliada, do próprio momento histórico vivido pelo artista e pelo receptor: as constantes mudanças tecnológicas, os fatos da atualidade que perdem importância com a velocidade das redes sociais e as notícias atualizadas minuto a minuto via *web*. Todo esse contexto de relações fugazes é, de certa forma, traduzido nos registros da arte urbana, realizados com *spray*, papéis, tintas baratas, plásticos - materiais fadados a desaparecer rapidamente ou serem retirados pelas autoridades institucionalizadas. As atitudes de impermanência e desapego ao material podem ser lidas como uma afronta a um dos cânones artísticos: a busca de materiais duráveis (tinta óleo, mármore, tela), reflexo do desejo de obter

a imortalidade da obra. Cabe destacar, ainda, que a arte urbana só é apreendida quando percebida. A sentença pode parecer óbvia, pois qualquer objeto artístico só é apreendido quando percebido; contudo, existe uma grande diferença entre a percepção de um texto cultural em um ambiente ‘propício’, como o museu, ao qual se vai intencionalmente, e em um ambiente caótico, de ‘passagem’, como se constitui um centro urbano.

O conceito de cidade moderna surgiu na esteira de uma série de mudanças tecnológicas e sociais que se ocorreram no final do século XIX e traduziram-se em “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante” (SINGER, 1995 apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 95). A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos, e o ritmo de vida também se tornou mais frenético, propiciado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. Em decorrência de transformações sociais e de produção, a modernidade envolveu uma intensificação da estimulação nervosa dos indivíduos, que influencia diretamente a capacidade de atenção. Todas essas transformações suscitaram estudos em diferentes áreas do conhecimento: “ciência, filosofia, artes e psicologia, que chegaram a um acordo, de diferentes maneiras, quanto ao entendimento de que a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar uma objetividade ou certeza essenciais” (CRARY, 1995 apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 67).

A concepção de atenção foi assombrada pela possibilidade de seu próprio excesso. Em um sentido, a atenção foi uma característica importante de um sujeito produtivo e adaptável socialmente, mas o limite que separava uma atenção socialmente útil de uma atenção desviada era profundamente nebuloso: a “atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum*” (CRARY, 1995 apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 72).

O século XIX abriu uma era de cálculo, de ciência experimental e aplicada. As máquinas surgiram em massa; seu número cresceu de tal forma que tumultuaram e modificaram os costumes; a economia e a sociologia sofreram transformações profundas que influenciaram, de maneira decisiva, a arquitetura das cidades e provocaram o que o arquiteto Le Corbusier chamou de *Revolução Arquitetônica*. A locomotiva, a velocidade e a reprodução mais precisa e veloz dos livros no século XIX geraram um enorme afluxo de

documentos acerca dos objetos construídos de todos os tempos, que rompeu com uma tradição evolutiva milenar no que tange ao uso de materiais ao longo das épocas. Para Le Corbusier, as técnicas continuaram constantes até o surgimento de materiais como aços e ligas:

[...] As técnicas continuaram constantes: pedra, tijolos e madeiras. Ora, eis que deixam de sê-lo com o aço perfilado, com o vidro e o concreto armado e os métodos científicos de cálculo de resistência apoiado, tanto quanto possível, na segurança de materiais artificiais de qualidade constante: aços e ligas. (LE CORBUSIER, 1971, p.29).

Se, por um lado, os materiais alteraram a construção das cidades, por outro, essa mudança refletiu-se no uso do espaço urbano, na maneira como os usuários perceberam essa nova compleição da cidade. As conquistas do urbanismo conferiram uma aparência nova aos edifícios para moradia conectados, por seus prolongamentos, aos centros de negócios ou a uma parte dos locais de trabalho. Le Corbusier comenta a opressão gerada por essas construções:

As circulações mecânicas verticais, cuja tecnicidade impecável é adquirida nos lugares onde domina uma organização suficiente, garantirão a exploração perfeita dos imóveis, desencadeando assim, um jogo de consequências dentre as quais as mais importantes serão a independência recíproca dos volumes construídos e das vias de comunicação. De fato, a realização de uma operação julgada até aqui utópica: a separação do pedestre e do automóvel. (...) a rua deixa de ser um corredor entre as fachadas erguidas ao longo de suas margens e no interior do qual se precipitam, oprimindo excessivamente, as coisas mais díspares: pedestres, cavalos, automóveis, caminhões e bondes. (LE CORBUSIER, 1971, p.39).

As características dos centros urbanos no início do século XX foram potencializadas no século seguinte: as tecnologias digitais e o contínuo crescimento populacional aceleraram ainda mais a vida nas cidades e aumentaram a propagação em velocidade de todos os estímulos, em especial, os visuais. É justamente nesse espaço que prolifera a arte urbana como um espelho do *modus operandi* contemporâneo, pois o lugar dessa arte na cidade não corresponde apenas a um espaço físico, mas a um conceito. Como já foi dito, a arte urbana é uma expressão contestatória, uma reivindicação pelo uso do espaço público. A exposição a céu aberto traz à tona a insatisfação de pessoas que não se sentem parte de uma cultura tradicional e normativa aprisionada nos museus, tampouco se percebem representadas pela



poluição visual dos anúncios publicitários alentadores do consumo, os quais usurpam os olhares por meio de propagandas provocativas, promoções, convites à alienação gerados pelo capitalismo. O protesto dessas pessoas acontece em forma de arte no espaço da cidade, mas essa operação artística é ilegal e não tem um ‘público-alvo’, ou o tem em qualquer um que esteja apto a olhar e perceber. A cidade como suporte artístico é quase uma metáfora da condição da arte contemporânea: caótica, sem cânone, efêmera. Essa tela urbana heterotópica<sup>70</sup> reflete o nervosismo e a saturação desatenta de tantos estímulos, as contradições e paradoxos de uma sociedade ‘veloz’ e fugaz. A pesquisadora Vera Pallamin, em seu livro sobre arte urbana, traduz bem esse contexto:

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores). (PALLAMIN, 2000, p. 24).

Então, como se dá a percepção da arte urbana em um ambiente tão pouco propício à atenção? Por que as obras de Banksy, em especial, destacam-se nesse contexto? Inicialmente, pede-se ajuda a Merleau-Ponty a fim de relacionar os conceitos de sensação, tomada de consciência e percepção. O filósofo afirma que

(...) se enfim se admite que as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aquelas que se harmonizam com ele, então reconhece-se um texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.46).

---

<sup>70</sup> Heterotopia (significado): 1. Deslocamento ou situação anormal de partes ou órgãos. 2. Presença anormal de um tecido em qualquer lugar do corpo. (Fonte: **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**, 1976, p.914).

O filósofo Michel Foucault desenvolveu o conceito de heterotopia relacionado com lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas; espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente (FOUCAULT, 2013, p.415).

As palavras de Merleau-Ponty encontram ressonância nas proposições de Giulio Carlo Argan no que diz respeito à percepção como apreensão da obra de arte no momento presente e a possibilidade de exaltação à categoria de arte de qualquer discurso percebido, desde que em harmonia com a consciência de quem observa. Além de evocar a percepção como apreensão, é fundamental frisar o 'assalto' do olhar como uma das características da distração dos grandes centros urbanos. A distração e a atenção permutam constantemente nas passagens das grandes cidades - nesse caso, vale lembrar a relação entre o aparecimento das grandes metrópoles e das cidades como palcos de expressão, principalmente por meio da arquitetura, do cinema, como símbolo da tecnologia onírica e dispersiva, e da construção de um novo olhar por parte da audiência/ usuários urbanos. Passagens entre formas artísticas plásticas e musicais e a arquitetura, que se confundem com o imaginário da cidade: grande cruzamento que constitui a paisagem contemporânea. Walter Benjamin traça uma interessante relação entre essas passagens:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. (BENJAMIN, 1987, p.194).

O filósofo e idealizador do projeto *Arte/Cidade*, Nelson Brissac Peixoto, em sua obra *Paisagens Urbanas*, realiza um resgate apaixonado e inspirador das complexidades da paisagem urbana contemporânea, do papel da arquitetura nas cidades modernas e das múltiplas relações entre as artes. Brissac dialoga com Walter Benjamin e Merleau-Ponty, como se poetizasse o olhar urbano, prestando homenagem à história e à capacidade de sentir. Para ele, não existe nem perto nem longe, nem passado nem presente, mas entre uma coisa e outra. "Aqui e lá, no filme e na arquitetura, na pintura e na TV. Entre o real e o imaginário, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível. A paisagem contemporânea é um vasto lugar de trânsito" (PEIXOTO, 1996, p.199).

A fim de aproximar a paisagem urbana de Brissac da filosofia de Merleau-Ponty, conclui-se esta seção evocando um sentido para a percepção nas cidades:

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum

apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.48).

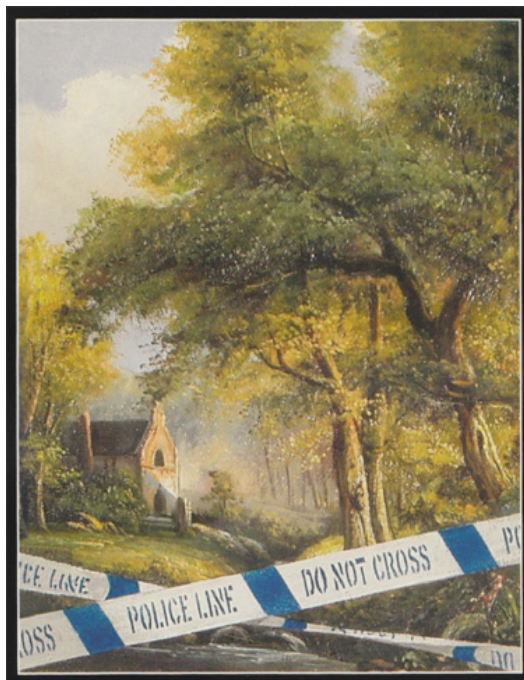
### 2.3 Quem é Banksy?

O grafite chegou às ruas de Barton Hill, distrito de Bristol, Inglaterra, na década de 1980. Na época, essa região era uma área perigosa, formada por grandes conjuntos habitacionais financiados pela prefeitura, os quais se amontoavam desde a década de 1950 e tornaram-se abrigos do tráfico e da criminalidade. Foi nesse bairro que Banksy teve o primeiro contato com o grafite, por meio de John Nation, um ativista cultural que incentivava jovens desocupados a se expressar pela arte do *spray*. Nation foi o responsável pelo movimento que transformou Barton Hill na “Meca” do grafite e atraiu grafiteiros de toda a Inglaterra. Em suas palavras, o bairro “era um lugar onde as pessoas que ouviam constantemente ‘você não são ninguém’ podiam dizer ‘eu sou alguém’” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.27).

Banksy é o codinome do artista que realizou seu *debut* nas ruas de Barton Hill, cujas obras proliferaram por toda a Inglaterra e alguns outros países, e que ficou mundialmente famoso tanto pelo caráter provocativo e original de seus trabalhos quanto pelo mito criado em torno de sua figura. Apesar de suas obras serem valorizadas em galerias de todo o mundo e seu nome ser admirado – e odiado – entre os integrantes do movimento da arte de rua, sua identidade é uma incógnita; as pessoas que convivem e trabalham com o artista compartilham de um código de conduta para preservar seu anonimato. As técnicas utilizadas por Banksy para promover sua obra se assemelham às estratégias de *marketing* de guerrilha ou campanhas publicitárias: criar promoções das obras via internet ou pregar ilegalmente uma obra na parede da galeria *Tate*<sup>71</sup>, de Londres, por exemplo. Estas são algumas das aparentes contradições de sua personalidade: como alguém tão famoso consegue manter sua imagem desconhecida ou usar artifícios de propaganda para promover uma obra ‘marginal’? Isso demonstra claramente uma das facetas do discurso artístico e das atitudes de Banksy: a subversão da ordem.

---

<sup>71</sup> Figura 7.



**Figura 7.** “O programa de TV Crimewatch arruinou o campo para todos nós”, Tate Gallery, 2003  
 Fonte: BANKSY, *Guerra e Spray*, 2012, p.169.

As informações sobre sua infância e formação artística são desconexas, principalmente porque Banksy faz questão de contrariar qualquer ‘verdade’ sobre si mesmo. Ellsworth-Jones, em uma biografia não autorizada, tentou trilhar o caminho do artista, entrevistando possíveis amigos de infância, grafiteiros que começaram a pintar na mesma época que ele e membros da sua equipe de trabalho. O ‘biógrafo’ chegou à conclusão de que Banksy cursou uma das escolas mais elitizadas de Bristol, não pertencia à classe trabalhadora e destacava-se nas aulas de arte. Segundo o depoimento de um amigo, “essa imagem dele de malandro adorável é só uma imagem. Ele foi educado nas melhores escolas, e é um homem muito inteligente” (ELLSWORTH-JONES, 2013, 32).

São muitos os mitos e lendas que rondam sua figura. Um dos episódios mais famosos foi a ‘batalha’ travada com ‘King Robbo’, outro famoso grafiteiro inglês: os dois trocaram farpas nas paredes das ruas de Londres, em alguns casos de forma ostensiva, com a utilização de mensagens verbais, outras pelo código do grafite, modificando e alterando a obra original um do outro<sup>72</sup>. Marc Leverton organizou uma coletânea de ‘histórias’ sobre Banksy, na qual esse ‘duelo’ com Robbo revela-se como mais um episódio que atesta o fascínio de Banksy por duplos:

<sup>72</sup> Cabe ressaltar que grafitar por cima de uma obra é uma ofensa grave no universo do grafite.

O verdadeiro nome de Banksy é Robin Banks, ou é Robert Banks? Outra teoria maluca é que Banksy e Robbo, uma lenda das pichações, sejam a mesma pessoa. A especulação surgiu quando Banksy pintou sobre um dos trabalhos seminais de Robbo, no Canal *Camden*. O código de conduta dos grafiteiros determina que os artistas podem pintar apenas sobre o seu próprio trabalho.<sup>73</sup> (LEVERTON, 2011, p.35, tradução nossa).



**Figura 8.** *Council House*, Bristol, 2001  
Fonte: BANKSY, *Guerra e Spray*, 2012, p.49.

Para transitar no subúrbio de Barton Hill, diz-se que Banksy teve de assumir a postura de ‘vândalo desligadão’, que passava o tempo grafitando e fumando maconha com o restante dos grafiteiros do bairro. A personalidade de sua obra começa a se cristalizar a partir de um acontecimento importante, que mudará o processo de produção de suas peças: o uso do estêncil (*stencil*), uma folha de papel que pode servir como matriz para a impressão de imagens à base de pintura serigráfica (vide Figura 9). O próprio Banksy narra o momento dessa ‘epifania’:

Quando eu tinha 18 anos, passei uma noite tentando pintar “*LATE AGAIN*” em letras grandes e prateadas em forma de bolha na lateral de

<sup>73</sup>*Banksy's real name is Robin Banks, or is it Robert Banks? Another crazy theory is that Banksy is one and the same as long-time graffiti legend Robbo. Speculation arose when Banksy painted over one of Robbo's seminal work on Camden Canal and the graffiti code of conduct dictates that artists only ever paint over their own work. (LEVERTON, 2011, p.35).*

um trem. A polícia ferroviária apareceu (...); me restou mais de uma hora escondido embaixo de um caminhão com óleo pingando em cima de mim. Enquanto estava ali deitado, ouvindo os policiais andarem junto aos trilhos, percebi que ou reduzia pela metade o tempo para fazer uma pintura ou teria que desistir de vez. Eu fitava diretamente a marca em estêncil no fundo de um tanque de combustível quando me toquei de que podia copiar aquele estilo e fazer cada letra com cerca de um metro de altura. (BANKSY, 2012, p.13).

O uso de estêncil possibilitou ao artista maior controle na produção das peças, desde o aumento no tempo de criação e maturação das ideias até a opção por testar suas matrizes. A partir de então, ele consegue pesquisar os contextos urbanos adequados ao registro e definir as dimensões exatas das obras, além de propiciar a sua reprodução em diferentes locais.

Banksy não foi o primeiro a trabalhar com estêncil e muitos outros artistas de rua aderiram à técnica. O que chama a atenção em sua obra é a representação de motivos figurativos a partir de matrizes: esta será uma das 'características-chave' para a discussão que será realizada no Capítulo 3, sobre a predominância de aspectos icônicos em suas representações.





**Figura 9.** Exemplo de *stencil*

Fonte: BANKSY, *Guerra e Spray*, 2012, p.236.

O artista inglês passou a se apropriar de textos culturais oriundos de diversos meios: paradigmas da história da arte, personagens do cinema, desenhos animados, fatos históricos, etc. Somados aos estênceis, diversos materiais têm sido utilizados por ele como suporte artístico: balões, carros, bonecos infláveis, mobiliário urbano (vide Figura 10), animais e impressão de papel-moeda falso.



**Figura 10.** Cabine telefônica vandalizada, praça do Soho, Londres, 2006

Fonte: BANKSY, *Guerra e Spray*, 2012, p. 212

## CAPÍTULO 3 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DAS RUAS PARA O VÍDEO

Neste capítulo, serão discutidos os movimentos de tradução das características de Banksy como artista de rua para a produção do filme *Exit Through the Gift Shop*. Para tanto, a discussão estará embasada nas teorias da *Tradução Intersemiótica* desenvolvidas pelo artista plástico e teórico Julio Plaza, tendo como arcabouço a Teoria dos Signos, de Charles Sanders Peirce. A discussão organiza-se em quatro aspectos marcantes da obra de Banksy: 1) o domínio sígnico do ícone em sua obra plástica, traduzido como apropriação das convenções utilizadas na forma (sintaxe/aspecto substantivo), influenciando e reforçando o tratamento do conteúdo (semântica/ aspecto adjetivo) no filme *Exit Through the Gift Shop*; 2) o uso do suporte videográfico em analogia à efemeridade da tinta *spray*; 3) o fascínio de Banksy por duplos e processos de espelhamento, percebidos tanto na mitificação de sua personalidade quanto na proliferação de vozes presentes nos grafites e filme; 4) a parodização presente na subversão de textos culturais de sua obra plástica, traduzidas em parodização das convenções do filme documentário e ironização da cultura erudita.

Antes de prosseguir, é fundamental apresentar as ideias de Julio Plaza e 'sua' *Tradução Intersemiótica*.

Julio Plaza baseia-se na Teoria dos Signos, fundada pelo filósofo-matemático Charles Sanders Peirce, para quem um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica, isto é, um veículo que comunica à mente algo do exterior. “Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio ‘homem é signo’” (PLAZA, 2013, p.46).

Para Peirce, os pensamentos são conduzidos por três espécies de signos: ícone, índice e símbolo. O primeiro é utilizado quando o signo possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente, como por exemplo, um desenho, um diagrama, um esquema, um pictograma. Já o índice mantém uma relação direta com o seu referente ou a coisa que produz o signo: o chão molhado é indício de que choveu; pegadas são indícios de passagem de animal ou pessoa, etc. E o símbolo estabelece uma relação arbitrária, convencional com o referente, como acontece com as palavras escritas e o código Morse, por exemplo.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> DÉCIO PIGNATARI. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1999, p.25.



Partindo da macroestrutura definida por Peirce (signos divididos em ícones, índices e símbolos), Plaza tentou estabelecer uma tipologia de traduções intersemióticas. Quando ele fala em tipologia, não está tentando formular uma grade classificatória de tipos estanques que devem funcionar de modo fixo e inflexível, mas, sim, uma espécie de "mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores" (PLAZA, 2013, p.89). São tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais. Nessa medida, essa tipologia deve levar em conta aqueles aspectos dominantes encontrados no próprio operar tradutor, como os *legissignos*.

São os *legissignos* que exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma "forma significante". Os *legissignos*, com suas características de lei (aspectos geral e universal), "permitem estabelecer uma ordem sgnica que gera a capacidade de discernimento entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese" (PLAZA, 2013, p.72). Pela função de *transducção*, os *legissignos* permitem organizar a informação estética, estabelecer as relações semânticas e, finalmente, organizar os percursos da leitura. Plaza organiza as relações de *legissignos* elencando-os em referências<sup>75</sup> e, por meio de interações entre grupos<sup>76</sup>, criou a classificação de dez classes<sup>77</sup>.

Por se tratar de uma teoria complexa e não passível de um resumo ou abordagem superficial, a presente discussão deter-se-á na descrição dos *Legissignos Transductores*, mais especificamente no grupo dos *Legissignos-Icônico-Remáticos*, que privilegia as relações de semelhança e a função poética. Esse grupo atua por coordenação, tendo, portanto, um caráter pansêmico e um máximo de ambiguidade. Ao mesmo tempo, fornece as condições para a montagem ou organização sintática ou de referência de meios: "Este *legissigno* ao mesmo tempo em que delimita a estrutura sintática (LS), cria também o caráter do Objeto Imediato, (IC)<sup>78</sup> sendo ainda aberto à interpretação (RE) que se suspende ao nível do interpretante

<sup>75</sup> I. *Legissignos transductores*; II. *Paramorfismo do Legissigno*; III. *Legissigno como Otimização*. (PLAZA, 2013, p.72).

<sup>76</sup> I. *Legissignos-Icônico-Remáticos*; II. *Legissignos Indicativo-Remático e Indicativo-Dicente*; III. *Legissignos Simbólico-Remático, Simbólico-Dicente e Simbólico-Argumento*. (PLAZA, 2013, p.76-77)

<sup>77</sup> I. *Remático Icônico Qualissigno*; II. *Remático Icônico Sinsigno*; III. *Remático Indicativo Sinsigno*; IV. *Dicente Indicativo Sinsigno*; V. *Remático Icônico Legissigno*; VI. *Remático Indicativo Legissigno*; VII. *Dicente Indicativo Legissigno*; VIII. *Remático Símbolo Legissigno*; IX. *Dicente Símbolo Legissigno*; X. *Argumento Simbólico Legissigno*. (PLAZA, 2013, p.75)

<sup>78</sup> Para Peirce, "o signo tem dois objetos, seu objeto tal como é representado (Objeto Imediato) e seu objeto no mundo (o Objeto Dinâmico)" (PLAZA, 2013, p.21). No processo de representação, o homem apropria-se de meios, canais, suportes e códigos, por meio dos quais se traduz o Objeto Dinâmico em Objeto Imediato.

imediatos" (PLAZA, 2013, p.76). Os *Legissignos-Icônico-Remáticos* operam nas traduções icônicas, que se pautam pelo princípio de similaridade de estrutura. Há, assim, uma analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica.

A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. É o que se nota na obra de arte de rua de Banksy, quando ele representa uma menina deixando escapar um balão em forma de coração, ao lado da inscrição *There is always hope* (vide Figura 11), ou quando tece um comentário sobre a guarda britânica (vide Figura13).



**Figura 11.** A garota com um balão vermelho  
Disponível em: <http://followthecolours.com.br/tag/balao/>  
(Acesso: 12 fev. 2016)

Já na tradução da arte de rua para o filme, trata-se fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato do original (arte de rua) através de um signo de lei *transductor*. "Podem-se distinguir, assim, as traduções icônicas de caráter isomórfico e paramórfico, numa apropriação metafórica destas noções vindas da química e da física". (PLAZA, 2013, p. 89-90). Por definição, tem-se:

- *Tradução Isomórfica*: "quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas" (PLAZA, 2013, p.90).
- *Tradução Paramórfica*: "transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina". Trata-se, pois, de fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente e equivalente. Estamos diante do jogo entre identidades e semelhanças, o que nos leva ao caráter do homólogo como

semelhança de estrutura e origem em organismos taxionomicamente diferentes (PLAZA, 2013, p.90).

Pode-se, então, aferir que o processo de Banksy no âmbito da arte de rua tem um caráter de tradução isomórfico, tomando-se como análise a comparação entre suas obras acabadas, ou seja, entre Objetos Imediatos já cristalizados em representações, como pode ser visto nas Figuras 11, 12, 13 e 14. Em seu processo de criação, Banksy mantém-se amparado sob a égide do ícone 'provocador', mas operando a construção do texto em si, no processo de tradução do Objeto Dinâmico (a guarda britânica em si mesma) para o Objeto Imediato (a representação dos guardas se beijando).

Aplicando-se o conceito de paramorfismo à obra de Banksy, pode-se dizer que sua obra de arte de rua e o filme *Exit Through the Gift Shop* são os "organismos taxionomicamente diferentes" que guardam relações homólogas em sua estrutura, como se verá a seguir.

### **3.1 Crônicas a céu aberto: o ícone provocador**

A visão do usuário urbano, habitante massivo das metrópoles dos séculos XX e atual, é o canal de entrada à recepção das representações artísticas alocadas na cidade. O olho é o instrumento produtor de sentido da arte urbana, mas também a síntese de três olhos com distintas funções visuais, capacitando o homem a ver de três maneiras diversas: a fóvea, a área central (macular) e a região periférica. Cada região ocular fornece as condições necessárias para elaborar a sensibilidade sígnica inerente aos aspectos dos Objetos Imediatos. “Nessa medida pode-se fazer uma relação entre as regiões oculares e os caracteres semióticos dos signos peircianos: a mácula, a visão periférica e a fóvea correspondem, assim, às categorias do ícone, do índice e do símbolo” (PLAZA, 2013, p.55).

As mensagens expressas nas vias públicas das grandes cidades são estruturadas predominantemente por aspectos sígnicos simbólicos e indiciais, como o código de trânsito, expresso nas placas e sinalizações, por exemplo, que é marcadamente uma convenção simbólica. Os símbolos são percebidos também na proliferação de marcas em propagandas veiculadas em *outdoors*, *busdoor*, cartazes, *frontlights*, *backlights*, empenas (propagandas inseridas em paredes cegas de edifícios sem janelas), totens, entre outros.

Como se viu, as funções da visão estão diretamente conectadas ao aspecto do Objeto Imediato (representação), conduzindo à afirmação de que essa constatação explica por que uma parcela da população das cidades apreende a arte de rua como mero ruído ou poluição visual. Grande parte das obras, quando vistas, são acionadas pela visão periférica-indicial, em especial quando estão em movimento<sup>79</sup>, mas dificilmente pela visão fóvica-simbólica, dada a complexidade de centralizar um objeto em meio à dispersão de estímulos. Logo, acredita-se que a visão propícia do receptor urbano ‘de arte’ é a macular-icônica, “isso porque a mácula nos ajuda a formar os caracteres do Objeto Imediato da percepção, como mera qualidade cromática-luminosa, como mera analogia” (PLAZA, 2013, p.55), amparada pela visão periférica que atua na velocidade, no movimento.

Banksy busca a atenção do usuário urbano a partir da solicitação de sua visão macular. A obra desse artista conecta os aspectos representacionais icônicos obliterando parte da referência dos Objetos Dinâmicos. Ou seja, a arte de Banksy, composta principalmente sob a predominância do ícone, aciona percepções armazenadas previamente pelo receptor (o passado para Merleau-Ponty, como dito anteriormente) e deflagra sensações e tomada de consciência por parte do usuário, instituindo uma nova leitura no presente (concepção de Argan, apresentada previamente). É nesse processo de transposição entre o Objeto Dinâmico ‘real’ e o Objeto Imediato artístico que Banksy destila a subversão de seu discurso, impondo sua obra. Julio Plaza sintetiza o processo que se pode aplicar ao referido artista da seguinte maneira:

Se o signo estético oblitera a referência e, sobretudo, a função representativa, então sua qualidade material e sua sintaxe determinam, ao mesmo tempo, não só o modo como o signo apresenta seu Objeto Imediato, mas também a *qualidade de pensamento* que ele está apto a gerar. O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem “distrair-se de si” pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto. (PLAZA, 2013, p.24-25, grifo nosso).

Como já dito, Banksy apropria-se de diferentes textos culturais, subvertendo-os em suas representações, atuando como um cartunista ácido que, ao mesmo tempo em que choca, provoca um sorriso dado pela solução da charada. Uma de suas peças de 2001, registrada no Soho, em Nova Iorque, mostra a *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, com um lançador de foguetes nas mãos.

---

<sup>79</sup> Nesse sentido, é preciso imaginar a observação de um metrô ‘pintado’ em movimento.



**Figura 12.** *Mona Lisa* com lançador de foguetes, 15 minutos, Soho, 2001  
 Fonte: BANKSY, *Guerra e Spray*, 2012, p.27.

A obra é um ótimo exemplo do modo como Banksy retira o texto cultural do seu contexto original e reconfigura-o em uma nova proposta discursiva. Nesse caso especial, trata-se de uma das representações mais (re)conhecidas da arte ‘tradicional’, erudita, porém de conhecimento massivo; dessa forma, esse movimento de reordenação do texto cria uma nova significação, passível de vários sentidos. Estaria a arte tradicional, representada pela Gioconda, rebelando-se contra a cidade? Para quem ela aponta esse foguete? Teria a famosa dama deixado de ser uma palaciana e se tornado uma militante pró-palestinos? As variantes dos enredos são estruturadas por diferentes personagens, pois as montagens possíveis dependem do fluxo dos cidadãos, de seu repertório e do momento histórico do registro. Nesse sentido, pode-se dizer que uma das qualidades da arte urbana é a oportunidade de oferecer uma multiplicidade de leituras a partir de sua percepção imediata.

Potencializados pela tecnologia digital de câmeras, celulares e *tablets*, os registros propagam diversas significações, dependendo do arranjo dos transeuntes, dos elementos por eles enquadrados e dos locais onde essas imagens serão vistas, por meio da *web*, por exemplo.

Por se tratar de uma representação a céu aberto, o receptor da arte pode intervir e recriar o quadro com um dispositivo de registro, tornando-se coautor da narrativa, e divulgá-la através de redes sociais, bastando, para isso, possuir um computador. Esse processo de interatividade com a obra rompe o canal unívoco entre emissor e receptor de mensagens, criando uma via de mão dupla entre o artista e o espectador ao subverter a noção de privado (individual) e de público (ou coletivo). Além disso, estabelece um vínculo crítico direto com a apreciação de arte tradicional dos museus:

No museu está a experiência do lugar em que se encontram as peças corpóreas, e é da experiência do tempo que elas derivam e na qual as peças são comunicadas. No computador as imagens estão presentes de um modo não espacial e atemporal, com o que elas se transformam em informações incorpóreas. (BELTING, 2014, p.187).

No caso da representação dos guardas se beijando (vide Figura 13), o nível de similaridade da representação (intensificado ainda mais pela escala "natural" da representação) conduz a percepção do observador imediatamente ao texto cultural original: a guarda britânica. Então, qual é o subtexto inscrito em tal semelhança? Uma vez decodificado o Objeto Dinâmico, sobrevém a crítica de Banksy na adulteração resultante da ação: o beijo como transgressão, a representação da instituição, que tem o papel de repreender e garantir a manutenção da paz, da moral e dos bons costumes, deslocada em uma ação de homossexualismo<sup>80</sup> explícito.<sup>81</sup> Além dessas críticas intrínsecas, há também a do tema da composição: o amor. Pode o amor ser repreendido? É nesse momento que a subjetividade da ironia, a subversão do ícone, a duplicidade de Banksy - em última análise, sua transcrição - ganham força.

---

<sup>80</sup> Vale lembrar que, num passado não muito distante, a homossexualidade era tratada como crime na Inglaterra.

<sup>81</sup> Até 1967, a homossexualidade era considerada crime na Inglaterra e no País de Gales. O filme *Victim*, de 1961, dirigido por Basil Dearden, conta a história de um importante advogado homossexual que não podia revelar sua opção sexual e passou a ser chantageado por conta da lei discriminatória. O filme tem como contexto a cidade de Londres da década de 1960 e mostra a perseguição aos homossexuais. A obra é um importante testemunho sobre esse período. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0055597/>. Acesso em: 12 fev. 2016.



**Figura 13.** Guardas se beijando, pintada na parede do pub Prince Albert, em Bristol.  
Disponível em: <http://i0.statig.com.br/bancodeimagens/6w/6m/j8/6w6mj8hl5yjuqhey2njyhkiw.jpg>  
(Acesso: 12 fev. 2016)

A capacidade narrativa de suas representações (vide Figura 14) conecta os trabalhos de Banksy às ilustrações de jornais do início do século XX, que alardeavam, de forma sensacionalista, as desgraças advindas da cidade moderna. Nessas ilustrações, o movimento e a narrativa são fatores preponderantes, como reflexos da ‘nova’ agitação dos primeiros centros urbanos. Em uma análise sobre tais ilustrações, Ben Singer conta que os retratos da modernidade urbana parecem flutuar entre uma nostalgia antimoderna de uma época mais tranquila, de um lado, e uma fascinação básica pelo horrível, pelo grotesco e pelo extremo, de outro.

As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam. Nesses dois aspectos, a imprensa ilustrada empregava linguagem bombástica. (SINGER, 1995 apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 110).

Banksy atualiza a função das ilustrações de jornais do início do século XX mas, em vez da página impressa, difunde suas críticas no espaço urbano. Nas palavras de seu biógrafo



não autorizado, “ele é ao mesmo tempo um artista e um comentarista social, com o humor de um grande cartunista” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.3).



**Figura 14.** Muro da cidade de Bristol, 2006

Disponível em: <http://www.designer-daily.com/street-art-at-its-best-a-fantastic-collection-4494>  
(Acesso: 29 ago. 2014)

No filme *Exit Through the Gift Shop*, apreende-se o conteúdo por meio uma leitura documentarizante. Dadas as convenções utilizadas na forma (sintaxe/aspecto substantivo) e ao tratamento do conteúdo (semântica/ aspecto adjetivo), aceita-se a enunciação de Banksy, mas pode-se afirmar que essas apropriações dos aspectos documentarizantes são uma provocação, uma duplicação crítica de algumas convenções dos filmes documentários.

A apropriação das convenções do gênero documentário são realizadas na mesma chave que Banksy trabalha sua arte de rua. A partir do momento que estrutura seu filme *Exit Through the Gift Shop* como um documentário, por meio de elementos como depoimentos, uso de *voz-over*, legendas pontuando locais e datas, ele está tecendo comentários sobre esses Objetos Dinâmicos, qualidades convencionais dos filmes documentários. Esse conjunto de técnicas e convenções dos filmes são obliterados por Banksy nas suas traduções, na transposição para os Objetos Imediatos, vistos em *Exit Through the Gift Shop*. O nível de similaridade, ou seja, a emulação ao ícone como qualidade está presente em todas as operações do filme, haja vista que o contrato entre o enunciador e a recepção foi corroborado até pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. No entanto, como em sua obra a céu aberto, Banksy trabalha a qualidade documental, a similaridade das



estruturas documentais na chave da ironia, construindo um discurso paradoxal, que gera dúvidas (vale lembrar a concepção de *mockumentaries* de Nichols e a apreensão por parte da crítica cinematográfica sobre a veracidade do filme).

Discutem-se, a seguir, algumas passagens do filme para ilustrar as operações de Banksy.

O clipe inicial, que faz as vezes de prólogo e foi analisado no Capítulo 1, é um ótimo exemplo da maneira pela qual a composição entre imagens, música e mensagem verbal (no caso a letra da canção) configura-se em comentário. Esse clipe serve como introdução ao filme, e, em um nível mais profundo, estabelece o aspecto adjetivo do discurso vindouro.

O primeiro depoimento do filme, não por acaso do próprio Banksy, revela ao espectador a posição do diretor frente ao que será exposto, como se ele estivesse a dizer: "Vejam, eu estou aqui como depoente, vou contar minha versão, tirem suas próprias conclusões". O que não se pode esquecer é que todas as vozes do filme pertencem a Banksy: ele é o diretor e quem estrutura e estabelece as qualidades próprias de cada uma dessas vozes. O texto do seu primeiro depoimento pontua a inversão entre os papéis dos atores sociais nos filmes documentários: ele é o 'ator social' no filme de "um cara" e resolveu transformar "esse cara" no seu ator social, no seu objeto de análise, na sua "obra de arte". Antes de conhecer "esse cara", a concepção de documentário tradicional foi dilacerada. Deve-se confiar na história desse homem encapuzado? Não se sabe nem se é o famoso artista de rua que está lá sentado, ou mais uma de suas representações. Então, apresenta-se o personagem Thierry Guetta.

A sequência de apresentação do comerciante francês começa com a entrada de uma trilha musical marcada por um acordeon, remetendo à sua descendência francesa e compondo um clima satírico. As cenas subsequentes foram gravadas por Thierry e mostram, em imagens videográficas, registros domésticos de sua loja e sua família. As ações vistas nessas imagens sintetizam o caráter, a personalidade desse imigrante francês: ele brincando com os filhos em frente à câmera, gravando a si mesmo, realizando movimentos aleatórios com esse objeto. Em poucos segundos, a personalidade 'meio palerma' do personagem está incrustada em sua figura, mesmo antes de ele abrir a boca. A edição entre imagens e tema musical é acompanhada por uma *voz-over* que parece conhecer bem o personagem e sua história, mas, ainda assim, guarda uma certa distância do que está sendo mostrado. Essa breve edição exemplifica a tradução intersemiótica icônica de caráter paramórfico entre a obra plástica de Banksy e o filme. Quando Julio Plaza busca emprestado do universo da química e da física as

nomenclaturas de isomorfia e paramorfia, a fim de classificar o caráter da tradução intersemiótica, ele comenta que a tradução paramórfica é a "transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina" (PLAZA, 2013, p.90). Não seria exatamente o que Banksy faz nessa breve apresentação de Thierry? Nesse processo de composição, não estão em jogo as tintas *spray*, nem o espaço urbano e a apropriação de textos culturais. Aqui está em jogo a construção de um texto cultural chamado Thierry Guetta. Em vez de tintas e *stencil*, ele está sendo formado a partir de excertos de inúmeras filmagens, de uma seleção musical heterogênea com canções de sucesso dos anos 2000 e 'exóticas' trilhas musicais, e da narração em *voz-over*, sem dono, uma espécie de voz do artista desconhecido. A "estrutura cristalina" das ruas está analogamente incrustada nos cortes e edições dos fragmentos de vídeo do filme; no lugar de uma menina soltando um balão em forma de coração ou de dois guardas britânicos se beijando nas ruas, vê-se a imagem de um francês de aparência engraçada embaçando a lente de uma câmera com seus assopros, seguida por outras imagens de mesmo teor prosaico, embaladas por uma alegre melodia de um acordeon. Esses Objetos Imediatos, de um lado a obra a céu aberto e de outro o filme, são representações criadas por Banksy, os "organismos taxionomicamente diferentes" que Julio Plaza definiu no procedimento de tradução intersemiótica.

Na gênese das 'escrituras' destes Objetos Imediatos estão os materiais oriundos de cada meio de expressão: o *spray* que pinta as ruas e o vídeo que 'escreve' o filme.

### 3.2 Videografite

Na profusão de vozes, múltiplas e anônimas, presentes no filme e em seu registro em superfície videográfica, ressoam as latas de tinta *spray* pintando paredes, muros e passeios; da mesma maneira que as tintas, os sinais elétricos das fitas magnéticas de Thierry desaparecerão.

Durante muito tempo, procurou-se uma definição, uma identidade ou especificidade para o vídeo. Considerava-se, então, na década de 1960, quando se dá seu surgimento, que o vídeo tinha o mesmo potencial das outras grandes formas de imagem (pintura, desenho, foto, cinema, televisão). Falava-se a seu respeito como um instrumento revolucionário, uma arte inédita, "queria-se fundá-lo tanto na teoria quanto na prática, tanto no pensamento quanto nas instituições. Esta teoria vigorou nos anos 70 e em parte dos anos 80" (DUBOIS, 2004, p.97).

Philippe Dubois narra esse contexto como um momento dos movimentos teóricos herdeiros da semiologia e do estruturalismo, que falavam em códigos e sistemas e enxergavam o sentido como um efeito. Além da influência desses movimentos, somam-se os sobressaltos levantados pelo pensamento fenomenológico: pensar a experiência, viver o ato como fenômeno (perceptivo ou sensorial). Decifrar tudo isso - a forma, o sentido e o fenômeno - pressupunha que se concedesse uma natureza ao meio ou uma ontologia ao suporte. Dubois poetiza sobre a dificuldade de se definir uma identidade para o vídeo:

A identidade e a especificidade do vídeo costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água. Não importa, dizia-se então, para manter a esperança e acreditar ainda que se poderia levar a cabo a tarefa. O vídeo era sobretudo um horizonte, uma utopia, uma crença. E isto o fazia viver - de experiências e de expedientes, é verdade, mas o que era a própria vida senão experiências e expedientes? (DUBOIS, 2004, p.98).

Depois, progressivamente, ao longo dos anos 80 e 90, deixou-se de crer na especificidade do vídeo, isto é, na existência de um corpo próprio, uma vez que se foi descobrindo que não havia nenhum corpo (crível): "a incerteza de uma crença não podia mais servir como modalidade de existência" (DUBOIS, 2004, p.99). Era o fim das experiências e dos expedientes, e buscava-se algo sólido, tangível, imediatamente consistente. A procura de especificidades esbarrava na sua indefinibilidade de fato, e já não havia espaço para a imaginação nem para as ideologias, estruturalistas ou fenomenológicas. Além de todos os fatores ideológicos e culturais, entra em xeque a evolução dos aparatos tecnológicos, que diluiria qualquer tentativa de institucionalização do vídeo:

Era a perda do sentimento de horizonte, conjugada à multiplicação das invenções tecnológicas da imagem e do som, o computador vindo apagar as fronteiras e tornando cada vez mais indiscerníveis as clivagens físicas e técnicas: desenho, foto, cinema, vídeo, imagem, som, texto, tudo desaguava no digital, como se dizia então. [...] Em suma, findas as tentativas de dar ao vídeo um corpo próprio, eis que ele se dilui no movimento da história das tecnologias e na indeterminação geral das imagens e das formas. Como se aquilo que chamáramos de "vídeo" não tivesse sido no fundo nada mais que uma transição, uma ilusão, um modo de passagem (DUBOIS, 2004, p.98-99).

O vídeo parece ter sido visto como um modo de passagem entre dois estados da imagem: de um lado, a grande imagem do cinema, símbolo do século XX, dotada de corpo, linguagem, forma - em suma, uma arte; e, de outro, a imagem do computador, que veio depois e ocupou todo o terreno da imagem no século XXI. "Esta segunda imagem apareceu como (oni)presente e infinitamente mais invasiva do que a do cinema. (...) Desprovida de corpo, conduzindo sem cessar às virtualidades mais imateriais e circulatórias" (DUBOIS, 2004, p.99).

A proposição de Dubois, de encarar a imagem do vídeo como uma passagem, encontra ressonância nas teorias de Raymond Bellour, para quem a imagem do vídeo é "*une image d'entre-deux*".<sup>82</sup>

[...] o vídeo, amplamente discutido como uma arte própria, deve no entanto ser entendido do ponto de vista do que vai representar, creio eu, em primeiro lugar, historicamente: um local de passagem e um sistema de transformações de imagens, umas em outras: aquelas que o precedem - pintura, fotografia e filme - aquelas que ele mesmo produz e, finalmente, aquelas que ele introduz, as "novas imagens", das quais ao mesmo tempo é uma parte interessada e já se configura como uma espécie de pré-história<sup>83</sup> (BELLOUR, 2009, p.17, tradução nossa).

A heterogeneidade de aplicações do vídeo e o hibridismo de seus propósitos são os responsáveis pela dificuldade em defini-lo como um suporte "único". Basta elencar seus usos para que essa dificuldade fique evidente: sua irmandade com a televisão e a revolução causada pela edição e manipulação de imagens, a qual remonta ao seu surgimento na década de 1960; as expressões dos videoartistas, que viram nesse suporte um alargamento das possibilidades de expressões estéticas, por meio da projeção de imagens ou mesmo da sua inclusão em performances e instalações; e seus múltiplos usos na contemporaneidade, como nos circuitos internos dos condomínios fechados, nas notícias e anúncios difundidos em sistemas internos de TV, em cirurgias e diagnósticos realizados por médicos, na produção de

---

<sup>82</sup> Expressão idiomática que parece suscitar a noção de "entreimagem" (DUBOIS, 2004, p.99).

<sup>83</sup> (...) *el video, ampliamente abordado como arte propio, debe sin embargo ser comprendido desde el punto de vista de lo que va a representar, creo, ante todo, históricamente: un lugar de pasaje y un sistema de transformaciones de las imágenes, unas en otras: aquellas que lo preceden - pintura, foto y cine -, aquellas que él mismo produce y, finalmente, aquellas que él introduce, "las nuevas imágenes", de las que a la vez es parte interesada y constituye ya una suerte de prehistoria.* (BELLOUR, 2009, p. 17).

entretenimento em canais digitais como *YouTube* e *Vimeo*. Tem-se a impressão de que o vídeo está em todo lugar, de que ele constitui a síntese contemporânea da linguagem audiovisual, ao mesmo tempo em que é indefinível e serve a tantos propósitos.

Essa condição democrática do vídeo subverte a estrutura industrial de produção, como é o caso do cinema e da televisão, e promove o surgimento de um grande número de potenciais produtores audiovisuais. Com a tecnologia disponível ao alcance das mãos e um conhecimento apreendido pela recepção incessante dessas mensagens, muitos não iniciados na linguagem audiovisual se lançaram ao ofício de emissores e não mais receptores passivos de mensagens audiovisuais. Nesse contexto, então, cabe a pergunta: o que difere essa enorme proliferação de imagens videográficas daquelas elencadas em uma narrativa? Em suma: qual a diferença entre os inúmeros vídeos sobre arte de rua disponibilizados na internet e o filme *Exit Through the Gift Shop*, de Banksy?

Mais uma vez, compartilha-se o diálogo travado entre Philippe Dubois e Raymond Bellour a fim de trazer um sentido ao vídeo de Banksy, que se está a chamar de videografite. Raymond Bellour, em um texto intitulado “A utopia vídeo”, relaciona as expressões da videoarte<sup>84</sup> com a televisão. Para o autor, os movimentos entre a videoarte e a produção televisiva são de retroalimentação, e ele busca uma analogia dessa relação na que foi estabelecida entre a literatura e o jornal no final do século XIX, momento que a imprensa conhece a industrialização. Bellour comenta as mudanças suscitadas na literatura de fins do século XIX por influência da industrialização da imprensa, ou seja, a contaminação da literatura produzida naquele momento, principalmente a de vanguarda, pela linguagem jornalística. No que tange à distribuição e ao formato, chama-se a atenção para o sucesso dos folhetins, um suporte que uniu o melhor dos dois mundos: a qualidade estética da linguagem literária com a episodicidade gerada pela distribuição jornalística. Algo semelhante acontece entre a videoarte e a televisão: esta, com sua demanda de programação industrial, massificada, contamina aquela e empresta-lhe uma expressão de caráter cotidiano e dinâmico. Os meios estão em constantes permutações:

O jornal torna-se assim o negativo do Livro (ou o Livro, por outro lado, se torna o negativo do jornal; que tem a vantagem de colocar em

---

<sup>84</sup> Forma de expressão artística que utiliza a tecnologia do vídeo em artes visuais. Desde os anos 1960, a videoarte está associada a correntes de vanguarda e alguns dos principais representantes deste tipo de arte são: Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys e Bill Viola.

Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/videoarte/videoarte.html>. Acesso: 12 fev. 2016.

perspectiva o processo de negatividade que a linguagem poética opõe à palavra comum para "recompensar" a arbitrariedade da língua em relação à realidade do mundo sensível)<sup>85</sup>. (BELLOUR, 2009, p.56, tradução nossa).

Essas ideias de contaminações emulam as discussões sobre os gêneros audiovisuais e o filme documentário e o conceito de filme-ensaio apresentado anteriormente. Como já foi dito, o filme-ensaio é aquele com a capacidade de ser 'pensamento' e, nesse sentido, o documentário-*spray* de Banksy é um filme-ensaio com essa capacidade de 'fazer pensar'. Além dessas considerações, como não aproximar a concepção da imagem videográfica "de passagem" da ideia de paisagem/passagem (Brissac/ Benjamin) nas cidades modernas? Como o vídeo é o suporte de apreensão da velocidade urbana, muitos cineastas utilizaram esse recurso para se debruçar sobre a ideia de captar a vida da metrópole, como ocorre em *Homem com a câmera* (1929), de Vertov, e nos filmes-sinfonia inspirados nas cidades, como *Berlim: Sinfonia da metrópole* (1927), de Ruttmann - nos dois casos, as câmeras de cinema observavam o espaço e as paisagens, a cidade tornando-se metrópole. Já a câmera de Thierry Guetta está com ele o tempo todo, em todos os locais, gravando todos os eventos dos artistas de rua. Banksy, de posse desse material, "pinta" quadros-passagens que suscitam a dúvida, a reflexão, o pensamento. Dubois encerra essa ideia:

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham) (DUBOIS, 2004, p.100).

Thierry Guetta perdeu sua mãe quando tinha 11 anos e foi afastado de tudo que lembrasse sua morte. Mais tarde, quando já era um adulto, sentiu a necessidade de gravar as pessoas e os eventos que o rodeavam: "... porque senti que tudo o que captasse, em qualquer altura da minha vida, seria a última vez que o veria da mesma forma. Se estivesse gravado

---

<sup>85</sup> *El diario se transforma así en el negativo del Libro (o el Libro, más bien, en el negativo del diario; lo que tiene la ventaja de poner en perspectiva el proceso de negatividad que el lenguaje poético opone a la palabra ordinaria para "remunerar" lo arbitrario de la lengua con relación a la realidad del mundo sensible).* (BELLOUR, 2009, p.56)

faria viver para sempre aqueles momentos”. Para Guetta, captar as imagens em vídeo é um mecanismo capaz de reter a realidade em sua memória, tanto é que, assistindo ao filme, descobre-se que o documentário que ele dizia estar realizando não existia. O importante para Thierry era a captura do material e seu arquivamento, não a construção de um discurso.

A imagem do vídeo, fluída, ruidosa, escorregadia, infinitamente manipulável, não autoriza um tratamento a nível da mera referencialidade, a nível do registro documental puro e simples. O efeito de real não se dá no vídeo com a mesma transparência ou inocência com que ocorre na fotografia ou no cinema. Pelas suas próprias características, a arte do vídeo se presta muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do “real”. Pelo contrário, se a “realidade” comparece em alguma instância na atividade videográfica, ela se dá como decorrência de um trabalho de “escritura” (MACHADO, 1996, p.115).

Banksy recompõe os fragmentos de vídeos de Thierry, como se escrevesse, como se pintasse nas paredes e, por isso, as dezenas de caixas de fitas do comerciante francês não podiam deixar de ser o material mais adequado para Banksy. O artista que ‘edita’ a cidade com suas obras tinha em mãos os fragmentos de uma (sua própria) história, podendo pintá-la (narrá-la, comentando-a) como bem entendesse. Certamente, se Banksy dispusesse de alguns metros de película cinematográfica para contar a explosão do movimento de arte de rua, sua realização não seria tão reveladora e especular.

A película como superfície do perene foi o substrato adequado para inscrever um filme como *Le Mystère Picasso (O Mistério de Picasso)*, produzido no início da década de 1950 e dirigido por Henry-Georges Clouzot (1907-1977). Nesse filme, o cineasta investiga o processo criativo do “artista do século” e tenta revelar sua gênese criativa: suas escolhas, tensões, dúvidas. Nas palavras de André Bazin, o filme “distingui-se radicalmente dos filmes sobre arte mais ou menos didáticos” (BAZIN, 2012, p.211). Segundo esse autor, o filme de Clouzot constitui a segunda revolução do filme de arte, já que a primeira residia na abolição da moldura, cujo desaparecimento identifica o universo pictórico com o próprio universo:

Sem dúvida a câmera, uma vez “dentro” dos quadros, podia nos conduzir de acordo com uma determinada duração descritiva ou dramática; no entanto a verdadeira novidade não era de ordem temporal, mas exclusivamente espacial. [...] O que *O mistério de Picasso* revela não é o que já sabemos, a duração da criação, mas que essa duração pode ser parte integrante da própria obra, uma dimensão

suplementar, totalmente ignorada na fase de acabamento (BAZIN, 2012, p.212).

Para Picasso, as fases intermediárias de uma obra não são realidades subordinadas e inferiores, como se fossem preâmbulos de uma plenitude final; ele dizia que “seria preciso poder mostrar os quadros que estão sob os quadros” (BAZIN, 2012, p.213). Nesse sentido, o filme consegue captar a criação de “quadros” em função do tempo de captação definido pelo diretor. Clouzot interrompia continuamente Picasso alertando-o sobre a quantidade de película existente para registrar aquele “quadro”, e o pintor criava em função dos metros de celuloide disponíveis. Em alguns momentos, nota-se a ousadia de Picasso em transformar representações aparentemente finalizadas em outras, como é exemplo o peixe que vira pássaro e do pássaro que vira fauno, criando tensão em função dos metros de celulóide existentes. Essa justaposição entre a realidade cinematográfica e a realidade da criação artística gera o suspense e fisga o espectador, garantindo um espetáculo cinematográfico:

Pois, enfim, não há nenhum traço, nenhuma mancha de cor que não apareça – aparecer é a palavra certa – rigorosamente imprevisível. Imprevisibilidade que supõe, inversamente, a não explicação do composto pelo simples. Isso é tão verdadeiro que todo o princípio do filme como espetáculo e até, mais precisamente, como “suspense” está nessa *espera* e nessa *perpétua surpresa*. (BAZIN, 2012, p.212, grifo nosso).

A obra de Clouzot, se captada em suporte digital, perderia muito de sua genética e da complexidade do discurso instituído entre cinema e pintura. Já no caso de Banksy, ocorre o contrário: a resignificação de fragmentos, facilitada pelos arquivos de vídeo digital, é uma operação análoga à de grafitar um estêncil em um ponto determinado do passeio público.

Banksy duvida da perenidade de uma mensagem e, por essa razão, transfigura seu discurso em comentário, transforma o conhecido, o sabido em dúvida, em pergunta. É justamente essa transfiguração que caracteriza e unifica o Banksy-artista-de-rua e o Banksy-documentarista. Tanto as pinturas quanto o vídeo são produtos constituídos de matéria efêmera: as tintas desaparecerão, as fitas magnéticas apagar-se-ão. As mensagens do artista britânico estão construídas fundamentalmente no que Plaza caracterizou como a *qualidade de pensamento* gerada pela tradução de um Objeto Dinâmico em Objeto Imediato. Assim, o



discurso artístico de Banksy está revestido de diluições que confundem o espectador, seja de suas obras espalhadas na cidade ou no filme *Exit Through the Gift Shop*.

Mais uma vez, é possível perceber a analogia entre "estruturas cristalinas" de conteúdos semelhantes: os materiais efêmeros e, de certa forma descartáveis, da arte de rua: *spray*, tintas, plásticos, papéis e tecidos equiparam-se aos sinais elétricos inscritos nas inúmeras fitas magnéticas de vídeo; os ícones visitados anteriormente têm aqui sua matéria-prima de incrustação. Em outro sentido, o do perene, arrisca-se a aproximação entre o cinema e arte tradicional, isto é, a pintura a óleo guardada nos museus: são objetos imediatos que guardam semelhança em suas matérias-primas, por meio do desejo de conseguir o perene, de parar a ebulição da memória. Já para o trabalho de Banksy é possível atribuir as palavras de Dubois: "o vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam" (DUBOIS, 2004, p.116).

Seja pintando nas ruas ou no vídeo, Banksy é um artista do momento presente, do chiste da hora; é aquele que diz uma piada que só será entendida mais tarde, quando ele já tiver ido embora ou se duplicado em outro.

### 3.3 Os duplos de Banksy

Quando Thierry finaliza sua obra *Life Remote Control*, que mostrava a sua visão, sua versão sobre o surgimento da arte de rua, ele precisava do aval de Banksy, o principal artista do movimento. Após assistir ao que supostamente deveria ser um documentário contando a eclosão do movimento de arte de rua, Banksy constatou: "Foi naquele momento que percebi que Thierry não era um realizador, mas alguém com problemas mentais que, por acaso, tinha uma câmera". Esse episódio marca o momento em que as personalidades dos dois são confrontadas, como se estivessem frente a um espelho que os trespassasse, que os duplicasse:

*O homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.27, grifo nosso).*

São muitos os significados atribuídos ao espelho, em diversas épocas e culturas. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário dos símbolos*, compilaram algumas acepções desse objeto mágico que, por si só, é "símbolo do simbolismo" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.477). Segundo os pesquisadores, originalmente, especular (*speculum*) "significava observar o céu e o movimento das estrelas, com a ajuda de um espelho"<sup>86</sup> (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.474, tradução nossa). Existem muitas menções à relação do espelho com o conhecimento, presentes em rituais xamânicos, na cultura nipônica (*revelação da verdade e da pureza*) e em religiões como o budismo tibetano:

O espelho é efetivamente símbolo da sabedoria e do conhecimento; o espelho coberto de pó é o espírito obscurecido pela ignorância. A Sabedoria do Grande Espelho do budismo tibetano aponta o segredo supremo: que o mundo das formas ali refletidas não é mais que um aspecto do vazio<sup>87</sup> (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.475, tradução nossa).

A cultura hindu crê que a reflexão da luz na realidade não muda sua natureza, mas sim, traz um aspecto de ilusão: a "especulação não é mais do que um conhecimento indireto, lunar. Por outro lado, o espelho gera da realidade uma imagem invertida"<sup>88</sup> (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.475, tradução nossa). Em outra acepção, o espelho simboliza a reciprocidade das consciências. Um célebre *hadith*<sup>89</sup> declara que 'o crente é o espelho do crente'; "quanto mais polida estiver a cara do espelho da alma pelo ascetismo, mais será capaz de refletir fielmente o que a rodeia, até os pensamentos mais recônditos dos demais"<sup>90</sup> (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.477, tradução nossa).

A relação especular que a obra de Banksy provoca retoma, em chave paródica, um tema caro à literatura, o do duplo. Pierre Brunel, organizador do livro *Dicionário de mitos*

<sup>86</sup> (...) originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.474).

<sup>87</sup> El espejo es efectivamente símbolo de la sabiduría y del conocimiento; el espejo cubierto de polvo es el espíritu oscurecido por la ignorancia. La Sabiduría del gran espejo del budismo tibetano enseña el secreto supremo, a saber: que el mundo de las formas que allí se refleja no es más que un aspecto de la vacuidad. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.475).

<sup>88</sup> La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar. Por otra parte, el espejo da de la realidad una imagen invertida. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.475).

<sup>89</sup> *Hádice* ou *Hadiz* é um corpo de leis, lendas e histórias sobre a vida de Maomé (essas histórias recebem, em árabe, o nome *Suna* e incluem a sua biografia ou *sira*) e os próprios dizeres nos quais ele justificou as suas escolhas ou ofereceu conselhos; muitas partes do *hádice* lidam com os seus companheiros (*Sahaba*). (ALVES, 2013, p.559).

<sup>90</sup> *Cuanto más pulida haya sido la cara del espejo del alma por la ascesis, más será capaz de reflejar fielmente lo que la rodea, hasta los pensamientos más escondidos de los demás.* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p.477)

*literários*, traça um histórico de insurgências da figura do duplo na literatura. Segundo o autor, uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego*. No contexto das comédias de Plauto, o duplo é chamado de sócia; na Grécia, aponta-se Édipo como paradigma do homem "desdobrado". A figura do duplo tem sua apoteose em obras do século XIX, na esteira do movimento romântico, mas suas aparições no século XX são bastante produtivas e sua ancestralidade remonta às antigas lendas nórdicas e germânicas.

As mitologias dão realce aos aspectos dicotômicos do ser humano: relação entre homem/mulher, espírito/carne, vida/morte. A maior parte dos estudos realizados no século XX privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de Otto Rank, (1914), que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas. "Mas o duplo está ligado também (segunda tese) ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe, sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte indissociáveis" (BRUNEL, 1997, p.263).

São muitas as acepções e sentidos relacionados ao uso de duplos na literatura. Sobre a obra de Banksy, interessa lançar luz a partir da perspectiva da estreita ligação do mito do duplo no Ocidente com o pensamento da subjetividade. Vale notar que até o século XVI o duplo simboliza o homogêneo, o idêntico; a partir do término do século XVI, ele "começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (séc. XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (séc. XX)" (BRUNEL, 1997, p.264).

Dentro da projeção do duplo como figura do homogêneo, destacam-se as comédias de confusão, que tratam de um duplo mágico proveniente "das lendas heróicas da união de um deus com uma mortal (união mística do céu e da terra, que deve produzir o nascimento de um herói salvador)" (BRUNEL, 1997, p.266). Vale destacar que grande parte dessas obras trata da metamorfose momentânea de um deus em um mortal de quem ele usurpa os traços e a identidade. No movimento do homogêneo para o heterogêneo, perspectiva que se inaugura no século XVII, "força o abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente" (BRUNEL, 1997, p.267).

A emergência do sentimento de uma "autêntica alteridade, de uma visão romântica do eu, aparece condicionada pelos componentes histórico e político (a revolução francesa) e pela filosofia idealista":

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na

verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. (BRUNEL, 1997, p.270).

Gérard Genette, em *Figuras*, investiga os componentes da poética barroca e identifica a forte presença do duplo. Ele traz à baila um importante atributo da duplicação, isto é, o da perversão, e em última análise, o da subversão:

Mas talvez deva-se ler nas entrelinhas desse engenhoso sistema de antíteses, de inversões e de analogias apenas um conflito entre a consciência aguda da alteridade, que obsessiona essa época, e a impotência de entendê-la de outra forma senão como uma identidade pervertida ou mascarada. (GENETTE, 1972, p.20).

Como símbolo da busca de identidade, o duplo representa a própria figura do artista, homem duplo por excelência, "aquele que pode compreender que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida. O mundo é duplo" (BRUNEL, 1997, p.273). André Breton, um dos expoentes do movimento surrealista e autor do manifesto homônimo, em sua obra *Nadja* (1928), narra suas andanças por Paris com um duplo feminino - Nadja. Breton evoca uma paisagem mental:

(...) o subjetivo (o eu da enunciação) e o objetivo (o outro, Nadja), o sonho e a vigília, a razão e a loucura, o presente e o passado revivido; o mundo é duplo, tecido permeável que põe em contato o eu e outrem. Ao acaso, surge das ruas o encontro com o mundo das pulsões e do inconsciente. O encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo. (BRUNEL, 1997, p.275).

Outra forma de fixação do duplo na arte é por meio da metalinguagem, a duplicação dentro da própria ficção. Jorge Luis Borges foi um mestre na arte de "desdobrar" a si e à sua obra literária, e ele mesmo aponta uma das razões da duplicação gerar tanto incômodo por parte da recepção. Genette relembra as palavras do escritor argentino:

Por que nos perturbamos com o fato de estar a carta incluída na carta e as mil e uma noites no livro das *Mil e Uma Noites*? Com o fato de ser *Dom Quixote* leitor de Quixote e *Hamlet* espectador de Hamlet? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícios. (GENETTE, 1972, p.18).

O sujeito dividido, tal como apareceu na literatura sob a forma do duplo perseguidor, "é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinalado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial" (BRUNEL, 1997, p.279). Soma-se ao contexto histórico da era industrial a influência da psicanálise sobre a literatura do início do século XX. A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas de dentro da perspectiva freudiana. "A abordagem do inconsciente é em tais casos "o discurso do outro", fornecido pelo duplo" (BRUNEL, 1997, p.280).

Quando o escritor coloca em xeque o "eu" enunciador da narrativa, o "eu é esvaziado de sua substância, esvaziado de ser, e já não aparecem em cena mais do que tecidos esparsos que se fazem passar pelo eu" (BRUNEL, 1997, p.282). *Malone Morre, Molloy* e *O Inominável*, de Samuel Beckett, são um exemplo desse esvaziamento do eu enunciador. Nessas narrativas, esse eu enunciador é uma voz múltipla e cambiante, quase sem corporeidade, cuja única função é "narrar". Vale lembrar o que já foi exposto sobre o enunciador real na teoria da leitura documentarizante de Odin: de maneira análoga, a dispersão do eu enunciador de Beckett não o torna menos crível; ao contrário, o enunciador múltiplo e cambiante é um reflexo de um momento histórico e de uma diluição da arte narrativa, mostrando que o uso de tal mecanismo somente atesta a condição do dramaturgo como um autor ativo e atento ao seu tempo.

Banksy dilui seu "eu" enunciador em várias vozes do documentário e mais notadamente na figura de Thierry/ *Mr.Brainwash* (um personagem por si só duplicado). Por meio do reflexo dessa figura, ele encontrou um caminho para buscar sua "verdade e sabedoria": é na imagem invertida de Thierry/ *Mr.Brainwash* que Banksy examina sua própria consciência, pois ele mesmo diz, no filme, que quando conheceu Thierry, achava que já estava na hora de "confiar em alguém". Essa confiança gera a possibilidade de questionamento sobre si mesmo. Quando Thierry/ *Mr.Brainwash* "conquista" o sucesso no mercado da arte, após sua exposição *Life is Beautiful*, Banksy pôde olhar e perguntar-se: e eu, sou também um artista ou uma farsa? Fui "fabricado" como Thierry/ *Mr.Brainwash* ou tenho algum valor? O espelho colocado diante de si trouxe à tona sua consciência e essa imagem distorcida da arte de rua (*Thierry/ Mr.Brainwash*) suscita o mal-estar de que nos fala Borges (será Banksy uma ficção?) e a perversidade de que trata Genette.

É importante lembrar que o próprio *Mr. Brainwash*, enquanto artista de rua, é muito mais um 'maestro trapalhão' de uma equipe de artesãos que um artista dotado de talento e domínio técnico de sua atividade. As diluições das personalidades de Banksy e Thierry em seus respectivos e múltiplos duplos atestam uma faceta da sociedade pós-moderna: o esfacelamento da concepção de "autoria" em detrimento da "coisificação"<sup>91</sup>, da produção industrial de bens de consumo, sejam bens não duráveis ou objetos culturais.

O fascínio de Banksy por duplos está presente no próprio desdobramento de sua personalidade como artista de rua, a começar pela mitologia criada em torno de seu anonimato. Esse anonimato não seria uma espécie de desdobramento subjetivo de sua personalidade? Já se cogitou que Banksy não é um artista, mas sim, um coletivo de artistas; sua 'rixa' com o grafiteiro Robbo é mais um episódio que marca a duplicação de sua personalidade. Houve quem acreditasse que Robbo e Banksy eram a mesma pessoa e a veracidade dessa informação não diminui em nada o interesse pelas obras, mas, em contrapartida, também não garantem sua permanência nas ruas.

Outro aspecto desse fascínio de Banksy dá-se nas múltiplas instâncias de sua atuação, seja como grafiteiro, produtor de vídeos, idealizador de parques temáticos, instalações artísticas. Ele atua em várias frentes e, ainda assim, permanece incógnito; seu reflexo de Narciso parece ter sido dissipado por uma pedra atirada na água e sua imagem, destituída de forma, para que o discurso de sua obra estivesse na superfície. Essa imagem de si mesmo, sobre a qual se inclina um Banksy-Narciso, não lhe traz, em sua semelhança, suficiente segurança: "(...) é uma imagem fugidia, uma imagem em fuga pois o elemento que a carrega e constitui [fugidio espelho de água] é destinado por essência ao desaparecimento". (GENETTE, 1972, p.23-24).

Ainda aqui, seguindo Genette:

Em si mesmo o reflexo é um tema equívoco, é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um *outro* e um *mesmo*. [...] É que o reflexo é ao mesmo tempo uma identidade confirmada (pelo reconhecimento) e uma identidade roubada, portanto contestada (pela própria imagem): bastará uma ligeira interpretação para que se deslize da contemplação narcisista propriamente dita para uma espécie de fascinação em que o modelo, cedendo a seu retrato todos os sinais da existência, esvaia-se progressivamente de si mesmo. (GENETTE, 1972, p.24-25).

---

<sup>91</sup> O tema será tratado com maior profundidade no tópico 3.4, intitulado *Paródia e pastiche*.

A passagem acima se adequa perfeitamente à troca de papéis sugerida por Banksy. No momento em que ele propõe a Thierry que deixe as fitas magnéticas em seu poder e tente "produzir alguma arte, convidar alguns amigos para tomar uns copos de vinho", interpõe-se a água entre os dois, essa matéria translúcida, através da qual o reflexo de um é impresso no outro, de forma distorcida, a se esvaír. Banksy (o modelo) esvazia-se enquanto artista de rua, diluindo-se em Thierry. Ao mesmo tempo, ele apropria-se do fascínio pelo seu reflexo, ou seja, da 'obra' de Thierry (e de sua personalidade) para contar a sua versão sobre a história da arte de rua e seu papel dentro dela.

Gérard Genette analisa a metáfora pássaro-peixe<sup>92</sup> na poética barroca e propõe um tema muito mais amplo, o da reversibilidade do universo e da existência, o qual está presente na dialética perplexa que o duplo na contemporaneidade atualiza: sonho e vigília, imaginário e real, juízo e loucura. Banksy evoca um procedimento antigo, utilizado inicialmente em textos satíricos e comédias, para provocar um questionamento e, talvez, arriscar a afirmação de que não vivemos em um mundo maniqueísta, no qual os valores universais de bem e mal sejam estanques e impassíveis de flexibilidade ou desvios - a contemporaneidade é muito mais diversa e complexa do que qualquer juízo de "verdade". Em paráfrase ao *hadith* árabe, que prega a polidez da alma por meio do ascetismo, a 'sabedoria' contemporânea somente será capaz de refletir fielmente o que a rodeia através das superfícies opacas dos grandes centros urbanos, da superfície magnética das fitas de vídeo, da apropriação de textos culturais e da contaminação entre gêneros audiovisuais. Essa complexa imagem palimpsesta e distorcida é o reflexo da arte na contemporaneidade.

### 3.4 Paródia e pastiche

Outra característica importante da obra de Banksy é a subversão por meio da paródia, ou a utilização da paródia com fins subversivos. O crítico cultural Fredric Jameson desenvolve uma teoria da paródia que diz respeito à identificação do uso de paródias como um reflexo da sociedade moderna e apresenta o conceito de pastiche com o objetivo de identificar os fenômenos engendrados no pós-modernismo. Antes de apresentar os conceitos de paródia e pastiche formulados por Jameson, cabe ressaltar sua defesa sobre a existência do fenômeno pós-moderno:

---

<sup>92</sup> Genette (1972) comenta a relação especular entre o mar e o céu: tudo que há no mar é um reflexo do que existe no céu ou vice-versa.

O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese da quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60. Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno. Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação do romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia são agora vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o "novo expressionismo"; o momento na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós-Godard, o cinema experimental e o vídeo (...). Mas será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo? (JAMESON, 2000, p.27).

Os exemplos de Jameson ajudam a mapear as expressões culturais que marcam a ruptura entre o alto modernismo e o pós-modernismo, mas é importante frisar que essa transição não se dá apenas no plano das expressões culturais. Segundo o crítico, as teorias do pós-moderno têm uma grande semelhança com generalizações sociológicas que trazem novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente nova, "cujo nome mais famoso é "sociedade pós-industrial" (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação" (JAMESON, 2000, p.29). Essa "sociedade pós-industrial" integrou a produção estética à das mercadorias em geral, atribuindo uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo, "a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior" (JAMESON, 2000, p.30).

Ainda sobre esse momento de transição, a hipótese de uma periodização se configura como um problema, pois tende a obliterar a diferença e a projetar a ideia de um período histórico como uma massa homogênea. No entanto, para Jameson, essa é precisamente a



razão pela qual lhe parece essencial entender o pós-modernismo "não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes" (JAMESON, 2000, p.29). Essa "coisificação" da sociedade gerou o que Jameson classifica como o esmaecimento dos afetos, que impregna as obras artísticas e expressões culturais no pós-modernismo. O crítico usa como exemplo a representação das célebres figuras humanas de Andy Warhol: "estrelas - como Marilyn Monroe - que se tornam mercadorias e se transformam em sua própria imagem" (JAMESON, 2000, p.38).

É justamente no processo de "coisificação", de esmaecimento dos afetos, que desaparece a ideia do sujeito individual. Isso não quer dizer que os produtos culturais da era pós-moderna sejam completamente destituídos de sentimentos, mas, sim, que tais sentimentos seriam mais bem classificados como "intensidades" (utilizando a terminologia de Lyotard), isto é, "são impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia" (JAMESON, 2000, p.43). Essa crescente inviabilidade de um estilo pessoal engendra a prática quase universal do que Jameson chama de pastiche.

Para entender o conceito de pastiche, é fundamental traçar uma comparação com sua definição de paródia. Para o referido crítico, "a paródia encontrou um terreno fértil nas idiossincrasias dos modernos e seus estilos "inimitáveis". (...). Os estilos modernistas se transformaram assim nos códigos pós-modernistas" (JAMESON, 2000, p.44). Quando Jameson se refere aos códigos pós-modernistas, faz alusão ao componente primeiro de uma linguagem, pois o código é o conjunto de signos que diferencia uma linguagem de outra. A relação criada entre "estilo modernista" e "código pós-modernista" é a chave para a compreensão de seu pensamento. Pode-se elencar, como estilos modernistas, as expressões artísticas e culturais do início do século XX até a década de 1950: *Art Nouveau*, *Art Déco*, Impressionismo, Expressionismo, a *Avant-Garde* no cinema, o nascimento do Rádio (inaugurando os meios de comunicação de massa) e os exemplos citados no início deste tópico. Ao dizer que esses estilos se transformaram em "códigos pós-modernistas", Jameson está a afirmar que as expressões do pós-moderno canibalizam esses estilos em um sem-número de justaposições e associações livres, rompendo a ideia de consciência de linguagem a partir do domínio de um código. De maneira muito grosseira, seria como dizer que alguém escreve sem ser alfabetizado, por meio da colagem de palavras; ou que um músico compõe sem o conhecimento prévio das escalas musicais e dos elementos constitutivos da linguagem

musical. Jameson explica esse momento de transição entre paródia e pastiche da seguinte maneira:

Nessa situação, não há mais escopo para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca. (JAMESON, 2000, p.45).

A afirmação de Jameson lança luz na relação entre Banksy e Thierry, ou melhor, na relação entre as obras de Banksy e Thierry. Pode-se afirmar que o primeiro trabalha na chave da paródia, da ordenação de um código adquirido, e o segundo, na chave do pastiche, na canibalização de tudo que viu enquanto captava imagens dos artistas de rua. Essa diferença entre os dois, da perspectiva da paródia e do pastiche, diminui o mal-estar causado pelo sucesso de Thierry como artista de rua e auxilia a compreensão desse fenômeno. Em busca de pistas, recorre-se ao filme.

Após pouco mais de três minutos do início de *Exit Through the Gift Shop*, enquanto Thierry é apresentado ao espectador, descobre-se que ele era dono de uma loja de produtos *vintage* na zona de compras mais boêmia da cidade de Los Angeles. Ele mesmo conta as operações que realizava com as mercadorias: "Naquela época, eu costumava comprar artigos Adidas antigos. Costumava comprá-los por U\$50. Quando o formato era diferente, eu atribuía os produtos a um *designer* e punha o preço de U\$400. Às vezes, a partir de U\$50 podia ganhar U\$5.000".

Olhando com atenção essa apresentação de Thierry, descortina-se o seu *modus operandi*, sua maneira de olhar o mundo, e, conseqüentemente, como ele deve pensar a criação e a produção artística, seja em vídeo ou em arte pictórica. A edição dirigida por Banksy indicia a personalidade de Thierry e o aproxima do que Jameson chama de "a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades" (JAMESON, 2000, p.30). Thierry é um comerciante pós-moderno por excelência; seu traquejo em atribuir valor a mercadorias "prontas", como se estivesse lidando

com textos culturais que se "costurassem" - o produto Adidas costurado ao *designer*, costurado à loja *vintage*, costurado ao bairro boêmio -, configura-se no pastiche, o evento pós-moderno.

O mesmo será percebido quando Thierry assume a ilha de edição a fim de montar seu *Life Remote Control*, isto é, transformar milhares de fitas não vistas em um documentário épico sobre a arte de rua. Assim ele narra seu processo de edição: "O fiz como quando se tem um balde e um monte de números, pega um número e abre, e diz, é o número 12. Tirei um tanto daqui, outro dali... e foi assim que eu fiz". O processo de "seleção" do material estrutural do filme se deu de forma completamente aleatória, e outro detalhe que chama a atenção é que as fitas nunca tinham sido vistas - ou seja, a montagem do filme consistiu em um processo de escrita às escuras. Aqui, a apropriação dos objetos culturais (no caso, as fitas e, principalmente, seu conteúdo) é realizada na mesma chave em que Thierry se apropria das mercadorias que são vendidas em sua loja, mas com uma diferença essencial: no universo dos artigos de vestuário, o comerciante francês conseguia atribuir valor aos textos culturais (ou, por analogia à concepção de Jameson, aos estilos modernistas) e costurar um produto "novo" e lucrativo. No caso do filme, sua falta de domínio do código audiovisual (e, por extensão, das convenções dos filmes documentários) produziu um amontoado de imagens e sons que impossibilita seu entendimento. Na operação audiovisual, o pastiche de Thierry não obteve êxito, até porque seu fascínio por gravações guardava um sentido íntimo, de manutenção da sua memória afetiva (vale lembrar da perda materna na infância), e não uma operação mercadológica ou de expressão cultural. Essa costura entre o mercado e a cultura estava reservada ao sucesso da exposição *Life is Beautiful*, manifestação maior do pastiche pós-moderno e reflexo exemplar da complexidade da arte contemporânea.

Seis meses depois de Banksy sugerir a Thierry que criasse alguma arte, ele não poderia imaginar quão longe as coisas iriam. O comerciante francês vendeu praticamente tudo que tinha para investir em um enorme estúdio, com uma equipe de pessoas capaz de produzir arte numa escala comercial. Seguindo o exemplo de Banksy, ele duplicou-se em um *alter ego*, *Mr. Brainwash*, segundo o qual tudo que ele produz "faz uma lavagem cerebral no público". Seu processo criativo é inspirado por outras obras de arte, como os quadros de Andy Warhol, e na representação de uma miríade de celebridades extraída dos mais diversos contextos: Alfred Hitchcock, *Batman*, Louis Armstrong, John Lennon, Elvis Presley, Miles Davis. *Mr. Brainwash* apropria-se, por exemplo, da representação de Marilyn Monroe, realizada por Andy Warhol, e 'troca' o rosto da atriz pelo de Michael Jackson (vide Figura 15) ou do Sr.

Spock, personagem do seriado *Star Trek*. A falta de qualquer critério nessas operações atesta a característica de pastiche dessa lavagem cerebral. O próprio Banksy comentou a 'semelhança' entre a obra de *Mr. Brainwash* e Andy Warhol: "Ele (*Mr. Brainwash*) lembrava o Andy Warhol de certa forma, ao repetir ícones famosos até se tornarem insignificantes. Mas era extremamente icônico quando Warhol os fazia, já os de Thierry são mesmo insignificantes".

Arrisca-se a afirmar que *Mr. Brainwash* provoca uma evolução dos mecanismos do pastiche pós-moderno, levando-o a alcançar uma nova complexidade: a diluição total entre níveis de textos culturais. Celebidades (Alfred Hitchcock, Louis Armstrong, John Lennon, Elvis Presley, Miles Davis) e personagens (Batman e Spock) estão fundidos, como se fossem decodificados em um mesmo nível de sentido, como se todas as representações fossem ficções - em última análise, imagens vazias, cujo valor é o do objeto em si. E atribuir valor a mercadorias é algo que Thierry/*Mr. Brainwash* sabe fazer bem. Como todo bom comerciante, Thierry/*Mr. Brainwash* soube investir na promoção de sua megaexposição, pedindo a outros artistas de rua que comentassem o evento para que tivesse credibilidade. Banksy enviou uma frase por *e-mail*, que logo se tornou uma chamada publicitária: "*Mr. Brainwash* é uma força da natureza, é um fenômeno. E não o digo no bom sentido"<sup>93</sup>. A leitura atenta extrai o sentido irônico da frase de Banksy, elemento predominante de suas paródias, das construções sígnicas de suas representações. Para um público pós-moderno, já assombrado pelo pastiche, essa ironia não foi decodificada e o chamariz atraiu uma multidão para o espetáculo. Relembrando Jameson:

(...) essa onipresença do pastiche não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício - com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudoeventos e por "espetáculos" (JAMESON, 2000, p.45).

Do ponto de vista semiótico, os Objetos Dinâmicos da obra de *Mr. Brainwash* são Objetos Imediatos, ou seja, representações já "cristalizadas". Essa falta de um 'estilo' próprio é

---

<sup>93</sup> *Mr. Brainwash is a force of nature, he's a phenomenon. And I don't mean that in a good way.* (Banksy)

a consequência do pastiche, "a estátua sem olhos" (Jameson) que tanto incômodo provocou em outros artistas de rua: "A maioria dos artistas leva anos desenvolvendo a sua técnica, o seu estilo. O Thierry parecia ter saltado todas essas etapas. Não há ninguém como Thierry, ainda que sua arte pareça com a de qualquer um de nós", pontuou Banksy.



**Figura 15.** Mr. Brainwash - Michael Jackson

Disponível em: [http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_malf10bYcK1qcd4aho4\\_r1\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_malf10bYcK1qcd4aho4_r1_1280.jpg)  
(Acesso em: 26 fev. 2016)

Então, o que diferencia a arte de Banksy da de *Mr. Brainwash*? Já foi dito que o primeiro trabalha sob a influência do ícone, ou seja, por meio da combinação sígnica pautada pelas qualidades que brotam das semelhanças entre Objetos Dinâmicos e Imediatos. Na conjectura moderna, seria o equivalente a afirmar que Banksy domina o código no qual atua: *escreve/ pinta* suas mensagens a partir da matéria-prima modernista das linguagens (estilos/códigos) e trabalha no matiz da paródia, a fim de trocar ideias e atualizar os textos com os quais dialoga. As apropriações das obras não são meras deformações dos textos originais, a fim de provocar o riso fácil, pois as operações realizadas pelo artista são construídas por meio do diálogo com textos culturais de diversas esferas: política, arte, cinema, sociedade. Quando Banksy parodia a *Mona Lisa* com um lança-foguetes (vide Figura 12), ele está justapondo dois universos, a arte e a guerra (ou belicismo), os quais levam a inúmeras conotações, tais como: a posição da mulher na atualidade, enquanto guerrilheira em

detrimento da figura doméstica, ou, de forma mais específica, o papel da mulher na cultura do Oriente Médio.

O mesmo processo acontece com a representação dos guardas se beijando (vide Figura 13). A construção paródica se dá no processo de composição entre o Objeto Dinâmico/ Texto original da paródia (guarda britânica), a ação (estarem se beijando) e o intertexto estabelecido com a lei que punia o homossexualismo na Inglaterra. O público que não consegue acessar os textos originais das composições de Banksy fará uma leitura bastante superficial de sua mensagem, risco que não acontece a quem recebe a obra de *Mr. Brainwash*, na qual a 'colagem' de estilos ou textos culturais não estabelece um diálogo entre si, e por consequência, com a audiência. Em suma: o pastiche é uma situação estética gerada pelo desaparecimento do referencial histórico, pois a "arte não pode mais representar o passado histórico, ela pode apenas "representar" nossas ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em 'história pop')" (JAMESON, 2000, p.52).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – diálogo entre as artes e com a sociedade

No final do ano de 2010, Banksy foi convidado para criar uma versão da vinheta de abertura do seriado *Os Simpsons*, a série de maior longevidade da TV americana, exportada para todo o mundo. Na abertura do episódio *Money Bart*, difundido no Reino Unido no dia 21 de outubro de 2010, assistiu-se à famosa vinheta de abertura acrescida de *tags* de Banksy, distribuídas nos contextos espaciais pelos quais a câmera passeia no plano-sequência inicial. Quando a família Simpson se junta no sofá da sala de TV, num recuo rápido (*zoom out*), o espectador é transportado para um contexto sombrio, em tons escuros e trilha musical dramática. Na imagem, vê-se uma linha de produção de desenhos animados e dezenas de animadores orientais (numa clara alusão à notícia de que a série contratava trabalhadores sul-coreanos por salários muito abaixo do mercado) trabalhando nos acetatos. A imagem segue para o transporte de ‘araras’ com camisetas estampadas com os personagens. Trabalhadores enchem bonecos representando Bart com entranhas de gatinhos. Um triste urso panda carrega um carrinho lotado de brinquedos. Um trabalhador veda caixas com a língua de um golfinho. Um unicórnio acorrentado empresta seu chifre para furar DVDs da série. No final da vinheta, mais um recuo da imagem apresenta a marca *20th Century Fox*, representada como uma prisão guardada por cercas, arames farpados e holofotes de segurança. Mais uma vez de volta à casa dos Simpsons, constata-se que essa é a imagem a que a família assistia, encerrando o passeio metalinguístico criado por Banksy.

No início do ano de 2014, um vídeo foi postado no canal de Banksy, no YouTube, convidando os espectadores a conhecerem um novo destino (*Make this the year you discover a new destination*)<sup>94</sup> enquanto se assistia à asa de um avião em pleno vôo. O vídeo, estruturado como uma propaganda turística, mostrava o artista chegando em Gaza por túneis subterrâneos e produzindo grafites em meio aos escombros e à destruição gerada por bombardeios. Ao final do vídeo, lê-se uma inscrição, feita em *spray*, em um muro que teima em permanecer de pé: “Se lavarmos as nossas mãos sobre o conflito entre os poderosos e os impotentes, ficamos do lado dos poderosos - não permanecemos neutros”<sup>95</sup>.

No dia 20 de agosto de 2015, Banksy lançou, por meio de um vídeo promocional divulgado nas redes sociais, o parque de ‘inversões’ *Dismaland - a bemusement park*. A

<sup>94</sup> Nesse ano, descubra um novo destino (tradução nossa).

<sup>95</sup> *If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we don't remain neutral.*

*festival of art, amusements and entry-level anarchism.*<sup>96</sup> Com a participação de 60 artistas, entre eles o popular Damien Hirst, Banksy construiu um parque distópico, a começar pelo local. *Dismaland* foi concebido entre as ruínas de uma antiga piscina pública de Weston-super-Mare, no litoral oeste da Inglaterra, município que fica a aproximadamente 230 quilômetros de Londres, perto de Bristol, a cidade natal de do artista. No parque, eram proibidas facas e tintas *spray*, e o *staff*, devidamente paramentado com orelhas de Mickey, checavam se os visitantes tentavam burlar as regras.

Entre as atrações, estava o castelo de Cinderela onde, em um corredor com goteiras, uma TV antiga, de 14 polegadas, transmitia o clássico da bela e do príncipe encantado. Do lado de dentro, Cinderela estava morta, com sua carruagem capotada e seis *paparazzi* registrando imagens da falecida. Todo visitante podia sacar uma foto e pagar por uma montagem em meio à cena que vitimou a pobre princesa. Do lado de fora, um lago reproduzia barcos de refugiados e uma patrulha, em alusão à crise imigratória da Europa, e um banco de mentira oferecia empréstimos para crianças a juros de 5.000%.

Segundo uma notícia do jornal *Folha de São Paulo*<sup>97</sup>, a expectativa era a de que o projeto arrecadasse 440 mil libras (R\$ 2,5 milhões) somente com a venda de ingressos, no período em que o parque esteve em funcionamento, dos dias 22 de agosto a 27 de setembro de 2015. Após seu fechamento, parte dos materiais foi doada ao campo de refugiados de Calais, localizado na França, conhecido como "A Selva". Em janeiro de 2016, Banksy esteve no campo de refugiados e pintou uma imagem de Steve Jobs, fundador da Apple, com um saco de lixo preto ao ombro e um computador *vintage* na outra mão. Em uma declaração dada ao jornal *The Guardian*, Banksy expôs o que o motivou a agir dessa forma:

Dão-nos a crer muitas vezes que as migrações são um fardo para os recursos do país, mas Steve Jobs era filho de um migrante sírio. A Apple é a empresa mais lucrativa do mundo, paga mais de 6 mil milhões de euros em impostos cada ano - e isso é só porque deixaram entrar um jovem vindo de Homs<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Um festival de arte, recreações e iniciação ao anarquismo (tradução nossa).

<sup>97</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1674914-dismaland-a-disneylandia-anarquista-de-banksy-e-um-sucesso-de-publico.shtml>. Acesso: 28 fev. 2016

<sup>98</sup> Disponível em: <http://www.dn.pt/artes/interior/banksy-pinta-steve-jobs-filho-de-sirio-no-campo-de-refugiados-de-calais-4925533.html>. Acesso: 28 fev. 2016



Após o lançamento de *Exit Through the Gift Shop*, Banksy continua atuante. Mas atuante como o quê? Como roteirista, tendo criado a vinheta dos Simpsons? Como ativista político, chamando a atenção para os horrores que acontecem em Gaza e em Calais? Como empreendedor, encabeçando o projeto de um parque temático às avessas?

Arrisca-se a resposta de que Banksy é um artista contemporâneo, com todo o ônus das contradições que a denominação encerra. As duplicações que ele protagoniza em diversos meios e contextos refletem em si o caráter da reprodutibilidade, da linha de montagem, um dos conceitos que mais colaboraram para a 'crise' da instituição artística.

A arte contemporânea é um emaranhado de valores, juízos, meios de produção e difusão, discursos e concepções. Pesquisar Banksy foi uma oportunidade de dialogar, por meio dele, com a arte tradicional, a cidade e o usuário urbano, o cinema e o vídeo, a crônica, o *cartoon*, o ativismo político e o incrível mercado da arte.

E qual o significado do título *Exit Through the Gift Shop*? As *gift shop* são as lojinhas que vendem brindes, recordações e lembranças (devidamente concretizadas em produtos), que habitam a maioria (senão todos) os grandes museus ou instituições do gênero. Visita-se uma mostra de Picasso no Museu Picasso, de Barcelona, e, ao final, na *gift shop*, é possível adquirir um porta-copos com a imagem da *Guernica*. As *gift shop* estão, comumente, tão lotadas quanto as exposições. Qual o sentido de se levar para casa a reprodução de uma obra famosa? E por que Banksy chama a atenção para a Saída (*Exit*) evocando as placas que marcam as saídas de lojas e casas de espetáculos, e que são, na verdade, indicações obrigatórias de 'saídas de emergência'? Nossa sociedade está fadada a fugir pela saída de emergência das lojas de presentes?

Banksy certamente percebe que nossa sociedade está cada vez mais preocupada em comprar a reprodução na *gift shop* do que ser tocada pela obra, que também pode ser falsa, uma cópia. Ou pouco importa o conceito de legitimidade ou falsidade, porque todas as instâncias da sociedade estão permeadas por relações mercadológicas, pelo valor de uso. Mas, então, por que Banksy resolveu contar a história de Thierry Guetta? Não seria para mostrar a todos que Thierry representa o outro lado de sua própria "moeda"? O artista inglês poderia muito bem ter se 'domesticado' após o enorme sucesso financeiro de sua obra; se o caso fosse apenas o assalto aos museus e galerias, ele estaria tranquilo, escondido sob o anonimato, com os bolsos cheios e o ego satisfeito. No entanto, diferentemente de Thierry, Banksy tem de mostrar a todos que sua obra não é um pastiche; o temor que ele deve ter de ser confundido com artistas como Thierry faz com que esteja sempre em movimento, seja nas ruas, nos

filmes, nos museus, galerias, em parques temáticos. E esses movimentos mostram o comprometimento político de suas expressões. Assim como sua obra foge à 'legenda' normativa, seu posicionamento político está presente nos comentários de sua obra urbana, nos depoimentos dos conteúdos audiovisuais.

Orson Welles, no filme *Verdades e Mentiras*, expõe a perversidade do mercado das artes. Um *expert* atesta se um quadro é ou não falso e automaticamente ele tem ou não valor e, por consequência, o artista. Mas quem é o falsificador: o pintor ou o *expert*? Ou o consumidor, para quem a autenticidade é um mero detalhe sem importância, frente ao desejo de possuir um exemplar 'único', um original?

Banksy é a um só tempo pintor, falsificador e *expert*. Um artista contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 2012.

ALVES, José Adalberto Coelho. **Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa**. Editora INCM, 2013.

ANDREW, J. Dudley. **Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BANKSY. **Guerra e Spray**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **Entre Imágenes: Foto. Cine. Video**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERRY-FLINT, Sarah. Genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds.). *A companion to film theory*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1999, p. 25-44.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Tópicos de teoria para investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. **Subway Art**. New York: Owl Books, 2005.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHEVALIER, Jean (org.). **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editora Helder, 1986.

CHION, Michel. **Film, a Sound Art**. New York: Columbia University Press, 2009.

CORBUSIER, Le. **Planejamento urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio. Desde Montaigne a depois de Marker**. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

ELLSWORTH - JONES, Will. **Banksy: por trás das paredes**. Curitiba: Editora Nossa Cultura, 2013.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. **Revista Rebeca**, ano 1, n. 2, p.99-138, julho-dezembro, 2012.

FLINN, Caryl. **Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II - Arqueologia Das Ciências e História Dos Sistemas de Pensamento**. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

FUNARI, P.P.A. **Grécia e Roma**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HARRIS, John. **Britpop!**: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock. Da Capo Press, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. New York/ London: Routledge, 2001.

KLUBA, William. **Where Does Art Come From? How to Find Inspiration and Ideas**. New York: Skyhorse Publishing, 2013.

LABAKI, Amir (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. **Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard**. Revista Espaço Acadêmico n.144, 2013. p. 6-11.

LEVERTON, Marc. **Banksy: myths and legends**. UK: Carpet Bombing Culture, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, n. 5, 2003. (p. 63-75).

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONZANI, Josette. A morte viva: apontamentos sobre *Nick's movie*. In: TRABALHO APRESENTADO NO NP COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, IX ENCONTRO DOS GRUPOS/NÚCLEOS DE PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, EVENTO COMPONENTE DO XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Curitiba: Intercom, 2009.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

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

NOGUEIRA, Cristina. A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação. **Macapá: PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, Macapá, n. 2, dez. 2009.

Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/35>. Acesso em: 04 de junho de 2014.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação (USP)**. São Paulo, n. 37, 2012, p. 10-30. Disponível em: [http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_odin.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf). Acesso em: 26 mai. 2015.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero *road movie*. **Significação (USP)**. São Paulo, n. 36, 2011, p.36-53.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70902/73794>. Acesso em: 08 mai. 2015.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PLAZA, Julio. **Tradução Inersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RAMOS, Célia M. Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

\_\_\_\_\_. Grafite e pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: 16° ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, Florianópolis: Anpap, 2007, p. 1260 – 1269.

RODRIGUES, Kadma Marques. Por uma fenomenologia social do campo artístico – habitus silencioso e apropriação-criação de pinturas. In: **Revista Olhar** (CECH/UFSCar) n. 17, 18 e 19, São Carlos: UFSCar, 2008, p.85-107.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cortez, 1982.

SENO, Ethel. (Ed) **Trespass**. História da arte urbana não encomendada. Koln/Alemanha: Editora Taschen, 2010.

SINGER, Ben. 'Child of commerce! Bastard of art!': early film melodrama. **Melodrama and modernity** – Early sensational cinema and its contexts. New York, Columbia University Press, 2001, p.189-220.

SMITH, Jeff. **The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music**. New York: Columbia University Press, 2003.

SNYDER, Gregory. **Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground (Alternative Criminology)**. NY: NYU Press, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Exit through the gift shop. Disponível em: <<http://exitthroughthegiftshop.com>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

Dismaland. Disponível em: <<http://www.dismaland.co.uk>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

My Film Views. Disponível em: <<http://www.myfilmviews.com/2012/01/12/the-story-behind>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

Dayly Mail. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2875240/Big-Eyes-painter-Margaret-Keane-husband-Walter-stole-work-scammed-America-nuttier-Tim-Burton-s-movie-portrayal.html>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

Static Flickr. Disponível em: <[https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934\\_1aa45a9.jpg](https://c1.staticflickr.com/5/4028/4394877934_1aa45a9.jpg)>. Acesso em: 29 jul. 2015.

Betootaadvocate. Disponível em: <<http://mirror1.betootaadvocate.com/2014/10/banksy.jpg>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

Did you see that one. Disponível em: <<https://difyouseethatone.files.wordpress.com/exit-through-the-gift-shop-4.jpg>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

Gemm. Disponível em: <<http://www.gemm.com/album/Blur/Think%20Tank>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

Wikipedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Exit\\_Through\\_the\\_Kwik-E-Mart](http://en.wikipedia.org/wiki/Exit_Through_the_Kwik-E-Mart)>. Acesso em: 25 jan. 2015.

Wikipedia. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Lady%27s\\_Bridge\\_%28album%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Lady%27s_Bridge_%28album%29)>. Acesso em: 25 jan. 2015

Designer Daily. Disponível em: <<http://www.designer-daily.com/street-art-at-its-best-a-fantastic-collection-4494>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

Az Lyrics. Disponível em: <<http://www.azlyrics.com/lyrics/tonightthestreetsareours.html>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1674>>. Acesso em: 02 set. 2015.

BBC. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11510513>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Imdb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0061589>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Imdb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1667130>>. Acesso em: 26 jan. 2016.



Imdb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1548865>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Imdb. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0486358/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0486358/?ref_=fn_al_tt_1)>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Dictionary Cambridge. <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/mockumentary>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Periodicos UEM. <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico//20725>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Follow the colours. <<http://followthecolours.com.br/tag/balao>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Imdb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0055597>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Statig. Disponível em: <<http://i0.statig.com.br/bancodeimagens/6w/6m/j8/6w6mj8hl5yj.jpg>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Mac.usp. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/projetos/videoarte/videoarte.html>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Tumblr. Disponível em: <[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_malf10bYcK1qc\\_r1\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_malf10bYcK1qc_r1_1280.jpg)>. Acesso em: 26 fev. 2016.

Dn.pt. Disponível em: <<http://www.dn.pt/artes/interior/banksy-pinta-steve-jobs-filho-de-sirio-campo-de-refugiados-de-calais-4925533.html>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

### **Referências Audiovisuais**

BERLIM: Sinfonia da metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1927, 53 min., 35 mm., sil., p&b.

CAIXEIRO-viajante. Direção: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. EUA, 1968, 91 min., 35 mm., son., p&b.

CARTA da Sibéria. Direção: Chris Marker. França, 1957, 62 min., 35 mm., son., color.

CHINESA, A. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1967, 96 min., 35 mm., son., color..

CIDADE cinza. Direção: Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo. Brasil, 2013, 85 min., son., color.

CONTROLE remoto da vida. Direção: Mr. Brainwash (Thierry Guetta). EUA, 2011, 75 min., son., color.

CORPO belo, O. Direção: Ngozi Onwurah. Reino Unido, 1991, 23 min., 16 mm., son., color.

CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch, Edgar Morin. França, 1960, 90 min., 35 mm., son., p&b.

*DON'T look back*. Direção: D.A. Pennebaker. EUA, 1967, 96 min., 35 mm., son., p&b.

DUAS ou três coisas que eu sei dela. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1967, 87 min., 35 mm., son., color.

ENTUSIASMO. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1931, 67 min., 35 mm., son., p&b.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. França, 1958, 70 min., 35 mm., son., color.

ESCOLA, A. Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1968, 75 min., 35 mm., son., p&b.

*EXIT through the gift shop*. Direção: Banksy. Reino Unido, 2010, 87 min., 35 mm., son., color.

*FAR from Poland*. Direção: Jill Godmillow. EUA, 1984, 106 min., 35 mm., son., color./p&b.

FILME para Nick, Um. Direção: Wim Wenders. EUA, 1980, 116 min., 35 mm., son., color.

FUNDO do ar é vermelho, O. Direção: Chris Marker. França, 1977, 177 min., 35 mm., son., color./p&b.

GAROTOS de Lambeth, Os. Direção: Karel Reisz. Reino Unido, 1958, 53 min., 35 mm., sil., p&b.

*GIMME shelter*. Direção: Albert Maysles. EUA, 1970, 91 min., 35 mm., son., color.

GRANDES olhos. Direção: Tim Burton. EUA, Canadá, 2014, 106 min., 35 mm., son., color.

*GREEN wave, The*. Direção: Ali Samadi Ahadi. Alemanha, 2010, 80 min., 35 mm., son., color.

*GREY gardens*. Direção: Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer. EUA, 1975, 94 min., 35 mm., son., color.

HISTÓRIA e memória. Direção: Rea Tajiri. EUA, 1991, 32 min., 35 mm., son., color.

HOMEM com a câmera, O. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929, 68 min., 35 mm., sil., p&b.

HOMEM de Aran, O. Direção: Robert Flaherty. Reino Unido, 1934, 76 min., 35 mm., son., p&b.

HOMENAGEM a Bontoc. Direção: Marlon Fuentes. EUA, Filipinas, 1995, 56 min., 35 mm., son., p&b.

IDENTIDADE de nós mesmos, A. Direção: Wim Wenders. França, 1989, 79 min., 35 mm., son., color.

*JESUS camp*. Direção: Heidi Ewing, Rachel Grady. EUA, 2006, 84 min., 35 mm., son., color.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min., 35 mm., son., color.

*KOYANISQATSI*. Direção: Godfrey Reggio. EUA, 1983, 86 min., 35 mm., son., color.

*KURT & Courtney*. Direção: Nick Broomfield. Reino Unido, 1998, 95 min., 35 mm., son., color.

*LA jetée*. Direção: Chris Marker. França, 1962, 28 min., 35 mm., son., p&b.

LÍNGUAS desatadas. Direção: Marlon Riggs. EUA, 1989, 55 min., 16 mm., son., color.

LONGE do Vietnam. Direção: Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein. França, 1967, 115 min., 35 mm., son., color.

MENOS no natal. Direção: Lindsay Anderson. Reino Unido, 1957, 37min., 35 mm., son., p&b.

MESTRES loucos, Os. Direção: Jean Rouch. França, 1955, 36 min., 35 mm., son., color.

MISTÉRIO de Picasso, O. Direção: Henry-Georges Clouzot. France, 1956, 78 min., 35 mm., son., color./p&b.

*MOMMA don't allow*. Direção: Karel Reisz, Tony Richardson. Reino Unido, 1956, 22 min., 35 mm., son., p&b.

NANOOK, O Esquimó. Direção: Robert Flaherty. EUA, França, 1922, 78 min., 35 mm., sil., p&b.

PESCADORES. Direção: John Grierson. Reino Unido, 1929, 49 min., 35 mm., sil., p&b.

PIXO. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Brasil, 2010, 61 min., 35 mm., son., color.

PONTE, A. Direção: Joris Ivens. Holanda, 1928, 15 min., 35 mm., sil., p&b.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. EUA, 1960, 60 min., 35 mm., son., p&b.

REAGRUPAMENTO. Direção: Trinh T. Minh-ha. EUA, 1982, 40 min., 16 mm., son., color.

SEM Sol. Direção: Chris Marker. França, 1983. 100 min., 35 mm., son., color./p&b.

SOBRENOME Viet nome de batismo Nam. Direção: Trinh T. Minh-ha. EUA, 1989, 108 min., 16 mm., son., color.

*STYLE wars*. Direção: Tony Silver and Henry Chalfant. EUA, 1983, 69 min., 16 mm., son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

TERRA espanhola, A. Direção: Joris Ivens. EUA, 1937, 52 min., 35 mm., son., p&b.

TERRA sem pão. Direção: Luis Buñuel. Espanha, 1932, 30 min., 35 mm., son., p&b.

THELMA & Louise. Direção: Ridley Scott. EUA, França, 1991, 130 min., 35 mm., son., color.

TRÊS canções sobre Lênin. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1933, 61 min., 35 mm., son., p&b.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. Israel, França, Alemanha, EUA, Finlândia, Suíça, Bélgica, Austrália, 2008, 61 min., 35 mm., son., p&b.

VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. França, Irã, Oeste da Alemanha, 1973, 89 min., 35 mm., son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=KWZUG0-nn\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=KWZUG0-nn_Q)>. Acesso em: 15 de jul. de 2015.

VIAGEM à Itália. Direção: Roberto Rossellini. Itália, França, 1954, 97 min., 35 mm., son., p&b.

VICTIM. Direção: Basil Dearden. Reino Unido, 1961, 90 min., 35 mm., son., p&b.

WEDDING camels. Direção: David MacDougall, Judith MacDougall. Quênia, 1980, 108 min., 35 mm., son., color.

12TH and Delaware. Direção: Heidi Ewing, Rachel Grady. EUA, 2006, 90 min., 35 mm., son., color.

Banksy Video. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/banksyvideo>>. Acesso em: 07 jul. 2015.

Unicamp. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/546/um-dialogo-com-bill-nichols>>. Acesso em: 26 jan. de 2016.

## FICHA TÉCNICA DO FILME

Um filme de Banksy

Produção: Jaime D’Cruz

Narração: Rhys Ifans

Edição: Chris King & Tom Fulford

Produtores Executivos: Holly Cushing, Zam Baring e James Gay-Rees

Som: Jim Carey

Supervisão musical e trilha sonora original: Score Geoff Barrow

Música original adicional composta e executada por Roni Size

Assistente de produção: Melody Howse

Editor *online*: Adam Eddy

Colorista: Adam Glasman

Assistente de edição: Belle Borgeaud

Filmagens adicionais: Aiko Nakagawa

Dublagem: Alan Sallabank

Supervisão de edição de som: Jack Gillies

Serviços de pós-produção: Becky Start, Ascent 142

Gerente de produção: Maddy Allen

Contadores: Simon Durban e Simon Huntley

Consultor de negócios: George Pank

Serviço de consultoria e distribuição no Reino Unido: Miles Ketley

Publicista: Jo Brooks

Produtora associada: Keo Films

### **Arquivos de filmes e vídeos:**

*AP Television News*

*BBC Motion Gallery*

*ITN Source*

*ITN Source/ Chanel 4*

*ITN Source/ Reuters*

*Life, Remote Control (The Movie)* direitos autorais *Thierry Guetta*

**Arquivos de revistas e jornais:**

*Time Magazine*

*The Independent*

*The evening Standard* cortesia de Solo Syndication

*Guardian News and Media 2003*

*The Sunday Times* cortesia de NI Syndication

*The Western Daily Press*

*The Jerusalem Post*

*El Mundo*

*El País*

*The Mirror*

*LA Weekly – Mr. Barinwash Bombs L.A* cortesia de Author and Publisher

*Shelley Leopold/ Photographs* direitos autorais Gregory Bojorquez

**Fotografias Still:**

*Shephard Fairey Portrait* - direitos autorais Tatiana Wills e Roman Cho

*Shephard Fairey Portrait* - direitos autorais Retna Images e Piper Ferguson Photography

*Shephard Fairey Portrait* - direitos autorais Fergus Greer

*Getty Images*

*Steve Lazzarides*

*Pete Maginnis* - direitos autorais Tangent Books

*Tristan Manco*

*Jason Mansell*

*Photoshot*

**Fotografias adicionais de Obey:**

Neil Foisy

Geof Hargadon

*Jerm IX and Ninja XI*

*Chief Rocker*

Kevin Steele

[www.tagsareknown.com](http://www.tagsareknown.com)



**Arquivo de filmes sobre grafite:**

*Dirty Hands - The Art And Crimes of David Choe* - cortesia de Harry Kim

*Infamy* filmado e dirigido por *Doug Pray* - direitos autorais *Paladin Entertainment Super Co.*

*Inside Outside* - cortesia de Andreas Rosforth e Nis Boye Rasmussen

*Next Time Movie* - direitos autorais e cortesia de Pablo Aravena

*Open Air and The Lyfe* - arquivo cortesia de Lou Auguste

*Propaganda: The Art and Crimes of Ron English* - direitos autorais e cortesia de Ron English

*Rash* - direitos autorais *Mutimy Media 2005*, cortesia de Nicolas Hansen, [www.rashfilm.com](http://www.rashfilm.com)

*Restless Debt of the Third World* - cortesia de Roman Pybus, *Makhulu productions*

*Spending Time With Poster Boy* - direitos autorais Keith Haskel

*Turf War*, cenas adicionais - cortesia de Sebastian Pelter, *Urban Canyons*

*Ellis G The Life of a Shadow* - direitos autorais John Carluccio

*Memoria Canalla* (Bogotá, Colombia) produzido por Hogar (*Stink Fish/ Bastardilla*) - direitos autorais 2009

*C215 in London* - cortesia de Jeremy Gibbs

*Beautiful Losers* - direitos autorais de 2008 *Ugly Winners Film Partners, LLC*

**Cenas adicionais sobre grafites, cortesia de:**

Faubel Christensen (*WK Interact*)

Jet Set Graffiti (*KAWS*)

Geoff Johnston

Ross Macleod

Joseph Pattisall

*Wraith Films* (*Coma and Nowa*)

**Permissões de uso de imagem das obras artísticas cedidas por:**

*Keith Haring Artwork* - direitos autorais de *Estate of Keith Haring*

*Chocolate Bunny* - direitos autorais de *The Estate of Andy Warhol/ DACS 2008*

*David With Kalashnikoff* - direitos autorais de *Bleck Le Rat*

*Red Flower Ball (3-D)* - cortesia de *Gagosian Gallery, New York*

Direitos autorais de *Takashi Murakami/ Kalkal Kiki Co, Ltd.*

*Keep It Spotless* - direitos autorais de Damien Hirst e Banksy

*All You Need is Love* - direitos autorais de Damien Hirst

**Contribuição adicional para a trilha musical:**

Ashley Anderson, Jim Barr, Jerry Crozier Cole, Billy Fuller, Scott Hendy, Stuart Mathews,  
Joe Volk, Matt Williams

***Life Remote Control***

Dirigido e editado por Thierry Guetta e Joachim Levy

**Apresentando** (em ordem de aparição):

Banksy

Thierry Guetta (também conhecido como Mr. Brainwash)

Debora Guetta

Space Invader

Monsieur Andre

Zeus

Shephard Fairey

Ron English

Swoon

Borf

Buffmonster

Steve Lazzarides

Wendy Asher

Roger Gastman

Laurent Nahoum-Vatinet

**Com:**

Amanda Fairey

Romain Lefebure

Clemence Janin

David Healy

Celeste Sparrow

Derek Walborn

Adam Lawrence

Justin Murphy

Dr. Justin Saliman

Sonja Teri

Daniel Salin

Grace Jehan

**Apresentando a arte de:**

Akim

Meth One/ SDK

C215

Neckface

Cheez

Nowa

David Choe

Nug and Pike

Coma

Orticanoodles

Crate Man

El Pez

D'Face

Michael Porter

Michael De Feo

Poster Boy

James Dodd

Rone

Dotmasters

Sam 3

Escif

Sizer

Fafi

Sickboy

Faile

Sweet Toof and Cyclops

Faith 47

SYNC

GRL, Australia

Regan Tamanui (também conhecido como haha)

Joshua Allen Harris

TOWER

Paul Insect

Vexta

KAWS

Dan Witz

Ash Keating

WK Interact

Barry McGee/ Twist

El Xupet Negre

You Are Beautiful

**Consultoria de produção:**

Andrew Palmer

Roger Gastman

**Câmera:**

Thierry Guetta

Karolyn Holbon

B+

Melody Howse

Eric Coleman

Romain Lefebure

Jaine D’Cruz

Todd Mazer

Jerry Henry

Andy Phipps

**Músicas destacadas:**

*Tonight the Streets Are Ours* interpretada por *Richard Hawley*

Escrita por *Richard Hawley*

Publicada por *Universal Music MGB Ltd.*

Licença cortesia da *Mute Records Ltd.*

Retirada do álbum *Lady's Bridge*

*Kelly Watch The Stars* interpretada por *Air*

Escrita por Jean-Benoit Dunckel e Nicolas Godin

Publicada por *Revolvaire/ Delabel éditions*

Retirada do álbum *Moon Safari*

*Gadje Sirba* interpretada por *A Hawk and A Hacksaw*

Escrita por Jeremy Barnes

Usada por cortesia de *The Leaf Label*

Com arranjos de *Woodwork Music*

Retirada do álbum *When the Wind Blows*

*Kronkite* (versão instrumental) interpretada por *The Creators*

Escrita por J. Baker/ S. Gilbert

Publicação e direitos autorais de *Bad Magic/ Wall of Sound 2000*

Retirada do álbum *The Creators, The Weight*

*Staying In* interpretada por *Diskjokke*

Escrita por Joachim Dyrdaahl

Publicada por *Smalltown Supermusic/ Sony/ ATV Music Publishing Scandinavia*

Direitos autorais de *Smalltown Supersound, 2008*

Retirada do álbum *Staying In*

**Agradecimentos:**

Nick Blackford

Jay Jay Burridge

Christie's

Jos Cushing  
Gerard Cantwell  
Henry Chalfant  
Victor Chimera  
Mark Dear  
Jacqui Edwards  
Helen Edwards and *Faculty of the VCA and Music*  
*The University of Melbourne*  
Ron English e Tarssa Yazdani  
Germán Andrés Fares  
Faile  
Shephard e Amanda Fairey  
Pablo Fiasco  
Dr. Polly Fitch  
Pipi Gill  
Debora Guetta  
The Guetta family  
Claire Hamilton  
Jacqueline Harrison  
Damien Hirst  
Jennifer Holdsworth  
Rachel Holroyd  
Mark Jenkins  
Mark Jones, *Wall of Sound*  
Hugo Kaagman  
Derek Kersting  
*Chris King Cameras*  
Simon Kirkham  
Steve Lazarides  
Kate Leonard-Morgan  
Kevin Lewis  
Blek Le Rat  
Tristram Manco

Heather Macionus

Jeannine Mellonby

Risa Nakazawa

Andy Phipps

Antoine Robin

*Sotheby's*

*Cedars Sinai Medical Centre*

Marc e Sara Schiller

*(The Wooster Collective)*

Kim Stephens

Perry Tak – Meteory

Betty-Belle Thornton

Vhils

Adam Withington

H, J and M

Nenhum elefante foi machucado durante a produção desse filme.

*Exit Through the Gift Shop* direitos autorais de *Paranoid Pictures Film Company Limited*  
(2010)

## ANEXO

<b><i>Tonight The Streets Are Ours</i></b> <b>Richard Hawley</b>	<b>Esta noite as ruas são nossas</b> (tradução nossa)
<i>Do you know why you've got feelings in your heart</i> <i>Don't let fear of me then fool you</i> <i>What you see sets you apart</i> <i>And there's nothing here to bind you</i> <i>It's no way for life to start</i>	Você sabe, porquê tem sentimentos em seu coração Não deixe que o medo de mim te engane O que você vê é o que faz diferença E não há nada aqui para você ligar Não é uma maneira para a vida começar
<i>But do you know that</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>And these lights in our hearts they tell no lies</i>	Mas você sabe que Hoje à noite - as ruas são nossas Hoje à noite - as ruas são nossas E essas luzes em nossos corações não contam mentiras
<i>Those people, they got nothing in their souls</i> <i>And they make our TVs blind us</i> <i>From our vision and our goals</i> <i>Oh the trigger of time it tricks you</i> <i>So you have no way to grow</i>	Essas pessoas, que não têm nada em suas almas Elas fazem as TVs nos cegarem Para não vermos nossos objetivos Oh, o gatilho do tempo trapaceia Para que você não tenha como crescer
<i>But do you know that</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>These lights in the streets are ours</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>These lights in our hearts, they tell no lies</i>	Mas você sabe que Hoje à noite - as ruas são nossas Essas luzes nas ruas são nossas Hoje à noite - as ruas são nossas E essas luzes em nossos corações não contam mentiras
<i>And no one else can haunt me</i> <i>The way that you can haunt me</i> <i>I need to know you want me</i> <i>I couldn't be without you</i> <i>And the light that shines around you</i> <i>No, nothing ever mattered more than not doubting</i> <i>But tonight the streets are ours</i>	E ninguém mais pode me assombrar Do jeito que você me assombra Eu preciso saber que você me quer Eu não poderia ficar sem você E a luz que brilha em torno de você Não, nada é mais importante do que não duvidar Mas esta noite as ruas são nossas
<i>Do you know how to kill loneliness at last</i> <i>Oh there's so much there to heal dear</i> <i>And make tears things of the past</i>	Você sabe finalmente como matar a solidão Oh, há tanta coisa lá para te curar E fazer das lágrimas coisas do passado
<i>But do you know that</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>These lights in our street are ours</i> <i>Tonight - the streets are ours</i> <i>And these lights in our hearts they tell no lies</i>	Mas você sabe que Hoje à noite - as ruas são nossas Hoje à noite - as ruas são nossas Estas luzes nas ruas são nossas Hoje à noite - as ruas são nossas E essas luzes em nossos corações não contam mentiras

Fonte: <http://www.azlyrics.com/lyrics/richardhawley/tonightthestreetsareours.html>