

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

CLARA ELOISA DA FONTOURA UNGARETTI

BANKSY E SUA ARTE DE RUA EM LONDRES:
de graça, contestatória e efêmera

Porto Alegre

2023

CLARA ELOISA DA FONTOURA UNGARETTI

BANKSY E SUA ARTE DE RUA EM LONDRES:

de graça, contestatória e efêmera

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor Carlos André Bulhões Mendes
Vice-Reitora Patrícia Helena Lucas Pranke

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Ana Maria Mielniczuk de Moura
Vice-Diretora Vera Regina Schmitz

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefia Rita do Carmo Ferreira Laipelt
Chefia Substituta Samile Andréa de Souza Vanz

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenador Márcia Bertotto
Coordenadora Substituta Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

CIP - Catalogação na Publicação

Ungaretti, Clara Eloisa da Fontoura
BANKSY E SUA ARTE DE RUA EM LONDRES: de graça,
contestatória e efêmera / Clara Eloisa da Fontoura
Ungaretti. -- 2023.
117 f.
Orientadora: Fernanda Carvalho de Albuquerque.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Museologia,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Graffiti. 2. Banksy. 3. Girl with Balloon. 4.
Kissing Coppers. 5. Peckham Rock. I. Albuquerque,
Fernanda Carvalho de, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Bairro Santana

Porto Alegre – RS

Telefone (51) 33085067

E-mail: fabico@ufrgs.br

CLARA ELOISA DA FONTOURA UNGARETTI

BANKSY E SUA ARTE DE RUA EM LONDRES:

de graça, contestatória e efêmera

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 06 de abril de 2023

BANCA EXAMINADORA

Orientadora Prof.^a Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque
Departamento de Ciências da Informação – Fabico/UFRGS

Me. Adauany Pieve Zimovski
PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Stefan von der Heyde Fernandes
PgDesign/UFRGS e PUCRS

"Pouco conhecimento faz com que as criaturas se sintam orgulhosas. Muito conhecimento, com que se sintam humildes. É assim que as espigas sem grão erguem desdenhosamente a cabeça para o céu, enquanto que as cheias as baixam para a terra, sua mãe."

Leonardo Da Vinci

RESUMO

O presente trabalho propõe apresentar brevemente a história do *graffiti*, suas características e técnicas baseadas em um dos mais consagrados artistas de rua atualmente, o britânico *Banksy*, suas relações com o sistema da arte na contemporaneidade e com o conceito de arte urbana. Para isso, objetiva-se mapear a trajetória de *Banksy* em Londres, levando-se em consideração suas principais produções artísticas na capital britânica, através de três pilares definidos na pesquisa: acesso gratuito, teor contestatório e efemeridade. A partir disso, três de suas obras foram selecionadas: *Girl with Balloon*, *Kissing Coppers* e *Peckham Rock*, com o intuito de responder à seguinte questão: de que modo essas três produções escolhidas do artista *Banksy* demonstram gratuidade, contestação e efemeridade, características tão caras para o *graffiti*? A partir da investigação e análise dessas manifestações artísticas de *Banksy*, buscou-se trazer informações para o meio acadêmico que pudessem contribuir para debates no que concerne ao acesso gratuito, ao viés contestatório e à questão de efemeridade do *graffiti* entre os campos da Museologia e da Arte.

Palavras-chave: *Graffiti; Banksy; Girl with Balloon; Kissing Coppers; Peckham Rock.*

ABSTRACT

The present work proposes to briefly present the history of graffiti, its characteristics and techniques based on one of the most consecrated street artists today, the British Banksy, its relations with the contemporary art system and with the concept of urban art. For this, the objective is to map Banksy's trajectory in London, taking into account his main artistic productions in the British capital, through three pillars defined in the research: free access, contestation and ephemerality. From this, three of his works were selected: Girl with Balloon, Kissing Coppers and Peckham Rock, in order to answer the following question: how these three productions chosen by the artist Banksy demonstrate gratuity, contestation and ephemerality, characteristics so valuable for the graffiti? From the investigation and analysis of these artistic manifestations by Banksy, we sought to bring information to the academic environment that could contribute to debates regarding free access, the contestation bias and the question of the ephemerality of graffiti between the fields of Museology and Art.

Keywords: Graffiti; Banksy; Girl with Balloon; Kissing Coppers; Peckham Rock.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Manifestação urbana em Maio de 1968 na França	26
Figura 02 - Manifestação urbana em Maio de 1968 na França	27
Figura 03 - <i>Jean-Michel Basquiat</i> pelas ruas de Nova Iorque	31
Figura 04 - <i>Keith Haring</i> pelas ruas de Nova Iorque	32
Figura 05 - <i>Art/New York Graffiti, Post-Graffiti, 1983</i>	33
Figura 06 - <i>Fab 5 Freddy's Campbell's Soup</i> nos vagões de trem em Nova Iorque	34
Figura 07 - <i>Graffiti</i> como arte	36
Figura 08 - <i>Basquiat</i> em acervo do Museu <i>Boijmans Van Beuningen</i>	37
Figura 09 - Produtos comerciais de obras de <i>Jean-Michel Basquiat</i>	38
Figura 10 - Produtos comerciais de obras de <i>Keith Haring</i>	39
Figura 11 - <i>Keith Haring</i> no <i>National Gallery of Victoria</i>	39
Figura 12 - Obra de <i>Jean-Michel Basquiat</i> no MoMA	40
Figura 13 - Produção de <i>graffiti</i> em vagões de trem em Nova Iorque	41
Figura 14 - <i>Graffiti</i> em <i>East Village</i> , Nova Iorque - OSGEMEOS e JR	42
Figura 15 - <i>Graffiti</i> em <i>SoHo</i> , Nova Iorque - <i>Hek Tad</i>	43
Figura 16 - Prática do <i>graffiti</i> em estêncil	44
Figura 17 - Principais instâncias de legitimação na arte contemporânea	47
Figura 18 - CCBB-RJ na lista dos museus mais visitados – Expo OSGEMEOS	53
Figura 19 - Proteção de <i>graffiti</i> em área deflagrada por guerra	59
Figura 20 - Imagem – retrato de <i>Banksy</i>	64
Figura 21 - Promovendo a exposição de arte urbana pelas ruas de Londres	68
Figura 22 - Promovendo a exposição de arte urbana pelas ruas de Londres	68
Figura 23 - Artistas de rua no bairro <i>South Bank</i>	69
Figura 24 - <i>Graffiti</i> pelas ruas de Londres	69
Figura 25 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> no bairro <i>Notting Hill</i> , Londres, em 2002	71
Figura 26 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> no bairro <i>Shoreditch</i> , Londres, em 2003	72
Figura 27 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Old Street</i> , Londres, em 2003	72

Figura 28 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Old Street</i> , Londres, em 2004	73
Figura 29 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>South Bank</i> , Londres, em 2004	73
Figura 30 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Chiswell Street</i> , Londres, em 2004	74
Figura 31 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Soho</i> , Londres, em 2005	74
Figura 32 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> instalado no Museu Britânico, Londres, em 2005	75
Figura 33 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em parede do <i>Ritz, Piccadilly</i> , Londres, em 2005	75
Figura 34 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Farrington</i> , Londres, em 2005	76
Figura 35 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Pentonville Road</i> , Londres, em 2006	76
Figura 36 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Old Street</i> , Londres, em 2006	77
Figura 37 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Chalk Farm</i> , Londres, em 2006	77
Figura 38 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em <i>Essex Road</i> , Londres, em 2008	78
Figura 39 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em Londres, em 2011	78
Figura 40 - Reprodução falsa de <i>Girl with Balloon</i> em rótulo de vinho	79
Figura 41 - Falsa parceria de <i>Banksy</i> com a marca estadunidense <i>Guess</i>	80
Figura 42 - <i>Girl with Balloon</i> de <i>Banksy</i> em <i>South Bank</i> , Londres, em 2004	83
Figura 43 - Impressão de <i>Girl with Balloon</i> sendo leiloada e triturada em leilão	85
Figura 44 - <i>Ranking</i> de artistas contemporâneos em leilões	87
Figura 45 - Senhor vendendo obras de <i>Banksy</i> no <i>Central Park</i> , em Nova Iorque	90
Figura 46 - <i>Kissing Coppers</i> de <i>Banksy</i> em <i>Soho</i> , Londres, em 2005	92
Figura 47 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> em galeria de arte em Nova Iorque	94
Figura 48 - Porta com pintura de <i>Banksy</i> em galeria de arte em Nova Iorque	94
Figura 49 - Reprodução de <i>Girl with Balloon</i> no <i>Moco Museum</i>	96
Figura 50 - <i>Graffiti</i> de <i>Banksy</i> no Museu Britânico em Londres	98
Figura 51 - <i>Graffiti</i> e instalação de <i>Banksy</i> no Museu Britânico em Londres	100

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A PAISAGEM URBANA ATRAVÉS DO GRAFFITI	23
2.1 Breve história do <i>graffiti</i> , suas características e técnicas	23
2.2 O <i>graffiti</i> e suas relações com o sistema da arte	45
2.3 O <i>graffiti</i> e suas relações com a arte urbana	54
2.4 O artista de rua anônimo mais famoso, <i>Banksy</i>	63
3 TRÊS GRAFFITI DE BANKSY E SEUS ENREDOS	83
3.1 <i>Girl with Balloon</i>	83
3.2 <i>Kissing Coppers</i>	91
3.3 <i>Peckham Rock</i>	98
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

A paixão pela arte de rua, em especial pelo *graffiti*, surgiu para mim a partir de caminhadas pelas ruas de Porto Alegre/RS com uma máquina fotográfica digital portátil em mãos. A fotografia é um passatempo que acabou se tornando uma segunda profissão (sou formada em Design Visual pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) e, concomitante ao Design, me proporciona explorar aspectos visuais (formas, cores, tipografia, texturas) pelos espaços urbanos e internos que visito. A partir dessa minha formação, sou incentivada a sair pelas ruas de qualquer cidade em que eu esteja para observar detalhes urbanos, produções artísticas, construções arquitetônicas, além de situações sociais em geral envolvendo, então, pessoas.

Com o passar do tempo, tive a oportunidade de viajar para diversos lugares no exterior e, entre as cidades que percorri, Nova Iorque, Londres e Roterdã me impactaram muito visualmente. Pude observar em grande quantidade e registrar em fotografias e vídeos *in loco* – de forma livre e gratuita – artistas pintando muros, paredes, pavimentos, viadutos etc., além de encontrar criações de artistas renomados e reconhecidos mundialmente pelos seus trabalhos de arte urbana em galerias, museus e até estampados em produtos comerciais.

Alguns artistas de rua despertaram minha atenção primeiramente através de livros, documentários e filmes: o britânico conhecido pelo pseudônimo *Banksy*¹, em que vi reproduções suas em galerias em Nova Iorque, porém, ironicamente, nunca deparei com obras suas em paredes e muros pelas urbes. Tenho e reli dois livros (BANKSY, 2012; ELLSWORTH-JONES, 2013) sobre sua biografia, trajetória como artista e ativista, seus trabalhos nas ruas e suas relações com o sistema da arte. Também me interessei e assisti ao documentário *Banksy Does New York*² (2014) sobre sua residência artística em Nova Iorque onde o artista produziu pelas ruas da cidade 31 obras em 31 dias; e a um filme de sua autoria, *Exit Through the Gift Shop: A Banksy Film*³ (2010), em que narra a história de *Thierry Guetta*, um imigrante francês morador de *Los Angeles*, e sua admiração pela arte de rua.

Outro artista de rua do qual gosto muito dos trabalhos é o norte-americano *Jean-Michel Basquiat*. Também encontrei *in loco* suas produções artísticas em

¹ Disponível em: <<http://www.banksy.co.uk/index.html>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

² Disponível em: <<https://www.hbo.com/movies/banksy-does-new-york>>. Acesso em: 05 mar. 2023.

³ Tradução livre - Saída pela loja de presentes: um filme de *Banksy*.

museus como *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque/Estados Unidos, *Boijmans Van Beuningen*, em Roterdã/Holanda. Contudo, nunca tive a chance de deparar com ao menos um *graffiti* seu pelas ruas nova-iorquinas – talvez pelo fato da morte prematura do artista aos 27 anos em 1988⁴ e pela bem provável questão de efemeridade do *graffiti* no contexto urbano. Em adição, anos atrás assisti ao documentário com o mesmo nome do artista⁵, passado em Nova Iorque, com recortes de vídeos em que ele aparecia pintando em paredes pelas ruas de *Manhattan*, em telas no seu estúdio etc., com depoimentos de pessoas que o conheceram e conviveram com o artista no passado. Além desse documentário, assisti ao longa-metragem 1996⁶, que abordava a trajetória artística de *Basquiat* em Nova Iorque, sua inovação na cena artística na cidade dos anos 1980 até a sua fama. O elenco era incrível, entre eles havia *David Bowie* no papel de *Andy Warhol*.

No âmbito nacional, os grafiteiros paulistanos OSGEMEOS⁷ e Kobra⁸ (encontrei primeiramente as obras desses artistas em viagens internacionais) me atraíram e me inspiraram pelas suas produções artísticas bem coloridas em paredes e muros de localidades demasiadamente cinzas, tornando as ruas um pouco mais alegres e menos monótonas visualmente. Além disso, me encantaram as exposições dos OSGEMEOS na Pinacoteca do Estado de São Paulo⁹ e no Centro Cultural do Banco do Brasil¹⁰ pelo país afora. Aliás, o movimento do *graffiti* da e na rua para instituições fechadas como museus e galerias é um tema que também me interessa, por isso foi abordado nessa pesquisa.

O interesse pela temática de arte urbana, em especial o *graffiti*, surge principalmente a partir das minhas leituras, documentários e filmes assistidos, além das minhas vivências pelas ruas e por instituições de arte como museus e galerias. Interessa-me, como mencionado anteriormente, o movimento das produções de *graffiti* em contexto urbano para os espaços fechados como museus e galerias.

⁴ Maiores informações em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-64100842>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

⁵ Trailer disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fCTEqjyRXX0>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁶ Maiores informações em: <<https://madmuseum.org/events/basquiat>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

⁷ Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/pt>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁸ Disponível em: <<https://www.eduardokobra.com>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

⁹ Tour virtual disponível em:

<<https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/tour-virtual-exposicao-osgemeos-segredos/>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

¹⁰ Maiores informações e tour virtual disponível em:

<<https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

Intriga-me, em contrapartida às produções legalizadas em instituições, a questão da provável quebra de regras, por parte de grafiteiros, ao utilizar um espaço muitas vezes sem uma autorização, esta imposta por órgãos públicos e/ou setores privados que não costumam permitir o uso dos espaços urbanos como veículo de livre-expressão para, por exemplo, contestar questões de injustiças sociais, ambientais, políticas, entre outras demandas. Em adição, penso na contextualização urbana do *graffiti* em si – diferente do que se observa em ambientes fechados como museus e galerias – com sua provável curta preservação nessas urbes, pois a característica da arte de rua sugere-se ser efêmera, já que se observa estar diretamente exposta a eventuais vandalismos, furtos, às intempéries, poluição urbana (fuligem de trânsito, por exemplo) e ao próprio desgaste do passar do tempo. Existe a grande possibilidade de que estas produções nas ruas não estejam protegidas no que concerne às diretrizes e normas de salvaguarda, conservação e preservação, rotinas estas que costumam ser aplicadas em instituições museológicas e galerias onde, inclusive, há equipes especializadas para essas atividades no acervo patrimonial.

Ao contextualizar brevemente o *graffiti*, encontrei no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Barros (2012), intitulado *Graffiti: da margem à cena profissional*, dois episódios históricos importantes considerados grandes influenciadores dessa expressão artística: a manifestação de Maio de 1968, com estudantes insatisfeitos com as incertezas de suas vidas profissionais e pelas características do ensino, visto por eles como antiquado; e em Nova Iorque, em um contexto onde imigrantes afrodescendentes e porto-riquenhos que moravam em periferias realizavam manifestações em ruas e vagões de trens, procurando uma forma gráfica visual que reforçasse também as suas identidades e culturas. A partir disso, identifiquei como uma hipótese o conceito de *contestação* como influenciador para o *graffiti*, além da *gratuidade*, pois eram manifestações produzidas espontaneamente e sem envolvimento com patrocinadores com cachês, por exemplo.

A partir dessas observações elencadas até então, pensei – como hipóteses – em três pilares para nortear a pesquisa: *gratuidade* (estão na rua sem a necessidade de pagar por um ingresso – acesso gratuito, ao contrário de muitos museus onde há cobranças na admissão), *contestação* (no que tange ao teor dos grafismos e das suas mensagens às vezes subliminares ou não) e *efemeridade* (estão na rua e, conseqüentemente, como mencionado anteriormente, podem sofrer

desgaste físico maior e mais rápido, vandalismo ou remoção por parte de autoridades públicas ou do setor privado). Esses pilares-conceitos, tornam-se, portanto, caros para o *graffiti*.

Além disso, no contexto acadêmico, verifiquei uma carência significativa de bibliografia em âmbito nacional englobando a relação de arte de rua, focando no *graffiti*, com a Museologia. Foi a disciplina BIB03213 Museologia e Arte – Turma U (2020/1), ministrada pela professora doutora Fernanda Carvalho de Albuquerque, do curso de Museologia (aliás, única disciplina de caráter obrigatório que aborda Arte no contexto museológico e apenas disponível no penúltimo semestre do curso) que me impulsionou a pensar em pesquisas nessa linha, a fim de contribuir com a geração de mais material acadêmico para futuros debates alicerçados por questionamentos sobre esse tema.

Para dar continuidade às delimitações do projeto, questionamentos preliminares surgiram como: A quem pertence essas obras em *graffiti* – deveriam pertencer a alguém ou a alguma instituição? Quais os limites e/ou existem regras em um espaço urbano que é de todos, mas que possui leis governamentais e propriedades privadas? Os trabalhos de artistas de rua estão à venda? As obras em *graffiti* foram criadas pensando em ser preservadas como patrimônio e colocadas em um acervo de museu ou galeria, por exemplo?

Outro item importante para delimitar o problema de pesquisa foi definir qual(is) seria(m) o(s) tipo(s) de manifestação artística contemporânea contemplada(s): *graffiti*, fotografia, *happenings*-performances, instalações em três dimensões (3D), *video-mapping* etc. e, conseqüentemente, quais artistas. Pelas vivências e preferências já apresentadas anteriormente, além de sua viabilidade, tanto de materiais acessíveis como registros audiovisuais de produções já realizadas, bem como de referências em produções científicas encontradas, revistas eletrônicas com artigos periódicos, sites, jornais e redes sociais oficiais dos artistas, quanto ter a possibilidade de conversar com alguns artistas que trabalham nessa área, foi escolhido o *graffiti*. Entre as técnicas que envolvem o *graffiti*, a escolhida para esta pesquisa foi o estêncil, e o foco recairá na produção de representações figurativas e não abstratas, pois as figurativas costumam ser mais diretas em sua mensagem, dialogando, portanto, com a proposta do trabalho que é investigar e analisar o teor contestatório presente nos *graffiti* de *Banksy*.

No que se refere(m) ao(s) artista(s) escolhido(s) para a pesquisa, foi selecionado o artista britânico *Banksy*, pelos motivos já mencionados anteriormente, além de ser considerado um dos maiores artistas contemporâneos da atualidade vivo pelo *Art Market*®, sendo também listado como uma das 100 personalidades do mundo pela revista *Time* (BARTH-TEIXEIRA, 2014; ELLSWORTH-JONES, 2013; PASQUALOTTI, 2020).

Mapear na pesquisa o trabalho de *Banksy*, que possui uma vasta experiência em arte urbana, torna-se um objeto de estudo enriquecedor para esta pesquisa a partir principalmente do seu amadurecimento como artista de rua que, na medida que vai se tornando reconhecido pelas suas obras nas ruas, muitas instituições como museus, galerias de arte e casas de leilão desejam adquirir suas produções e reproduções, tornando os conceitos de gratuidade, contestação e efemeridade um problema, pois tudo isso parece ser diluído, descaracterizando então a sua ideia central de arte de e na rua. *Banksy* se torna, portanto, um excelente caso que aborda as interligações entre arte e museologia, proporcionando possíveis debates nesses campos sobre esse gênero artístico, o *graffiti*, e seus movimentos (rua *versus* instituições fechadas como museus e galerias), além das suas relações com o sistema da arte, em especial o mercado de arte.

Para aprofundar mais a pesquisa, propõe-se a escolha de três obras do artista britânico *Banksy*, todas encontradas inicialmente em Londres (no capítulo 2, subcapítulo 2.4, irei discorrer sobre o motivo da escolha da capital britânica como recorte para a presente pesquisa), que dialogam com os três pilares da pesquisa já levantados: gratuidade, contestação e efemeridade. Foram escolhidas as obras *Girl with Balloon*¹¹ (produzida primeiramente no bairro *South Bank*, em Londres), *Kissing Coppers*¹² (produzida no bairro *Soho*, em Londres) e *Peckham Rock*¹³ (intervenção não-autorizada realizada no Museu Britânico em Londres). As duas primeiras obras saíram do seu *habitat* natural com acesso universal e gratuito – ruas –, para casas de leilões, museus e galerias de arte (*Girl with Balloon* acabou sendo vendida na

¹¹ Disponível para visualização em: <<https://www.artnet.com/auctions/artists/banksy/girl-with-balloon-4>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

¹² Disponível para visualização em: <<https://artsandculture.google.com/asset/mural-by-banksy-banksy/jQEYRpiGfsxWQ?hl=pt>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

¹³ Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/banksy-peckham-rock-london-museum>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

casa de leilão *Sotheby's* em Londres¹⁴ e atualmente encontra-se uma cópia no Museu de Arte Moderna, Contemporânea e de Rua – *Moco Museum*, em Amsterdã, Holanda); *Kissing Coppers* encontrei em uma galeria de arte em Nova Iorque, contrariando totalmente a sua característica natural de onde foi criada e para qual público possivelmente foi destinada – às pessoas que percorriam aquela rua; e no caso da obra *graffiti* em pedra *Peckham Rock*, foi uma intervenção transgressora e contestatória do artista realizada dentro de uma instituição museológica, onde *Banksy* colocou – de forma voluntária e sem permissão – a obra exposta em uma parede no Museu Britânico. A duração foi de oito dias sem que a equipe do museu percebesse e, curiosamente ou não, posteriormente fez parte do acervo da instituição por um certo tempo (BANKSY, 2012). Atualmente não se encontra mais no museu e em 2018-2019 a obra retornou – através de um empréstimo – para a instituição a fim de fazer parte de uma exposição coletiva de curta duração (HILLIER, 2023).

Para a organização do presente trabalho, foi elaborada a seguinte divisão: INTRODUÇÃO – como primeiro capítulo – onde foi apresentado o tema, a justificativa de minha escolha por essa temática, a sua relevância para o meio-acadêmico, além dos objetivos geral e específicos, a metodologia empregada e o levantamento de materiais de leitura. O capítulo dois, denominado A PAISAGEM URBANA ATRAVÉS DO *GRAFFITI*, foi dividido em quatro subcapítulos a fim de apresentar brevemente a história do *graffiti*, suas características e técnicas baseadas em *Banksy*, suas relações com o sistema da arte na contemporaneidade e com o conceito de arte urbana, além de mapear a trajetória do artista *Banksy*, a partir das principais produções artísticas em Londres, através dos três pilares da pesquisa: acesso gratuito, teor contestatório e efemeridade. No seguinte capítulo, denominado TRÊS *GRAFFITI* DE *BANKSY* E SEUS ENREDOS, foi realizada uma investigação e análise das questões de acesso gratuito, o viés contestatório e a efemeridade do *graffiti* a partir das três obras escolhidas do artista *Banksy*, dividido em três subcapítulos, sendo cada um destinado para cada obra do artista – *Girl with Balloon*; *Kissing Coppers*; *Peckham Rock*. Finalmente, apresentam-se as CONSIDERAÇÕES FINAIS com o intuito de resgatar o que foi pesquisado, quais as

¹⁴ Matéria sobre a venda disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/oct/14/banksy-auction-record-shredded-painting-love-is-in-the-bin>>. Acesso em: 9 dez. 2022.

proposições que surgiram, sugestões para novos projetos e levantamentos de questões para futuros debates.

Conforme mencionado anteriormente, a pesquisa propõe apresentar brevemente o contexto atual da produção do *graffiti* a partir do artista britânico *Banksy*, mapear as principais produções artísticas do artista na Inglaterra, mais especificadamente em Londres, investigar e analisar três obras de sua autoria a partir dos atributos gratuidade, contestação e efemeridade, com o intuito de responder à seguinte questão: de que modo essas três produções selecionadas do artista *Banksy* demonstram gratuidade, contestação e efemeridade, características possivelmente tão caras para o *graffiti*?

No que tange ao objetivo geral desta pesquisa, está, portanto, em investigar e analisar, a partir de três obras selecionadas – do mapeamento realizado previamente – do artista britânico *Banksy* protagonizadas em Londres, e verificar como a gratuidade, contestação e efemeridade aparecem nas obras do artista.

Como objetivos específicos, elencam-se:

- Apresentar brevemente a história do *graffiti*, suas características e técnicas baseadas em *Banksy*, suas relações com o sistema da arte na contemporaneidade e com o conceito de arte urbana;
- Mapear a trajetória do artista *Banksy*, levando-se em consideração as principais produções artísticas em Londres, através dos três pilares da pesquisa: acesso gratuito, teor contestatório e efemeridade;
- Investigar as questões de acesso gratuito, o viés contestatório e a efemeridade do *graffiti* a partir das obras *Girl with Balloon*, *Kissing Coppers* e *Peckham Rock* de *Banksy*;
- Analisar as questões de acesso gratuito, o viés contestatório e a efemeridade do *graffiti* a partir das obras *Girl with Balloon*, *Kissing Coppers* e *Peckham Rock* de *Banksy*.

Para a apropriação da temática proposta, realizou-se um levantamento de trabalhos já produzidos que tivessem como objeto de estudo a arte urbana

contemporânea, em especial o *graffiti*, levando-se em consideração os três pilares sugeridos: gratuidade, contestação e efemeridade. Também foram considerados estudos, a partir do recorte do artista britânico *Banksy*, em biografia e produções artísticas sobre o contexto atual da arte de rua.

Em referência ao artista urbano *Banksy*, existem materiais importantes de leitura com o intuito de investigar, em especial através da sua maior presença e produção artística no Reino Unido – foco da pesquisa –, a arte urbana *graffiti*, como o livro de sua autoria *Guerra e Spray* (BANKSY, 2012); *Banksy: por trás das paredes* (ELLSWORTH-JONES, 2013); o Trabalho de Conclusão de Curso na Faculdade de História da discente Ana Maria Barth Teixeira (2014) *Banksy: dos muros às galerias*; a dissertação de Mestrado de Cockroft (2008) *Street Art and the Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism* (Tradução livre, autora: Arte de rua e o *Splasher: Assimilação e Resistência no Capitalismo Avançado*).

No que concerne às questões levantadas como gratuidade, contestação e efemeridade, além do objeto de estudo – *graffiti* – como arte urbana, e dos sistemas da arte, foram realizadas algumas leituras, tais como: o artigo de Costa (2018) denominado *A Transgressão Cooptada: Justaposições entre Grafite, Arte e Design*; o Trabalho de Conclusão de Curso de Dickel (2015) *O céu é o limite: um museu aberto de arte urbana como forma de diálogo social e preservação do patrimônio artístico de Porto Alegre*; o artigo de RAYCHAUDHURI (2010) *Just as good a place to publish: Banksy, Graffiti and the Textualization of the Wall* (Tradução livre, autora: Um lugar igualmente bom para publicar: *Banksy, Graffiti* e a textualização da parede), para analisar o movimento da obra produzida em muros *versus* para uma tela ou papel, além de sair de um espaço público para ser inserida em uma instituição convencional de arte como galerias, casas de leilão e museus; o livro de Bourriaud (2011) *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* que também aborda as questões do local onde a obra foi produzida e as mudanças no que diz respeito aos novos formatos e suportes, influenciando na efemeridade e gratuidade principalmente; o Trabalho de Conclusão de Cabreira (2018) *Nas tramas das artes urbanas: uma pesquisa etnográfica com praticantes do grafite na cidade de Porto Alegre/RS*, com o intuito de verificar questões antropológicas, em especial a relação do cidadão com a urbe e com o *graffiti*; o livro *Graffiti Fine Art*, produzido pela SESI-SP Editora (2015), que aborda o *graffiti* como uma potente manifestação artística contemporânea; Guerche (2014) com o artigo *A arte, o urbano e o social:*

um espaço de provocação, para abordar a arte urbana e suas relações no espaço público; o Trabalho de Conclusão de Curso na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação intitulado *Graffiti: da margem à cena profissional* a fim de identificar a trajetória de um artista de rua como estudo de caso; publicações na imprensa internacional como *The Washington Post* (2021), *Village Voice* (2013), *Dezeen* (2017 e 2019), *ARTnews* (2021), *The Art Newspaper* (2023) com importantes entrevistas e artigos para ampliar e adensar as análises feitas ao longo da pesquisa; o artigo da pesquisadora Bruna Fetter (2018) intitulado *Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte*, sobre as definições e características do sistema da arte; Bourdieu (1987 e 2004) com seus ensinamentos sobre aceitação de bens simbólicos através do papel da arte na distinção social; Zimovski com seu artigo intitulado *Pichação e grafite: inserções no campo da arte* (2016) e sua tese de mestrado *Escrita subversiva: a pichação paulistana e o campo da arte* (2017); Lara (1996) com a dissertação *Grafite: Arte Urbana em Movimento*, com o objetivo de leitura sobre o *graffiti* como manifestação artística nas ruas; Lima (2018) com sua tese de doutorado intitulada *O graffiti como patrimônio cultural material* a fim de verificar e analisar o *graffiti* como sendo um possível patrimônio cultural material; Gervásio sobre a inclusão e histórias da arte em museus (2020); Tavares (2010), com o artigo *Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades*, com o intuito de verificar as intervenções de *graffiti* no contexto urbano; o Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia sobre Museologia Crítica, de Maya Moreno Macario (2019), para observar possibilidades nas intervenções de *Banksy* dentro dos museus; o site oficial da UNESCO, em especial a área sobre o programa *Rede de Cidades Criativas*, para abordar as relações de produções criativas em urbes; Campos (2013) com o Trabalho de Conclusão *A arte efêmera: a musealização de obras de arte contemporânea institucionalizadas*, a fim de investigar sobre a arte efêmera contemporânea no campo da Museologia.

A presente pesquisa acadêmica, quanto à metodologia empregada, utiliza documentação direta e indireta, por utilizar o processo de coleta de dados através de uma pesquisa documental com fontes primárias como fotografias de arquivos privados de própria autoria, além de uma pesquisa bibliográfica com fontes secundárias, a partir de materiais publicados como: periódicos científicos, revistas, teses, dissertações, meios audiovisuais, jornais etc.. É considerada uma pesquisa básica, já que visa primordialmente a geração de conhecimento, não resultando em

um produto de aplicação direta para atender as necessidades humanas e/ou um protótipo – produto final (SILVA, 2005).

Com relação aos objetivos metodológicos, é uma pesquisa exploratória, pois objetiva explorar o tema arte urbana *graffiti* buscando criar familiaridade em relação ao fenômeno da manifestação artística *graffiti* estar presente em espaços “fechados” (museus, galerias etc.) e também “abertos” (ruas, praças, avenidas, viadutos, fachadas etc.). Para Gil (2002), esse tipo de pesquisa tem como objetivo trazer maior familiaridade com o problema da pesquisa, no intuito de explicitá-la e até mesmo construir hipóteses a fim de gerar futuros debates a partir delas. Para isso, foram necessários diversos movimentos como o levantamento bibliográfico, e o envio de um mini-questionário (nesse caso, para o Museu Britânico). Este trabalho, portanto, assume as formas de Pesquisas Bibliográficas e de Estudos de Caso, caracterizado por um estudo aprofundado através do processo de análise e interpretação (GIL, 2002).

Sobre a abordagem do problema, propõe-se uma abordagem qualitativa com o intuito de realizar uma aproximação essencial e de intimidade entre sujeito e objeto, uma vez que ambos são da mesma natureza (MINAYO; SANCHES, 1993). Para isso, foi realizado um mini-questionário em formato virtual (preenchimento de formulário de contato disponível no site oficial do Museu Britânico), através de perguntas abertas, como técnica de coleta de dados/informações com o departamento de Coleções, Acervo e Empréstimos do Museu Britânico. Esse momento da pesquisa foi centrado na obra *Peckham Rock* – intervenção ilegal do artista *Banksy* na instituição –, a fim de obter informações seguras e atuais no que tange à situação da obra no Museu (BONI; QUARESMA, 2005).

Para concluir, vale mencionar que o objeto de estudo – *graffiti* – abordado no Trabalho de Conclusão de Curso verificou ter sido pouquíssimo abordado ao longo do curso de Museologia por parte do corpo docente (apenas uma disciplina obrigatória sobre Arte no penúltimo semestre, deixando uma lacuna significativa nesse campo). Isso, para mim, tornou-se um grande desafio para trazer referências em âmbito científico, tendo que buscar inclusive em outros idiomas (principalmente em Inglês) e em outros campos, como Artes e Comunicação Social. As relações entre Museologia e Artes foram sendo construídas a partir de pesquisas encontradas em cada área em separado, pois observei também uma ausência de estudos que englobassem as duas áreas em um só projeto, ainda mais abordando

exclusivamente o *graffiti*. Em vista dessa escassez, penso que essa temática escolhida se torna relevante tanto para incitar uma reflexão sobre a grade curricular do curso de Museologia, quanto para trazer novas possibilidades de pesquisas para ampliar o repertório de opções de temas para serem estudados no meio acadêmico-científico, seja por parte dos docentes, seja por parte de nós discentes em diversos campos.

Possivelmente surgirão novas demandas nas instituições museológicas e os profissionais como pesquisadores, curadores, diretores de museus e galerias etc. precisam estar preparados para isso. Observei ao longo da pesquisa que cada vez mais há exposições de *graffiti* sendo realizadas em grandes museus e galerias como o *Tate Modern* e *Saatchi Gallery*, ambas em Londres, assim como no Brasil com exposições dos OSGEMEOS, por exemplo. Creio, portanto, ser uma tendência em que cada vez mais surgirão exposições nesse segmento artístico. Torna-se fundamental estarmos atentos e atentas às novidades, às diferentes manifestações artísticas que vêm surgindo e se consolidando dia após dia para estarmos melhor preparados para lidar com o mercado de trabalho e suas demandas socioculturais.

No que tange à produção escrita deste trabalho, foi necessário adaptar o que estudei ao longo do curso como patrimônios históricos, objetos, documentos (processos de documentação) e instituições museológicas de cunho majoritariamente histórico e/ou científico, para produções artísticas, em especial *graffiti*. Precisei ler muitos materiais em Inglês, principalmente para me atualizar com relação às produções de *Banksy* e para contextualizar historicamente o *graffiti* – e neste caso em específico houve a necessidade de atentar-me em distinguir o *graffiti* das pichações, já que em outros idiomas não se encontra essa distinção entre os dois termos. Para resumir (essa questão é abordada novamente no capítulo 2, subcapítulo 2.1), os *graffiti* seriam "[...] inscrições gravadas ou desenhadas [...] nas paredes das cidades" (GITAHY, 1999, p.13); já as pichações, segundo Dickel (2015 apud FERREIRA, 2010), significam mensagens escritas com teor, em sua maioria, sociopolítico em muros e paredes.

Observei também que o *graffiti* não é uma manifestação da arte completamente aceita e frequentemente explorada pelos acadêmicos, mesmo que no mercado de arte já existam artistas bem consolidados como *Banksy*, *Basquiat*, OSGEMEOS, Kobra etc.. O que encontrei em maior quantidade com relação às pesquisas científicas foram algumas teses sobre pichações e arte urbana, porém

sobre a prática exclusiva de *graffiti* como expressão artística figurativa (composta por desenhos planejados coloridos em muros ou em telas) e suas relações com instituições museológicas, por exemplo, não verifiquei a mesma quantidade. Neste caso, tive então que adaptar os textos para a Museologia, campo de atuação em que estou finalizando meus estudos para obter o grau de bacharel em Museologia.

Penso que pesquisar sobre o objeto de estudo *graffiti* pode gerar muitos debates em diversos campos, em especial nos da Museologia e Arte, pois engloba pessoas de diversas instâncias da arte como museus, galerias, casas de leilões, artistas, curadores, pesquisadores etc.. e ao mesmo tempo não tem como objetivo central o elitismo, a obediência para se encaixar em um modelo específico.

Para finalizar, este exercício acadêmico não tem a intenção de disponibilizar certezas sobre questões museológicas no que concerne à arte de rua, em especial o *graffiti*. A pesquisa busca, sim, aproximar o profissional museólogo desta temática, com o intuito de propor novas possibilidades e debates contemporâneos para os campos museológico e artístico.

2 A PAISAGEM URBANA ATRAVÉS DO GRAFFITI

O presente capítulo propõe apresentar brevemente a história do *graffiti*, suas características e técnicas baseadas em *Banksy*, suas relações com o sistema da arte na contemporaneidade e com o conceito de arte urbana. Além disso, mapear a trajetória do artista *Banksy*, levando-se em consideração as principais produções artísticas em Londres, através dos três pilares sugeridos para conduzir a pesquisa: acesso gratuito, teor contestatório e efemeridade. Como mencionado anteriormente, conceitos estes caros para o *graffiti*, sendo portanto considerados como norteadores do projeto.

2.1 Breve história do *graffiti*, suas características e técnicas

Ao contrário do que dizem por aí, o *graffiti* não é a mais baixa forma de arte. Embora seja necessário se esgueirar pela noite e mentir para a mãe, grafitar é, na verdade, uma das mais honestas formas de arte disponíveis. Não existe elitismo ou badalação, o *graffiti* fica exposto nos melhores muros e paredes que a cidade tem a oferecer e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso (BANKSY, 2012, p.08).

Ao abordar sobre as origens do *graffiti*, eis que surge uma dúvida: “Até onde se deve voltar na história da humanidade?”. Homens e mulheres desenharam nas paredes há milhares de anos; séculos depois, talvez isso tenha servido de inspiração para pessoas de qualquer época escreverem e desenharem em vagões de trens e metrô, paredes, muros, viadutos, túneis e tantos outros suportes urbanos. Ao que parece, a existência da pintura rupestre, por exemplo, prova que existe um impulso constante e evolutivo do ser humano em se comunicar e deixar uma marca em forma de arte nas paredes para ser lida e interpretada.

Apesar do *graffiti* possivelmente aparentar ser uma manifestação recente na contemporaneidade, talvez por causa da sua maior aceitação atualmente, das inúmeras exposições pelo mundo com foco no *graffiti* sendo produzidas recentemente, pela sua atual produção crescente observado em manifestações artísticas pelas grandes cidades internacionalmente como Nova Iorque e Londres, além de vendas de obras de grafiteiros alcançando valores astronômicos no mercado de arte, podemos considerar que, na verdade, os primeiros registros de inscrição em paredes não seriam de fato uma novidade, pois é possível relacioná-lo

com as representações artísticas pré-históricas (*Banksy* provavelmente foi influenciado por essas representações antigas quando produziu *Peckham Rock* – que será abordada no capítulo 3, subcapítulo 3.3), desde o Paleolítico Superior, Neolítico, ao Antigo Egito, assim como na Roma Antiga. Para Gitahy (1999), em seu livro intitulado *O Que é Graffiti?*, o início da trajetória da humanidade ao longo da história está na sua produção artística. E a manifestação considerada a mais antiga já realizada seriam os desenhos produzidos em paredes de cavernas. Segundo o autor, essa expressão seria o primeiro exemplo de *graffiti* como manifestação artística, tendo em suas representações símbolos culturais que ilustravam os acontecimentos daquela época. Na pré-história – e ousado sugerir que até hoje é assim – as inscrições em paredes tinham uma linguagem simbólica própria conforme a sua época (GITAHY, 1999).

Na Antiguidade Romana, a manifestação em muros de catacumbas era uma forma de se comunicar entre a população utilizando símbolos – códigos – para fugir das perseguições religiosas para com os primeiros cristãos em Roma (PROENÇA, 2003). Os romanos também seriam os responsáveis por adotar o vocábulo *graffito* em latim, com o intuito de “denominar a escrita com carvão em paredes com mensagens de protestos, profecias e outros tipos de inscrições” (PASQUALOTTI, 2020 apud RINK, 2013, p. 29).

Derivado do italiano *graffiti*, plural de *graffito*, que significa arranhar ou riscar, o termo *graffiti* descreve rabiscos ou desenhos não autorizados em superfícies públicas que vão desde pichações de iniciais em paredes e ônibus, até outras formas pessoais de comunicação presentes na vida urbana (AMBROSE, 2009, p.127).

O autor Dickel (2015 apud STAHL, 2009, p.6; GIOVANNETTI NETO, 2011, p.19) acrescenta na definição de *graffiti* que:

A origem do termo é uma reminiscência do vocabulário italiano *sgraffiare*. Assim, o *sgraffiti* é uma técnica de decoração de fachadas, segundo a qual se sobrepõe várias camadas de estuque; antes deste secar, o artista faz incisões em forma de linha e levanta grandes zonas da camada superior. Desta forma, surgiram ao longo dos séculos fachadas com decorações muito resistentes que ainda hoje se podem ver em diversos lugares. Em meados do século XIX – coincidindo com a descoberta de inscrições nos muros de Pompéia – apareceu pela primeira vez a palavra *graffiti*. Desde seu início, um dos traços característicos deste fenômeno foi o seu caráter extraoficial. Por esta razão, alguns arqueólogos, como Raffaele Garucci, separaram com absoluta clareza os *graffiti* da arte oficial”

(STAHL, 2009, p.6). Outros pesquisadores lembram o também italiano grafito, elemento mineral/lápis; o instrumento deu nome ao produto e o verbo ficou *graffitare* (GIOVANNETTI NETO, 2011, p.19).

Já na Idade Média, de acordo com o mesmo autor Dickel (2015, p.27), padres costumavam escrever em "muros de congregações rivais com o objetivo de expor sua ideologia, criticar doutrinas contrárias às suas ou mesmo difamar governantes". O autor avança na linha do tempo mencionando que ao longo da Segunda Guerra Mundial, "[...] os grafitos eram bastante comuns, explicitando desde palavras contra ou a favor à ditadura alemã até desenhos amplos visando resgatar a beleza daquela caótica paisagem" (DICKEL, 2015, p.27). Importante mencionar que as diferentes intervenções urbanas em paredes e muros se diferenciam pelos momentos históricos e culturais de cada época.

Segundo Barros (2012 apud SOUZA; MELLO, 2008), o surgimento do *graffiti* como manifestação urbana foi marcado por dois episódios históricos: o primeiro através do movimento de Maio de 1968 na França e o segundo em Nova Iorque, nos Estados Unidos, ao longo de intensas – principais – duas décadas entre 1970 a 1990. Importante mencionar que outro autor, Nestor García Canclini, no seu livro *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (2013), acrescenta um terceiro movimento relacionado ao *graffiti* – que não será abordado nessa pesquisa –, que seria as produções artísticas produzidas pelos latino-americanos, a partir da síntese das modalidades presentes na Europa e nos Estados Unidos, em especial em Nova Iorque:

O movimento de Maio de 1968 em Paris (também em Berlim, Roma, México, *Berkeley*) se fez com palavras de ordem antiautoritárias, utópicas e fins macropolíticos. O *graffiti* de Nova Iorque, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou referências de gueto com propósitos micropolíticos; incompreensível às vezes para os que não manejam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios. Na América Latina existiram as duas modalidades (CANCLINI, 2013, p. 337).

Faz-se necessário reforçar que a presente pesquisa não tem como ponto central abordar de forma extensa a história do *graffiti* em diversas épocas e locais pelo mundo, porque o foco do trabalho está nas produções do artista britânico contemporâneo *Banksy* em Londres. A proposta aqui é trazer os principais movimentos com relação ao protagonismo do *graffiti*, mapear suas relações com a

produção artística contemporânea do artista britânico *Banksy*, verificar os conceitos considerados caros – gratuidade, contestação e efemeridade – em suas obras, a fim de incitar debates acadêmico-científicos nas áreas de Museologia e Arte.

O primeiro episódio histórico em que surgiu o *graffiti* como uma manifestação urbana foi a partir da organização de estudantes parisienses na França em Maio de 1968, onde eles reivindicavam mudanças no sistema de ensino através de escritos em muros e paredes pelas cidades francesas (Figura 1). A multiplicação dos ideais desse movimento foi realizada através dos muros, tornando-se estes os principais meios de comunicação e disseminação de ideias, *modus operandi* identificado pelo filósofo francês *Jean-Paul Sartre*: “[...] a poesia francesa está nos muros da *Sorbonne*” (BARROS, 2012, p.18 apud SOUZA; MELLO, 2008, p. 196).

Barros (2012) acrescenta que a frase mais conhecida e grafitada (sugiro o termo *pichada* para este caso – em seguida irei discorrer mais sobre essa opção) nos muros e paredes naquela época era “É proibido proibir” (Figura 2).

Figura 1 - Manifestação urbana em Maio de 1968 na França -
“Sejam realistas, exijam o impossível!”

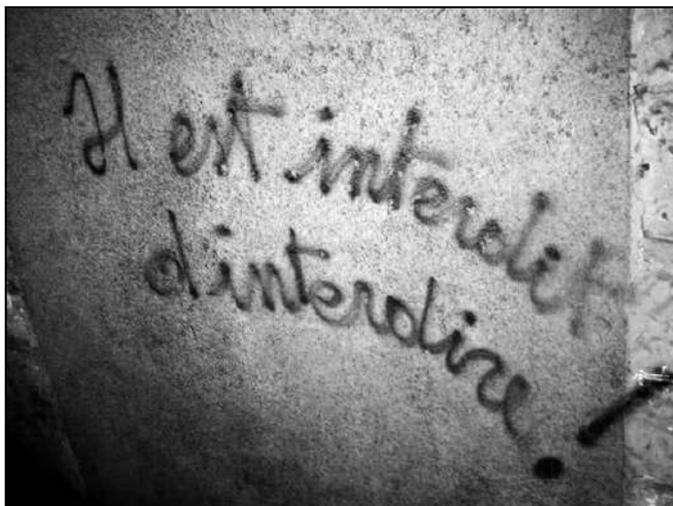


Fonte: *Hypeness*, 2018¹⁵

Figura 2 - Manifestação urbana em Maio de 1968 na França - “É proibido proibir”

¹⁵ Disponível em:

<<https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.



Fonte: *Hypeness*, 2018¹⁶

Identifica-se, a partir das imagens e do levantamento de Barros (2012), que essas particulares manifestações nas ruas eram focadas em uma expressão ilegal sem motivação estética – sem um planejamento criativo por trás –, sendo portanto a mensagem muito mais relevante do que as formas de arte (pintura, fotografia, escultura etc.) e a técnica artística utilizada. Segundo os autores Ellsworth-Jones (2013) e Lima (2018), estas expressões seriam conhecidas como pichações. Os escritos configuraram-se muito mais como exclusivamente expressões de ordem para atacar autoridades, chamar a atenção da população por toda a França e demarcar território. O que se pode sugerir desse episódio para ter influenciado o *graffiti* atualmente, e em especial o artista *Banksy*, é o fato de ter sido um movimento capaz de incentivar as pessoas no mundo todo a irem para as ruas e colocarem as suas mensagens contestatórias inscritas em muros, paredes etc. para qualquer um que passasse por elas visualizar e se comunicar através delas.

Para prosseguir, penso ser importante primeiramente mencionar brevemente a diferença entre as expressões urbanas pichação e *graffiti*. Segundo a autora Ramos (1994)

[...] anterior ao *graffiti*, [...] a pichação é um protografite, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir; marcar a presença, provocar, chamar a atenção sobre si e sobre o suporte (RAMOS, 1994, p. 47).

¹⁶ Disponível em:

<<https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Observa-se, a partir desse trecho, que a forma de expressão utilizada na França durante as manifestações de Maio de 1968 era exclusivamente através de pichações – tanto a partir de seu cunho formal-visual quanto no teor das mensagens através de provocações dos manifestantes. O objetivo, portanto, não era elaborar algo considerado esteticamente belo e bem-feito, mas sim comunicar e, conseqüentemente, deixar uma mensagem para a população. Com relação ao *graffiti*, como mencionado anteriormente, são mais elaborados. Segundo Ellsworth-Jones (2013, p.42), o *graffiti* "[...] é a fluência do trabalho, do ritmo, o equilíbrio, as silhuetas [...] as cores, o contorno, as cores dentro dos contornos, as cores de fundo". Em adição a tudo isso, vale ressaltar o que a autora Zimovski (2016) e o tradutor Ivan Justen Santana do livro de Ellsworth-Jones (2013) alertam no que tange a esses dois termos. No Brasil há uma distinção clara com relação aos "tipos de expressões", porque existem os termos pichação e *graffiti* para diferenciá-los. Já em outros idiomas, costuma-se usar corriqueiramente o termo *graffiti* para ambos os casos (em alguns raros momentos encontra-se o termo *writing* – escrita – ou *graffiti writing* para distinguir um *graffiti* com escrita mais planejada esteticamente de uma manifestação com escritos simples, sem a preocupação com sua forma, mas sim apenas com a sua mensagem – as então pichações). O autor Dickel (2015 apud GIOVANNETTI NETO, 2011, p.19) afirma que

[...] o grafiteiro nova-iorquino *Daze* (*Chris Daze Ellis*), um dos mais cultuados da velha guarda nova-iorquina, complementa esta discussão ao afirmar que o termo *graffiti* começou a ser usado a partir dos anos 1980, porém o termo não o agrada, prefere *piecing* ou *writing*. [...] *Piecing* e *writing* além de termos norte-americanizados que exigem tradução, hoje se referem a uma categoria específica de grafismo; além do que, devemos frisar que tais termos não encontram unanimidade nem mesmo entre a classe de artistas e interventores.

Verifica-se, a partir desse trecho, que o termo *graffiti* utilizado nos Estados Unidos costuma também estar atrelado às manifestações exclusivamente de escritas (tanto que a opção que o artista de Nova Iorque *Daze*¹⁷ prefere utilizar é *writing* – que significa, em tradução livre pela autora, escrita), mas observamos que ainda há duas formas de se expressar através de escritos: os mais elaborados e os menos. Não há uma definição de como de fato devem ser mencionadas essas manifestações artísticas urbanas. Creio que isso se deve ao fato da sua ainda

¹⁷ Maiores informações em: <<http://www.dazeworld.com/about>> . Acesso em: 23 fev. 2023.

recente redescoberta, sendo portanto um fenômeno artístico ainda a ser desbravado para assim ser um dia nomeado.

Esses detalhes indefinidos no que concerne à generalização das expressões através de um só termo para mencioná-las, tornaram a presente pesquisa um pouco mais complicada, pois foi necessário identificar precisamente qual tipo de expressão os autores estrangeiros estavam de fato abordando para decidir se acrescentava ou não no presente trabalho, já que o objeto de estudo era específico, *graffiti* figurativo.

Enfim, levantada essa questão, seguimos para o segundo evento que reascendeu o *graffiti* e que penso ter sido o que mais impactou os artistas contemporâneos de rua que se utilizavam do *graffiti* como meio de expressão, pois é extensa a quantidade de materiais e pesquisas. Além de observar que nesse período os grandes protagonistas foram capazes de elevar essa manifestação para o campo das artes, tornando-a, portanto, um fenômeno importante para a história da arte.

O segundo movimento ocorreu nas ruas nova-iorquinas dos Estados Unidos, mais especificamente, em um contexto urbano degradado e violento do bairro do *Bronx* no início da década de 1970 (BEIGUELMAN, 1998). Esta, uma época em que a cidade estava praticamente falida, os níveis de criminalidade estavam aumentando, houve greves e protestos – a cidade estava visivelmente sendo deixada para perecer (HAHN, 2019). Nesse contexto, imigrantes afrodescendentes e porto-riquenhos que moravam em periferias realizaram manifestações em ruas e metrô (vagões), procurando uma forma gráfica e visual que reforçasse também as suas identidades e culturas (BARROS, 2012 apud SOUZA; MELLO, 2008). Conforme Pasqualotti (PASQUALOTTI, 2020 apud RINK, 2013), nessa época a cidade de Nova Iorque estava passando por revoltas populares, motivando os artistas em *graffiti* a utilizarem os muros urbanos cinzentos para expressarem suas indignações. Segundo Lima (2018 apud CAMPOS 2013), o *graffiti* é derivado da cultura *Hip-Hop*¹⁸ ao qual correspondia à manifestação visual de um movimento

¹⁸ "Esse movimento começou em 11 de agosto de 1973 numa festa em um porão do *Bronx*. Na Internet, é possível encontrar outra versão, de que o início do Hip-hop aconteceu com a fundação em 1973 da *Universal Zulu Nation*, ONG criada pelo lendário DJ *Afrika Bambaataa*, para integrar a juventude do *Bronx*, majoritariamente formada por pessoas afrodescendentes e latinas. Na época, o bairro era considerado o mais violento da metrópole norte-americana, que por si só já não era nenhum exemplo de segurança. A *Zulu Nation* surgiu então como um espaço de convivência pacífica e manifestação artística, para que em vez de lutarem em gangues rivais, seus frequentadores duelassem em passos de *break*, batalhas de rima, discotecagem e *graffiti*, que começou com as assinaturas de *crews* e pixadores feitas nos vagões do metrô de lá".

composto pela vertente musical (*Disc Jockey*¹⁹ – DJ e MC – Mestre de Cerimônias ou pessoa das rimas) e pela dança (*Breakdance*). Este movimento é o veículo de comunicação usado para expor a realidade das ruas.

Segundo Barros (2012, p.18 apud apud SOUZA; MELLO, 2008, p. 196):

A conjuntura social que motivava os estudantes parisienses ecoou em outra grande cidade. Dessa vez, Nova Iorque foi centro das manifestações dos imigrantes afrodescendentes e porto-riquenhos habitantes de bairros da periferia, como o *Bronx*, que sofriam com os preconceitos no país. Buscando a produção de uma identidade, preencheram as ruas e metrô da cidade inicialmente com seus *nicks* (do Inglês, apelidos), também chamados de *signatures* (do Inglês, assinaturas) seguidos do número de suas casas. Esse processo culminou no fortalecimento da estética própria do *graffiti*. Nas laterais dos trens do metrô, a mensagem era móvel, transitava por toda a malha urbana da cidade e levava aos bairros mais distintos a mensagem daquele grupo. No contexto nova-iorquino, o *graffiti* inseriu-se como um dos elementos que formou a tríade do *hip-hop*, movimento essencialmente metropolitano composto também pela dança (*break*) e música (*rap*).

No final da década de 1970, o *graffiti* em Nova Iorque já estava nas veias de artistas como o norte-americano e afrodescendente *Jean-Michel Basquiat* (1960-1988) (Figura 3). *Basquiat* usava as ruas como atelier para produzir trabalhos que flertavam mais com pichações e escritos simples – "textos pintados" – em muros e paredes dos bairros *SoHo* e *East Village* – considerados pontos de encontro de intelectuais e artistas – a fim de mostrar na sua manifestação a experiência da exclusão social dentro do universo dos migrantes e no repertório cultural dos afrodescendentes. Os primeiros trabalhos de *graffiti* de *Basquiat* nesse período foram feitos através do pseudônimo de SAMO© – uma abreviação de "*same old, same old shit*" (ÁLVARO-CLAUDIO, 2023). Posteriormente, o artista incluiria alusões à iconografia encontrada na mitologia egípcia e na arte rupestre africana, bem como referências diretas a textos pictóricos como *Black Beauty*, *White Heat: A Pictorial History of Classic Jazz 1920-1950* e *Gray's Anatomy* (YALCINKAYA, 2017). No ano de 1980, o pintor começou uma carreira solo, que teve origem quando foi convidado a participar do *Time Square Show*, uma influente mostra coletiva com curadoria e

(NORBIATO, Luciana Pareja. 50 anos do *Hip-hop*: do *Bronx* para o mundo, das ruas para os museus. ARTEQUEACONTECE, 10 fev. 2023.

Disponível em:

<<https://www.artequacontece.com.br/50-anos-do-hip-hop-do-bronx-para-o-mundo-das-ruas-para-os-museus/>>. Acesso em: 03 abr. 2023..

¹⁹ Tradução livre, autora: *Disc* seria o disco de vinil e *Jockey* seria o operador de uma máquina ou equipamento. As suas iniciais formam a sigla DJ.

administração dos próprios artistas expositores, incluindo grafiteiros como *Keith Haring*, seu conterrâneo (ÁVILA-CLAUDIO, 2023). Em 1981, *Basquiat* foi incluído na exposição *New York/New Wave* no PS1 em Nova Iorque – uma mostra que contou com mais de 100 artistas, músicos e escritores. Uma das peças expostas foi *Untitled*, produzida aos 20 anos de idade. A obra tinha uma de suas *tags* SAMO© e foi previamente pintada com *spray* de tinta pelas ruas de Nova Iorque. Apesar de sua carreira relativamente curta – *Basquiat* faleceu aos 27 anos em 1988 – ele teve um grande impacto para os praticantes contemporâneos (YALCINKAYA, 2017).

Figura 3 - Jean-Michel Basquiat pelas ruas de Nova Iorque



Fonte: MAD Museum of Arts and Design, 2023²⁰

Outro artista importante no contexto nova-iorquino foi *Keith Haring* (1958-1990) (Figura 4), um jovem artista que se tornou um ícone *pop* e posteriormente um ativista político – firme defensor dos direitos humanos, lutou contra o *apartheid* e a guerra nuclear, bem como colaborou com a conscientização sobre a AIDS, causa de sua morte prematura em 1990. Suas produções também tinham tons de ironia e crítica (COSTA, 2018; GRAFFITI, 2022) e *Haring* foi considerado o responsável por introduzir o *graffiti* e a cultura de arte de rua para o sistema da arte (PASQUALOTTI, 2020 apud RINK, 2013, p. 36).

²⁰ Disponível em: <<https://madmuseum.org/events/downtown-81>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Figura 4 - Keith Haring pelas ruas de Nova Iorque



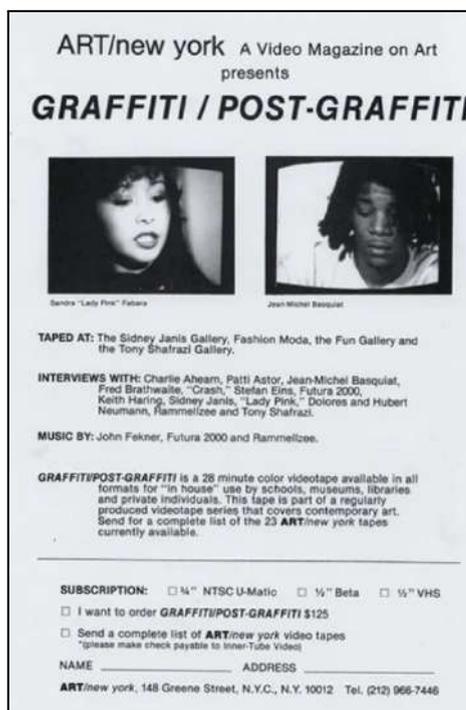
Fonte: UOL, 2021

Em 1975, um marco histórico ocorreu para o *graffiti*: uma exposição exclusiva de *graffiti* realizada na galeria *Art Space, no SoHo*, atribuindo caráter artístico para esse tipo de produção (BEIGUELMAN, 1998; GRAFFITI, 2022). No início de 1980, outros eventos importantes aconteceram e influenciaram ainda mais o *graffiti* e sua inserção ao sistema da arte: em 1981, galerias de arte incipientes dedicadas à promoção e venda de arte baseada em *graffiti* começaram a proliferar. Em agosto daquele ano, *Joyce Towbin* e seu parceiro *Mel Neulander* inauguraram a *Graffiti Aboveground Gallery*, localizada no *Triangle Building*, bairro *Meatpacking District/Manhattan*, apresentando exposições coletivas de *graffiti*. Já em setembro, a *Fun Gallery* de *Patti Astor* e *Bill Sterling*, localizada no *East Village/Manhattan*, recebeu sua segunda exposição com obras do artista *Kenny Scharf*²¹, conhecido por sua participação na cena artística interdisciplinar do *East Village* ao lado de *Basquiat* e *Haring*. A *Fun Gallery* foi particularmente notável por montar exposições individuais de artistas baseados em *graffiti*, incluindo FAB 5 FREDDY, FUTURA, *Lee Quiñones*, DONDI, LADY PINK, *Jean-Michel Basquiat*, *Keith Haring* e outros (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022).

Outra exposição de enorme relevância em Nova Iorque foi a *Post-Graffiti Artists*, na *Sidney Janis Gallery* (Figura 5), em dezembro de 1983, com alguns dos primeiros trabalhos em tela de renomados grafiteiros como *Basquiat* e *Haring*.

²¹ Maiores informações em: <<https://linktr.ee/kennyscharf>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Figura 5 - Art/New York Graffiti, Post-Graffiti, 1983



Fonte: Control Gallery - <https://control.gallery/blogs/stories/post-graffiti>

Sobre esses eventos até então, a autora Anna Waclawek propõe que

[...] enquanto para alguns grafiteiros a motivação para criar trabalhos para galerias era principalmente um método de reverter o status negativo que o *graffiti* atraía nos trens do metrô, para os donos de galerias comerciais, trazer o *graffiti* para dentro era predominantemente um exercício de capitalizar uma nova tendência. O *graffiti* primeiro encontrou seu caminho para as galerias numa pequena escala durante o começo da década de 1970. Durante os anos 80, entretanto, especificamente entre 1980 e 1983, o trabalho de grafiteiros foi proclamado como o próximo grande achado artístico no mundo da arte de Nova York (WACLAWEK, 2008, p. 125).

Ainda na década de 1980, outro episódio importante para o *graffiti* foi o lançamento ao público – no trem 4 da *New York Metropolitan Transit Authority* – do *Fab 5 Freddy's Campbell's Soup* (Figura 6), uma colaboração com os artistas de rua de Nova Iorque *FAB 5 FREDDY*²² e *Lee Quiñones*²³.

²² Perfil disponível em: <<https://www.instagram.com/fab5freddy/>>. Acesso em: 14 fev. 2023

²³ Perfil disponível em: <<https://www.instagram.com/leequinones/>>. Acesso em: 14 fev. 2023

Figura 6 - *Fab 5 Freddy's Campbell's Soup* nos vagões de trem em Nova Iorque



Fonte: *Martha Cooper*, 1981

A presente série nos vagões das latas de Sopa *Campbell* prestou uma homenagem à arte *pop*, em especial ao artista *Andy Warhol*²⁴, e reacendeu em um novo movimento ousado, o *graffiti*. Em *Campbell's Soup*, a equipe *Fab 5* (equipe de *graffiti* dos anos 1970 em Nova Iorque, tendo os artistas *Freddy* e *Lee Quiñones* como parceiros artísticos) inseriu o *graffiti* na história da arte do século 20, escrevendo *Dada soup*, *Pop Soup*, *Futurist Soup*, *Fabulous Soup*, *Fred soup* (própria menção) e Sopa de TV (MUNSELL, Liz; TATE, Greg., 2021). Segundo estes autores, a representação da embalagem comercial da Sopa *Campbell* contrariava a suposição de que a arte do *graffiti* não estava ligada à história da arte, provando que o muralismo nos trens pulsava em todos os cantos da cidade: esse trem, por exemplo, estava enraizado em uma miríade de influências culturais e artísticas, incluindo, mas não se limitando, ao cânone de arte contemporânea, história da arte, cultura de quadrinhos e design comercial. O trem serviu de *outdoor* para o mundo da arte, antecedendo em meses a ascensão do movimento pós-*graffiti* (ou *Post-graffiti*), que viu a transição organizada dos principais artistas do *graffiti* das ruas para museus e galerias em todo o mundo.

²⁴ Maiores informações em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/conheca-a-historia-da-sopa-campbell-eternizada-por-andy-warhol/>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Nessa mesma época, o *graffiti* passa a estar relacionado à *street art* (*arte urbana/arte de rua*), definindo-se como segmento artístico e, conseqüentemente, se popularizando, tornando-se *Post-Graffiti Movement* ou *Street Art* (WACLAWEK, 2008).

Enquanto essa manifestação de arte continuou a ganhar atenção em Nova Iorque, surgiram também oportunidades na Europa. De junho a setembro de 1982, *Lee Quiñones*, *Jean-Michel Basquiat* e *Keith Haring* participaram da exposição quinquenal de arte contemporânea *Documenta 7*²⁵ em *Kassel*, Alemanha. Nesta edição, sob direção do historiador e curador de arte o holandês *Rudi Fuchs*, houve a proposta de apresentar obras do *graffiti* junto com esculturas classicistas do acervo dos museus de *Kassel*, enfatizando o princípio de que mesmo a arte mais recente – no caso o *graffiti* – emerge das tradições e do contexto conceitual da história da arte. No início de 1983, a galeria de *Yaki Kornblit*, em Amsterdã, realizou exposições individuais de alguns artistas grafiteiros. Foi apenas através do perfil visionário de um pequeno grupo de negociantes e colecionadores que levou o gênero a ser aceito no cânone ocidental. O exemplo maior e mais significativo é do holandês *Yaki Kornblit*, galerista creditado por popularizar o *graffiti* de Nova Iorque na Europa, além de lançar as carreiras de muitos jovens artistas pioneiros nesse processo. Determinado a mostrar os artistas revelados em uma viagem que realizou anteriormente à Nova Iorque, *Kornblit* selecionou dez grafiteiros da cena nova-iorquina, pagou as suas passagens para Amsterdã, além das hospedagens e outras despesas (CHRISTIE'S, 2017).

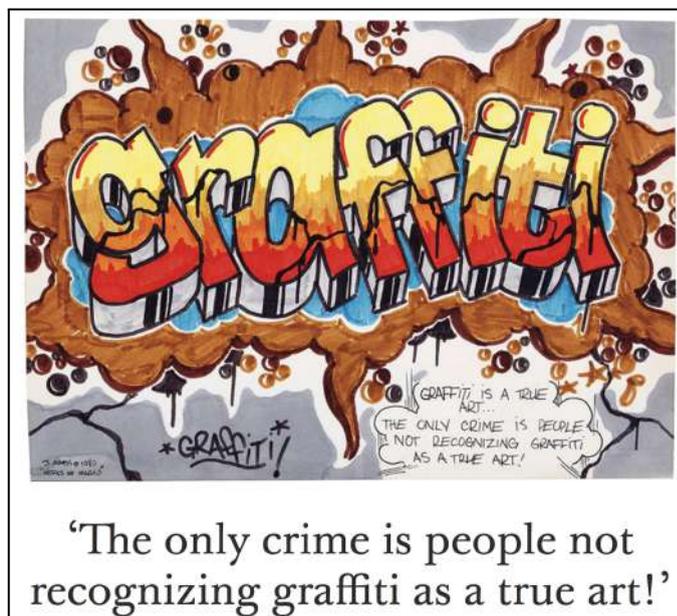
Kornblit não foi o primeiro "marchand" a fazer uma exposição de *graffiti* de Nova Iorque na Europa: *Claudio Bruni* foi o pioneiro ao produzir uma mostra coletiva na *Galleria La Medusa* de Roma em 1979, porém, antes do holandês *Kornblit*, ninguém havia apresentado os artistas de rua em mostras individuais. Importante mencionar que nessa época, a arte de rua na capital holandesa naquela época era produzida principalmente por *punk rockers* pintando nomes de bandas nas paredes da cidade, através de uma tipografia popularizada na cena *punk* do Reino Unido (CHRISTIE'S, 2017).

Em outubro de 1983, foi lançada a primeira exposição baseada em *graffiti* em um museu de arte, no Museu *Boijmans Van Beuningen*, em Roterdã/Holanda. Esta

²⁵ Maiores informações em: <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7#>. Acesso em: 04 mar. 2023.

exposição histórica apresentou artistas de rua que movimentavam as ruas e galerias de Nova Iorque e anunciou devidamente o movimento para o mundo da arte institucional europeia (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022).

Figura 7 - Graffiti como arte

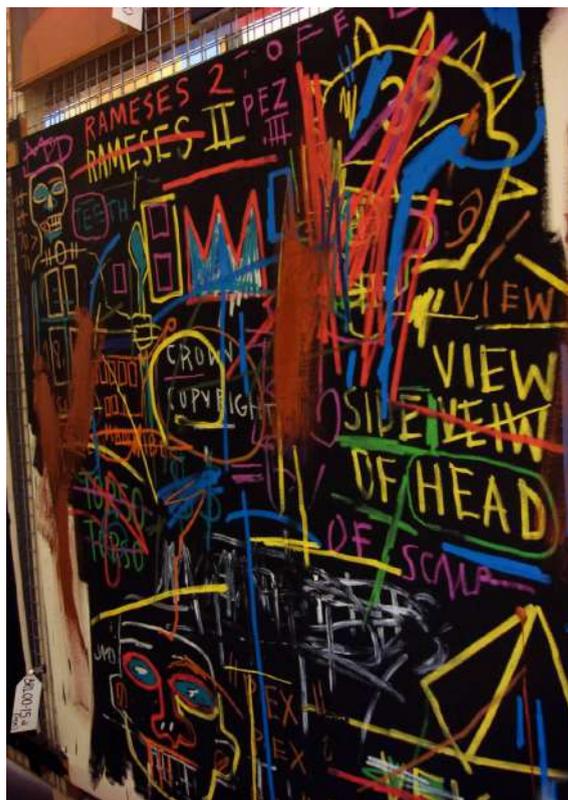


Fonte: Christie's, 2017²⁶

Em 1984 ocorreu uma exposição individual de *Basquiat* no museu²⁷. A título de curiosidade e para reforçar a magnitude desses dois eventos em Roterdã para o *graffiti* e, em especial, para *Basquiat*, eu tive a oportunidade de visitar duas vezes a cidade holandesa e ir ao Museu *Boijmans Van Beuningen*. Lembro de ter visto algumas obras de *Basquiat* expostas e outras na reserva técnica – fiz questão de capturar em imagem uma delas no acervo com a etiqueta de registro BRL 00-15a (MK) (Figura 8). Recordo também de ter ficado intrigada com a expressiva quantidade de obras do artista no *Boijmans*. Hoje compreendo o porquê e verifico a valorização histórico-artística de suas produções.

²⁶ Tradução livre da autora, mensagem abaixo do *graffiti*: "O único crime é as pessoas não reconhecerem o *graffiti* como uma arte verdadeira". Maiores informações em: <<https://www.christies.com/features/New-York-artists-and-the-Amsterdam-graffiti-scene-8169-1.aspx>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

²⁷ Maiores informações em: <<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4460/dog-bite-ax-to-grind>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

Figura 8 - *Basquiat* em acervo do Museu *Boijmans Van Beuningen*

Fonte: Acervo pessoal, 2010

Após esse relato importante sobre a inserção do *graffiti* na Europa, faz-se necessário retornar para a cidade nova-iorquina a fim de prosseguir com a trajetória e influências do *graffiti* nos campos da Museologia e da Arte.

No momento em que o *graffiti* começa a desaparecer do metrô de Nova Iorque, devido à equipe de limpeza da prefeitura instruída para esse fim, além das ações policiais estratégicas, os artistas de rua começaram a ser convidados pelos "marchands" para produzirem telas (BEIGUELMAN, 1998). *Basquiat* e *Haring* se tornaram agentes protagonistas de artistas de rua que elevaram as produções em *graffiti* ao *status* de obras de arte, tendo hoje em dia suas produções estampadas em diversos produtos comerciais – camisetas, chaveiros, canecas etc. – (Figuras 9 e 10), além de integrarem coleções de museus consagrados (Figura 11) como o Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque (Figura 12), e terem obras vendidas em casas de leilões²⁸. Recentemente foi lançada uma exposição²⁹ exclusiva de *Basquiat* na Fundação *Louis Vuitton* (FLV) em Paris/França.

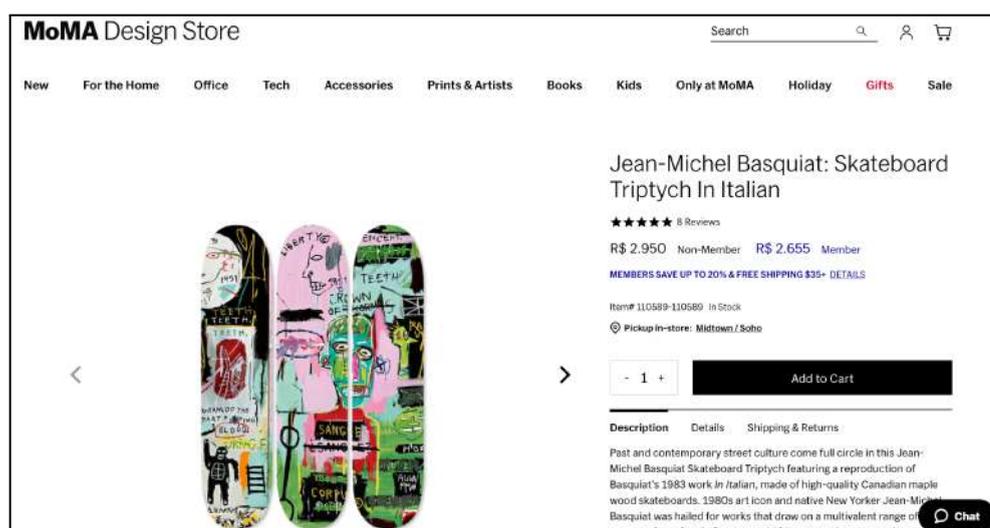
²⁸ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/jean-michel-basquiat>>. Acesso em: 19 nov. 2022.

²⁹ Maiores informações em: <<https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/jean-michel-basquiat>>. Acesso: 19 nov. 2022.

Atualmente, na mesma instituição, há uma outra exposição do artista, agora em parceria com obras de *Andy Warhol*, além de outros artistas do cenário nova-iorquino, denominada *Basquiat versus Warhol – Painting four hands*³⁰. Segundo a instituição:

Basquiat versus Warhol – Painting four hands é a mais importante exposição alguma vez dedicada a esta extraordinária obra e reúne mais de trezentas obras e documentos, incluindo oitenta telas assinadas conjuntamente pelos dois artistas. Também são apresentados trabalhos individuais de cada um, bem como um conjunto de obras de outros artistas importantes (Futura 2000, Michael Halsband, Keith Haring, Jenny Holzer, Kenny Scharf) a fim de evocar a energia da arte do centro de Nova York, cenário dos anos 1980 (FLV, 2023).

Figura 9 - Produtos comerciais de obras de *Jean-Michel Basquiat*



Fonte: *MoMA Design Store*, 2023³¹

³⁰ Maiores informações em:

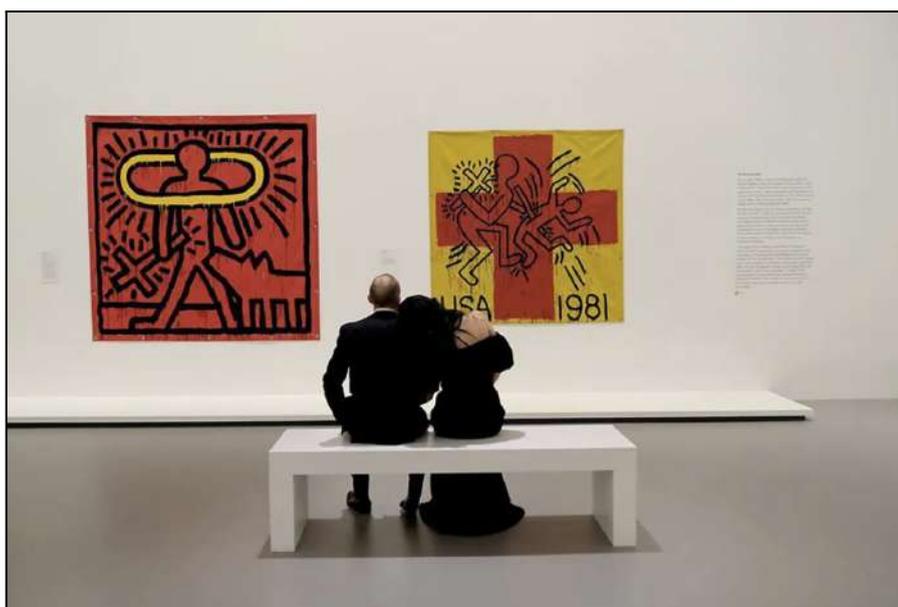
<<https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/basquiat-x-warhol-painting-4-hands>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

³¹ Disponível em:

<<https://store.moma.org/en-br/products/jean-michel-basquiat-skateboard-triptych-in-italian?variant=42994208702694>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Figura 10 - Produtos comerciais de obras de *Keith Haring*

Fonte: *MoMA Design Store*, 2023³²

Figura 11 - Obra de *Keith Haring* no *National Gallery of Victoria*

Fonte: *Condé Nast Traveler*, 2020

³² Disponível em:

<<https://store.moma.org/en-br/products/keith-haring-magnet-set?variant=42999761633510>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Figura 12 - Obra de *Jean-Michel Basquiat* no MoMAFonte: MoMA³³, 2022

Segundo a autora Beiguelman (1998), esse fenômeno que aconteceu com artistas como *Basquiat* e *Haring*, que além de darem entrevistas para a imprensa, alcançarem o sucesso midiático e terem suas obras compradas por milhares de dólares por colecionadores, acarretou no "triunfo do mercado sobre a subversão" (BEIGUELMAN, 1998, p.03).

Se o *graffiti* entrou no mundo das galerias na década de 1970 devido aos costumes liberais da época, na década de 1980 foi impulsionado pelo dinheiro. No início da década de 1980, os bancos foram convencidos a conceder empréstimos com base no valor da coleção de arte de uma pessoa. Se um mutuário possuísse uma obra do artista espanhol *Pablo Picasso* avaliada em US \$10 milhões, o credor aprovaria um empréstimo de US \$5 milhões com juros de 2%. Os investidores japoneses apostaram tudo e recordes foram quebrados a cada ano em leilões de arte. A arte tornou-se o lugar para investir dinheiro; todos invocaram na época os nomes de *Keith Haring* e *Basquiat* (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022). Infelizmente, nem tudo são flores, em 1987, o *Dow Jones Industrial Average* caiu em mais de 20%. A queda da bolsa teve efeito imediato no mercado de arte e devastou o emergente e ainda especulativo mercado *Post-Graffiti*. Em um período de seis meses, as galerias do *Lower East Side*, em Nova Iorque, que ajudaram a pavimentar o caminho para a arte do *graffiti*, fecharam suas portas. Consequentemente, as

³³ Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/3958>>. Acesso em: 19 nov. 2022.

oportunidades sumiram. Jovens artistas promissores aceitaram empregos como assistentes de copiadoras, motoristas de caminhão de reboque e outros cargos não vinculados à arte para sobreviver (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022).

De qualquer maneira, o impacto do *graffiti* no mundo das artes já havia sido gerado – tornando-se um fenômeno mundial não apenas nas ruas, mas também nos ateliers, em museus e galerias. Na Europa, o interesse por arte urbana e por exposições foi enorme. Uma lista internacional crescente de artistas foi surgindo ao longo da década de 1990 (provavelmente foi nessa época que *Banksy* começou com o *graffiti* em Bristol/Inglaterra, pois nasceu em 1974 e começou a grafitar aos 14 anos – aspecto que será abordado no terceiro subcapítulo deste capítulo 2), além de exposições com essa temática terem sido realizadas, tais como *Graffiti Art: Artistes Américains et Français* (1981–1991) no *Musée National des Monuments Français* (Paris) e *Coming from the Subway* (1992) no *Groninger Museum* (Groningen, Holanda) (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022).

Mesmo com essa explosão de sucesso e valorização do *graffiti*, é importante reforçar que o *graffiti* não foi bem aceito na cidade nova-iorquina por um bom tempo e até hoje há severas restrições à sua prática livre (MANSBACH, 2013). Segundo o autor, em 1972 a prefeitura declarou guerra pela primeira vez e, por quase duas décadas, a cidade chegou a gastar muito dinheiro tentando operar vagões de trens sem *graffiti* (como já mencionado, os vagões eram os locais preferidos para as produções de *graffiti* – Figura 13). Isso durante um período em que o metrô não funcionava muito bem e a cidade oscilava à beira do abismo.

Figura 13 - Produção de *graffiti* em vagões de trens em Nova Iorque



Fonte: Martha Cooper, 1970

Segundo Mansbach (2013), essas perseguições ganharam força em virtude do perfil do público de artistas de *graffiti* que a polícia local traçou, sendo descritos como sociopatas e viciados em drogas. Era uma briga pelo espaço público, e a guerra ao *graffiti* transformou contravenções em crimes, serviço comunitário em prisão. Hoje, mesmo com os avanços no que tange à aceitação do *graffiti* por parte de instituições museológicas, galerias e população, o poder público de Nova Iorque ainda processa centenas de casos de *graffiti* todos os anos e mantém uma força-tarefa contra vândalos em todo território urbano da cidade (MANSBACH, 2013). Observei, a partir das minhas vivências pela cidade nova-iorquina, que boa parte do *graffiti* parece ter sido produzido sob encomenda, em espaços que a prefeitura destinou para esse fim ou alguma propriedade privada que permitiu, provavelmente com o aval da prefeitura (Figuras 14, 15).

Figura 14 - *Graffiti* em East Village, Nova Iorque - OSGEMEOS e JR



Fonte: Arquivo Pessoal, 2017

Figura 15 - Graffiti em SoHo, Nova Iorque - Hek Tad



Fonte: Arquivo Pessoal, 2017

Alguns modelos desenvolvidos nos Estados Unidos visaram combater o *graffiti* nas décadas de 1970 e 1980. Em 1984, por exemplo, na cidade de Filadélfia, foi criado o PAGN (*Philadelphia Anti-Graffiti Network*), designado a remover os *graffiti* das paredes e “reeducar” os grafiteiros através de ações socioeducativas voltadas para a criação de murais artísticos, proporcionando-lhes uma formação nas artes e até mesmo com perspectiva de um emprego remunerado. Os murais criados dentro das ações do PAGN buscavam competir e desestimular os *graffiti* não-oficiais (DICKINSON, 2012 apud RICE, 1999). Segundo pesquisa na Internet, o programa ainda continua ativo por intermédio do *Philadelphia Mural Arts*³⁴. São então mais de 35 anos como um processo colaborativo, enraizado nas tradições da confecção de murais, para criar arte que transforma espaços públicos e vidas individuais.

A partir desse breve histórico sobre o *graffiti*, torna-se necessário reforçar que será abordado nos próximos capítulos o *graffiti* como manifestação artística mais rebuscada por meio da técnica de estêncil, utilizando representações figurativas e não abstratas, pois as figurativas costumam ser mais diretas em sua mensagem.

Além do mais, a proposta do trabalho é investigar e analisar mensagens que apresentem o pilar-conceito de contestação nos *graffiti* de *Banksy* através do desenho. Também não é o foco deste trabalho as manifestações apenas com

³⁴ Disponível em: <<https://www.muralarts.org/>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

escritos sem uma produção mais elaborada no que se refere às formas e cores (simples escritos e rabiscos sem um projeto definido costumam, como mencionado anteriormente, ser conhecidos como pichações e esta pesquisa não aborda esses casos).

Em função desse recorte na pesquisa com relação a forma de se expressar artisticamente através do *graffiti*, é relevante levantar algumas das técnicas utilizadas em geral pelos artistas de rua. Segundo Stefan von der Heyde Fernandes (integrante da Banca), as principais técnicas são: *stencil*, *bomb*, *wildstyle*, *throw up*, *3D* e *tag*. A presente pesquisa tem como eixo central o artista britânico *Banksy*, portanto, restringiu-se à técnica que o artista mais utiliza: o *stencil* (Tradução livre, autora: estêncil), que consiste na utilização de um cartão de papel (*Banksy* sugere uma gramatura de 1,5 milímetros de espessura, segundo Ellsworth-Jones, 2013) com formas de desenhos já previamente cortadas, que são colocadas no local desejado, para então receber o *spray* de tinta ou *roll-on* por cima desse orifício. A tinta passa por esse orifício do molde, que é retirado posteriormente, e então é feita a impressão na superfície desejada (AMBROSE, 2009) (Figura 16).

Figura 16 - Prática do *graffiti* em estêncil



Fonte: *Wunderkammer Gallery*³⁵

Interessante que o estêncil, sendo uma técnica mais rápida, tem uma peculiaridade com relação à confecção dos moldes: estes podem levar dias para serem preparados no ateliê, casa etc. do artista, pois é preciso cortar – em diversas

³⁵ Disponível em: <<https://wunderkammern.net/tag/blek-le-rat/>>. Acesso: 24 fev. 2023.

vezes – de forma minuciosa no suporte cartolina ou papelão, sem mencionar que se for necessário utilizar cores, para cada camada de cor será necessário um estêncil separado (ELLSWORTH-JONES, 2013). Enfim, o estêncil se tornou o método mais utilizado pelo *Banksy* por contribuir para uma produção mais rápida nas ruas e assim o prevenir de se expor por mais tempo às possíveis abordagens de autoridades policiais ou donos das propriedades em que ele está grafitando (BANKSY, 2012).

2.2 O *graffiti* e suas relações com o sistema da arte

O *graffiti* vem se tornando um dos atores de manifestação política e social por sua intervenção na cena pública, conquistando espaço como arte urbana desde os anos 1970, consolidando-se ao longo do tempo e abrindo oportunidades para novos artistas e ampliando sua temática com novas abordagens (GRAFFITI, 2022). Antes visto como uma subversão por boa parte da sociedade e do mercado de arte, o *graffiti* com o tempo vem tendo a sua essência alterada, sendo considerado uma arte organizada, apelando por ideal de beleza através de murais decorativos e aproximando-se muito mais de um produto ou de uma mercadoria (COSTA, 2018).

Além disso, podemos considerar que o *graffiti* pode ser visto como uma maneira de substituir a estética urbana, alterando muros e paredes cinzentas por composições mais coloridas, contrastando com a violência urbana, proporcionando uma comunicação com a sociedade sobre questões que impactam a vida de todos nós. O autor Lara (1996 apud Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - op. cit., pp. 45-46) reforça isso com o seguinte trecho:

[...] a experiência do *graffiti* permite pensá-la como um espaço de circulação desejante. Ao lançarem-se em deriva percorrendo as madrugadas [...] ao interferirem esteticamente na paisagem produzindo imagens anônimas, frases, desenhos multicoloridos que parecem dar certo charme à cidade – contraponto lúdico ao cinza-poluição, à monotonia do cotidiano, ao mau humor metropolitano, à pressa capitalista –, os grafiteiros mostram que é possível perder tempo na grande cidade, não na paranóia dos congestionamentos, mas saborosamente, na experiência intensa do investimento lúdico, na elegia do banal.

Ao longo dos anos desde o seu início precursor na pré-história, o *graffiti* evoluiu para uma diversidade de formas artísticas. Defensores da liberdade de expressão, os artistas em *graffiti* utilizam os mais variados instrumentos para criarem

suas representações de uma realidade em constante mudança. Além das diversas formas em muros, paredes, chãos e pontes das cidades, por exemplo, passaram a criar instalações, esculturas, fotografias, vídeos, entre outras expressões em espaços públicos. O que, no entanto, simboliza a evolução do *graffiti* nos últimos tempos é, antes de tudo, sua aceitação e reconhecimento, ou seja, já é considerada uma manifestação pertencente ao campo das Artes junto com expressões consagradas há anos na História da Arte como a Pintura e Escultura (SESI-SP Editora, 2015).

A ocupação do *graffiti* nas ruas vem se expandido na mesma proporção que a aceitação popular. Arte lúdica, participativa e onipresente em nosso cotidiano, vem se transformando no primeiro acesso para aqueles que, por falta de oportunidade e/ou conhecimento, costumavam estar distantes do conteúdo artístico e cultural que se apresentava nas instituições museológicas e artísticas, como museus e galerias de arte das grandes cidades pelo mundo.

Hoje essa expressão artística já pode ser considerada legítima em sua grande maioria dos casos, sendo também ponto de fuga para o nosso pensamento, luz para a nossa imaginação, surgindo em concretos das urbes. Variados estilos, diversas temáticas e técnicas, molduras do nosso percurso diário e, gostando ou não, é parte participativa de nossas vidas. Conforme *Banksy* reforça no seguinte trecho:

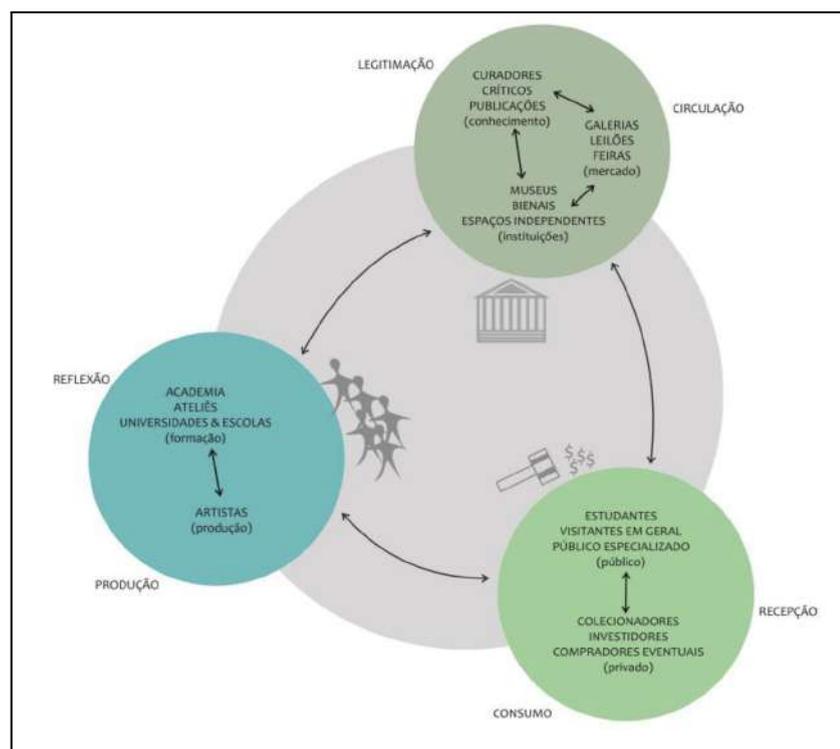
Imagine uma cidade em que o *graffiti* não é ilegal, uma cidade em que qualquer um pode desenhar onde quiser. Onde cada rua é inundada de milhões de cores e frases curtas. Onde esperar no ponto de ônibus não é uma coisa chata. Uma cidade que parecia uma festa para a qual todos foram convidados, não apenas as autoridades e os figurões dos grandes empreendimentos. Imagine uma cidade como essa e não encoste na parede – a tinta está fresca (BANKSY, 2012, p.97).

Produzidos inicialmente nas urbes, atualmente o *graffiti* vem ocupando o sistema da arte, em especial o mercado de arte – galerias, feiras, leilões. Segundo Fetter (2018 apud BULHÕES, 1995, p.114), o sistema da arte engloba o

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período.

A autora Fetter (2018) produziu um esquema para ilustrar os sistemas contemporâneos de arte (Figura 17) e seus agentes. Também sinaliza que atualmente essas relações estão mais fluidas e em constante deslocamento e transformação. Os agentes se movimentam de uma instância para outra de forma mais natural e dinâmica, além de se comunicarem e interagirem mais entre si.

Figura 17 - Principais instâncias de legitimação na arte contemporânea



Fonte: FETTER, 2018

A manifestação artística *graffiti* está sendo inserida em grandes museus, bienais, casas de leilão, galerias e feiras, tendo elas a atuação de curadores, críticos, pesquisadores, gestores, museólogos "[...] e tantos outros profissionais que possibilitam e validam a reflexão ao redor dos processos ocorridos na esfera de produção" (FETTER, 2018, p.108). Além disso, está disponível para vendas em sites dos próprios artistas urbanos a partir de produções em diferentes suportes como em papel e tela, além de suas cópias – reproduções a partir de impressões – em formatos muitas vezes bem menores que as encontradas em muros e paredes pelas ruas, em campanhas publicitárias e já superou todas as barreiras do preconceito, que antes impedia seu então reconhecimento, podendo se consagrar como uma obra de arte em muitos casos, como aconteceu com produções de *Basquiat*, *Haring*

e *Banksy*, por exemplo. Sugere-se que esse reconhecimento tenha surgido a partir de um sistema de conhecimento estético que

requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o status quo estabelecido (FETTER, 2018, p.106).

Além dos principais personagens do sistema da arte mencionados, outros atores atuam nos enredos da circulação da arte, como os que se utilizam da divulgação do conhecimento sobre arte. Segundo Fetter (2018), ao escrever artigos, teses, publicar livros e dar palestras, entre outras atividades, esses atores estão colaborando para a legitimação de artistas e obras, oferecendo diversos graus de relevância conforme suas trajetórias e espaços ocupados. Penso ser essa uma das minhas³⁶ modestas atuações aqui, ao pesquisar, escrever e divulgar este trabalho de conclusão de curso sobre o artista contemporâneo britânico *Banksy* e suas principais produções artísticas.

Vale reforçar que o *graffiti* tem no seu DNA artistas que vêm de caminhos não acadêmicos, porém que se expressam com uma potente bagagem de conteúdo e que se manifestam nas diferentes formas, estilos e técnicas de pintura e interação com as cidades onde foram criados. Observo de forma otimista essa relação de produções artísticas de autores sem formação formal em academia no que tange às possibilidades de inserção no sistema da arte. É uma forma de proporcionar maior diversidade sobre a origem e trajetória dos artistas, além do tipo de expressão artística utilizada.

Essa inserção da arte de rua ao sistema da arte poderia ser descrita como uma terceira onda de interesse em obras de arte *Post-Graffiti*, surgindo na primeira década do século XXI. Na América, o interesse começou a se infiltrar nos eventos como o *Street Market em Deitch Projects*³⁷ (Nova Iorque) em 2000. Um evento que

³⁶ Proponho também redigir um artigo fruto deste trabalho (com colaboração dos integrantes da Banca Examinadora), participar de seminários e congressos com temáticas que possibilitem a participação com esse tema de pesquisa e elaborar um anteprojeto para seguir com pós-graduação a fim de ampliar minha colaboração no meio acadêmico-científico sobre essa temática.

³⁷ Maiores informações em: <<https://www.deitch.com/new-york/exhibitions>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

uniu as forças dos curadores *Barry McGee*, *Todd James* e *Stephen Powers* para recriar uma versão do contexto urbano e a arte urbana dentro de uma galeria, a *18 Wooster Street* da *Deitch Projects*. Havia uma loja de bebidas, uma bodega, caminhões danificados com pichações virados no chão da galeria. Os curadores passaram vários meses procurando nas ruas placas descartadas em fachadas de lojas, remontando os escombros em uma surpreendente fusão de realidade urbana e fantasia urbana.

Na mesma época, uma arte de rua que promovia a iconografia e o muralismo sobre a ênfase tradicional nas formas e cores das letras ganhou destaque. Esse movimento acompanhado pelo fenômeno de *Post-Graffiti* pode ser exemplificado nas exposições *Street Art da Tate Modern*, em Londres, assim como na *Art in the streets* no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e na mostra *Beyond The Street London Exhibition* na galeria *Saatchi*, em Londres.

A exposição *Street Art*³⁸, realizada em 2008 no museu *Tate Modern*, em Londres, abordava – como o título sugere – arte urbana, tendo como foco o *graffiti*. Sob a curadoria do artista, escritor e curador britânico Cedar Lewisohn³⁹ da *Tate Media*, a exposição foi a primeira grande exibição pública de arte de rua em Londres e a primeira vez que a instituição comissionou artistas para interferirem nas paredes do edifício do museu (TATE MODERN, 2008). Foram selecionados seis artistas que já eram representados em grandes coleções em todo o mundo e regularmente expostos em exposições de galerias e bienais, mas havia como foco norteador o trabalho iniciado em espaços públicos urbanos. Os artistas são: *Blu* de Bolonha, Itália; o coletivo de artistas *Faile*, de Nova Iorque, Estados Unidos; *JR* de Paris, França; *Nunca* e *OSGEMEOS*, ambos de São Paulo, Brasil; e *Sixeart* de Barcelona, Espanha. Segundo o *press release* da exposição, a arte de rua na *Tate Modern* trouxe à tona um aspecto importante da prática artística atual e que influenciou artistas aclamados, incluindo *Basquiat* e *Picasso*. Embora o termo *Street Art* seja usado desde o final dos anos 1970, o trabalho, por sua própria natureza, está em constante fluxo e difícil de ser categorizado. De um modo geral, o termo passou a definir a arte urbana mais visual e envolvente, em oposição apenas ao *graffiti* e marcação baseados em texto (nesse caso específico, conhecidas como pichações).

³⁸ Maiores informações: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/street-art>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁹ Maiores informações: <<https://www.cedarlewisohn.com/about>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Em 2011, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MoCA) organizou uma mostra intitulada *Art in the streets*⁴⁰ (Tradução livre, autora: Arte nas ruas). *Banksy* participou junto com mais 50 artistas. A exposição ocorreu na mesma época do lançamento de seu filme (que foi indicado ao Oscar), então, segundo Ellsworth-Jones (2013, p.296),

[...] a exposição certamente sobreviveria se retirassem os *Banksys*, mas seria impossível em primeiro lugar acreditar que ela teria ocorrido se não fosse o chamado "efeito *Banksy*" – o poder de atração que tanto as suas obras quando seu filme mobilizaram para o mundo da arte de rua.

Outra exposição nesses moldes bem interessante ocorreu recentemente na capital britânica: *Beyond The Street London Exhibition*, envolvendo mais de 100 artistas internacionais e ocupando todos os andares da icônica *Saatchi Gallery*. Acompanhei pelas redes sociais, em especial pelo *Instagram*, os perfis da galeria e de alguns artistas participantes que eu já vinha seguindo previamente por admirar seus trabalhos, e achei interessantíssima a exposição. *Shepard Fairey*, um dos artistas que participou da exposição, publicou um vídeo⁴¹ sobre o evento, incluindo diversas performances realizadas paralelamente às pinturas expostas nas paredes. Foram atividades como *street dance* ao som de *Hip-Hop* e outras influências originárias também do contexto urbano. Fairey (2023) escreveu um depoimento em postagem no seu perfil do *Instagram* que penso ser válido acrescentar aqui no trabalho:

Londres foi uma explosão e uma sobrecarga sensorial total! Tive a honra de dividir uma grande sala com a FAILE (@faileart), com quem colaborei nas ruas e em galerias por muitos anos. Vi tantos amigos e artistas que me inspiraram que fazer um resumo adequado é impossível! Alguns dos amigos e lendas presentes foram @futuradosmil, Bob Gruen (@bob_gruen), Janette Beckman (@janettephoto), Paul Insect (@paulinsect), Claw Money (@clawmoney), Charlie Ahearn (@twincharlie), Fab 5 Freddy (@fab5freddy), C.R. Stecyk III (@crstecykiii), DAZE (@dazeworldnyc), DELTA (@boris_tellegen), Kenny Scharf (@kennyscharf), ESPO (@steveespowers), Michael Holman (@michaelholman101), @vhils, Glen E Friedman (@glenefriedman), Lady Pink (@ladypinknyc), Estevan Oriol (@estevanoriol), Conor Harrington (@conorsaysboom), Andre Saraiva (@andresaraiva), Eric

⁴⁰ Maiores informações em: <<https://www.moca.org/exhibition/art-in-the-streets>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/Co5HX9lp1j9/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Haze (@erichazenyc) e outros! Obrigado a @rogergastman e sua equipe por criar uma exposição tão fenomenal! – Shepard [Tradução livre, autora]

O curador da mostra a que *Shepard Fairey* menciona na postagem é o curador, escritor, historiador e colecionador de *graffiti Roger Gastman*. Ele também publicou um vídeo⁴² percorrendo os espaços da mostra. Podemos observar, a partir do vídeo – disponível em nota de rodapé da página anterior –, algumas adaptações da rua para o ambiente fechado, verificar montagens de cenários remetendo ao contexto urbano e aos próprios artistas grafitando as paredes, assim como, em contrapartida, casos de obras em molduras fixadas também nas paredes. Enfim, identifica-se uma maior variedade de opções no que tange à expografia⁴³ (design de exposição) da mostra, não tendo apenas como foco norteador o espaço fechado e as obras simplesmente expostas de forma fixa em paredes ou em vitrines.

O que é interessante sobre esse período de transição da rua *versus* museus, galerias são as reviravoltas que a forma de arte tomou ao longo do caminho. Artistas como *Banksy* e *Shepard Fairey* ajudaram a reformular a narrativa de como a cultura do *graffiti* poderia ser aplicada ao cinema, moda, política, mídia social, ao mundo das artes e casas de leilão. No final da primeira década do século XXI, três dos nomes mais famosos da arte vieram das raízes do *graffiti* e da arte de rua. O pôster "Hope" (Obama)⁴⁴ de *Shepard Fairey* conquistou o mundo em 2008. O documentário de *Banksy*, aliás, uma das minhas inspirações para este trabalho, *Exit Through the Gift Shop*, foi indicado ao Oscar em 2010, e o artista *Brian Donnelly*, conhecido

⁴² Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CpD1HqkrZEK/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

⁴³ O termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de "programa museográfico" engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu [...] Como não há correspondentes no Brasil e em Portugal, manteremos os termos *expographe* e *muséographe* como no original em francês. Nesta publicação, a *expographe* aparece, também, em museografia e em profissão. *Muséographe* é tratado nos verbetes museu, museografia e profissão. [...] Os autores usam aqui *expographe* entre aspas. Acreditamos que seja para distinguir enfaticamente do *muséographe*, aquele com formação para as funções museográficas mais amplas que aquela para o desenho de exposições. No Brasil não existem estas duas denominações. O especialista em exposições é o designer expográfico ou de expografia ou de exposição, embora outros profissionais atuem no processo ou o liderem. O especialista do conjunto de ações de museografia é o museólogo, embora outros participem com especializações específicas. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 31).

⁴⁴ Maiores informações em: <<https://npg.si.edu/blog/now-on-view-portrait-barack-obama-shepard-fairey>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

como *Kaws*⁴⁵, continuou a criar moda e itens colecionáveis de alta qualidade e ao mesmo tempo acessíveis, juntamente com uma robusta carreira de arte (CORCORAN; GASTMAN; PRICCO, 2022).

Em contrapartida a essa mobilidade do *graffiti* entre os espaços urbanos e as instituições fechadas, vale trazer um movimento contrário: em 2006 surgia em Nova Iorque o movimento *Splashers* (Tradução livre, autora: borrifadores), formado por um grupo de pessoas com o propósito de borrifar tinta com cacos de vidro em cima de trabalhos de *Banksy*, *Shepard Fairey* entre outros, encontrados pelas ruas, pois

[...] uma vez que a arte de rua seja introduzida em museus ou no mundo da publicidade, ela se torna mais do que "uma rebelião patrocinada pela burguesia [...] tanto totalmente impotente politicamente quanto fantasticamente lucrativa para todos os envolvidos (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.297).

Aqui também constatamos a questão da efemeridade dessas obras expostas nas ruas. Pessoas inconformadas com a inserção desses artistas no mercado de arte acabam vandalizando as suas produções. Elas estão em sua grande maioria sem proteção (como tela/película envidraçada, moldura etc.), tornando-as sensíveis e voláteis no que tange a sua salvaguarda.

Goste ou não, penso que esses movimentos da rua para instituições museológicas, galerias, casas de leilões, além de mostras, exposições, entre outras podem sim interferir na característica central do *graffiti*, já que seu *habitat* natural muda e os envolvidos indiretamente também (curadores, diretores, funcionários da prefeitura, público etc.). Porém, creio que os artistas continuam a experimentar: o que se aprende através dos muros e paredes das urbes, se traz para o estúdio e vice-versa, além de poder contribuir para uma aceitação maior nas urbes – na medida em que as obras são expostas em museus, talvez aceitá-las nas ruas também seja possível.

Ainda acredito que todo esse movimento pode colaborar para ampliar o público visitante em museus, galerias e centros culturais, pois estas estão expondo obras que tiveram a sua origem nas ruas, portanto elas dialogam com as urbes, com uma parcela significativa da sociedade. Isso pode ser um atrativo para trazer novas pessoas para visitarem essas instituições, por exemplo. É o caso do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro (CCBB-RJ), em que realizou em seu espaço

⁴⁵ Perfil disponível em: <<https://www.instagram.com/kaws/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

uma exposição dos artistas de rua OSGEMEOS – OS GEMEOS: Nossos Segredos – em 2022 (Figura 18).

Figura 18 - CCBB-RJ na lista dos museus mais visitados – Exposição OSGEMEOS



Fonte: CCBB, 2023

Segundo o *International Council of Museums Brasil* – ICOM Brasil, através de sua *newsletter*⁴⁶ mensal enviada por e-mail aos inscritos em abril de 2023, e o jornal *The Art Newspaper*⁴⁷, a exposição dos OSGEMEOS contribuiu de forma significativa para que a instituição CCBB-RJ entrasse na lista dos 100 museus mais visitados do mundo em 2022, alcançando a posição 34^a. Foram mais de 830 mil visitantes na exposição, um aumento de público em 471% com relação ao ano de 2021.

Em adição, penso que os artistas precisam sobreviver, pagar suas contas básicas (de aluguel, luz, água, etc.), então seria um pouco "hipócrita" de minha parte dizer que os artistas que estão inseridos no mercado de arte se venderam, até porque o lugar de fala é importante. Quem poderia ser contra esse movimento seriam os próprios artistas de rua. *Banksy* menciona a questão de vender as obras e declara que "não há, obviamente, nada de errado em vender a sua arte – só um idiota com um fundo de pensão vitalício diria o contrário. Mas é difícil saber até onde você pode ir com ela" (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 297).

⁴⁶ Acesso às *newsletters* anteriores: <https://www.icom.org.br/?page_id=1986>. Acesso em: 28 abr. 2023.

⁴⁷ Maiores informações em: <<https://www.theartnewspaper.com/2023/03/27/the-100-most-popular-art-museums-in-the-worldwho-has-recovered-and-who-is-still-struggling>>. Acesso em: 27 mar. 2023

Em depoimento no documentário⁴⁸ sobre o processo e realização da *II Bienal Graffiti Fine Art* (2013) em São Paulo/SP, o curador e artista de rua Binho Ribeiro afirma que na rua o *graffiti* é selvagem. Em instituições e espaços fechados, o artista e sua obra são como se estivessem em um zoológico, ou seja, estarão expostos para um grupo seleto de pessoas, através de condições pré-estabelecidas (local, hora, quantidade de público etc.) e um ingresso nas mãos. É uma comparação interessante.

A autora Ramos (1994, p.61), não sendo uma artista de rua, mas que dialoga com o que o artista de rua Binho Ribeiro menciona anteriormente, estabelece que “[...] essas mostras organizadas em espaços selecionados não são propriamente de *graffiti*, mas de trabalhos de grafiteiros. O *graffiti* é indissociável de seu contexto”. A autora propõe que a prática do *graffiti* quando produzido dentro de um ambiente institucional acaba sendo alterado nessa transição espacial, podendo, por exemplo, perder o seu potencial transgressor, ou seja, a sua característica que o define. Canclini (2012, p. 24-25) também vai mencionar essa relação e a transgressão ao dizer que as

[...] transgressões supõem a existência de estruturas que oprimem [...]. Ficar atrelado ao desejo de acabar com essas ordens e, ao mesmo tempo, cultivar com insistência a separação, a transgressão, implica que essas estruturas e essas narrativas mantêm vigência.

Espera-se, portanto, que o comportamento dos artistas de rua e o teor das produções dos artistas de rua diante do sistema da arte não sejam totalmente corrompidos a fim de seguirem as regras institucionais vigentes. Que prevaleçam a complementaridade, a acessibilidade, a convivência harmônica do *graffiti*, a diversidade em produções, a aceitação de novas expressões artísticas nesses diversos lugares e que o seu principal objetivo não seja destruído pelo mecanismo muitas vezes predatório do mercado.

2.3 O *graffiti* e suas relações com a arte urbana

O surgimento da expressão arte urbana tem origem em uma cultura alternativa que foi se globalizando ao longo dos anos, caracterizando-se

⁴⁸ Disponível em: <<https://vimeo.com/91372278>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

principalmente pelas mensagens contestadoras, de crítica social, política, cultural, ambiental etc. A expressão artística em espaços públicos costuma ser essencialmente o retrato de uma sociedade contemporânea, miscigenada, urbana e atenta à diversidade e às questões sociais, políticas, ambientais entre outras. Importante frisar que uma cidade boa para se viver não se resume à sua estética: é preciso considerar que um território urbano deve ser inclusivo, socialmente justo, ambientalmente saudável entre outros aspectos (CABREIRA, 2018).

As cenas culturais costumam ser construídas a partir das pessoas, assim como o urbanismo humanista que percebe que uma urbe com pessoas circulando nas ruas gera mais segurança, bem-estar e diversidade. Foi a partir desse espírito que a *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO) criou, em 2004, a Rede de Cidades Criativas, um programa com o objetivo de promover a cooperação entre cidades onde a criatividade é vista como uma ferramenta para o desenvolvimento humano e cultural. As cidades criativas, portanto, seriam aquelas que promovem a criatividade em seus diversos formatos e espaços, alinhadas com a sustentabilidade ecológica, a economia criativa e a diversidade cultural. No Brasil, cidades como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo seguiram essas diretrizes inauguradas pela Unesco, promovendo políticas públicas e incentivando coletivos de artistas (UNESCO, 2022).

A relação dos moradores com sua cidade se dá de forma diversa, implicando cores, sons, construções, espaços verdes, memória, dentre outros aspectos. Por isso a importância de políticas públicas voltadas à diversidade cultural nas cidades (CABREIRA, 2018). Quanto mais democrático o espaço urbano, menores os índices de violência, abandono e degradação social. Atualmente, depois de meio século de debates sobre diversidade e cidade na Unesco, infelizmente países como o Brasil vivem um contexto de desarticulação das cidades e dos espaços culturais nas esferas governamentais (UNESCO, 2022). Há uma grande dissonância entre o projeto de cidade e as necessidades dos cidadãos e habitantes. Como alerta o arquiteto e urbanista dinamarquês Jan Gehl (2010, p. 22):

[...] Atividades sociais exigem a presença de outras pessoas e incluem todas as formas de comunicação entre as pessoas no espaço público. Se há vida e atividade no espaço urbano, então também existem muitas trocas sociais. Se o espaço da cidade for desolado e vazio, nada acontece (GEHL, 2010, p. 22).

Ao longo da história, mudanças estruturais da sociedade ocorreram e continuam ocorrendo, refletindo também em mudanças nos espaços até então tidos como tradicionais para a exposição de produções artísticas ao público, como museus e galerias de arte. Hoje, a arte também está na rua – e pode ser considerada da rua –, proporcionando-nos outro objeto de estudo. Essa remodelação das urbes e da sociedade em âmbito internacional e nacional possibilita que a arte venha ao encontro das pessoas que habitam essas cidades e que, por inúmeros motivos, não têm acesso a tais experimentações artísticas em ambientes fechados como as instituições museológicas (GUERCHE, 2014).

As narrativas produzidas no espaço urbano não necessariamente seguem uma linearidade. Nas urbes, incorporam-se infinitas multiplicidades em suas cenas. Em adição, o espaço público das cidades se torna um lugar para se refletir questões de diversas áreas e interesses como política, econômica, cultural, histórica, ambiental e social. É na urbe que a arte urbana atua e suscita questionamentos e reflexões para quem nela passa. O *graffiti*, objeto desta pesquisa, foi considerado por anos como sendo a única expressão de arte urbana, porém atualmente as manifestações e técnicas são variadas, tais como: colagens, mosaicos, adesivagem, instalações, performances, *happening*, danças, saraus, *slams*, *video mapping* (projeção mapeada), sons e imagens projetadas em diversos pontos da cidade, arte com fios ou rochas etc. (CABREIRA, 2018).

Compreende-se que algumas características de arte urbana são centrais, mais especificadamente, quatro delas são definidas como principais para melhor entendimento do que se quer dizer quando se menciona arte urbana e estão diretamente relacionadas com o *graffiti*: a primeira e mais importante trata-se das formas estéticas (pictóricas, por exemplo) utilizando-se do espaço físico ou do espaço social simbólico. A segunda característica está relacionada à materialidade urbana na composição e leitura das obras em si, resultando em uma exploração criativa da cidade, do seu edificado e do ambiente material, como por exemplo: muros, fachadas, portas, tapumes, vitrines, mobiliário urbano, sendo considerados recursos e suportes usados de forma criativa pelos artistas de *graffiti*; aqui não seriam só os conteúdos gráficos criados, mas também o seu suporte. A terceira característica seria a natureza informal e imprevisível relacionada a grande parte destas manifestações artísticas, muitas vezes protagonizando um comportamento subversivo e marginal, seja por carregar conteúdos proibidos, contestações, ou por

surgirem de forma ilícita, sendo muitas vezes alvo de perseguição com punições (multas ou até mesmo prisões) e erradicação (através de sua destruição, seja pintando por cima, seja destruindo totalmente aquele suporte). Por fim, a quarta e última característica levantada se refere à efemeridade das produções nas urbes, tendo em sua essência a transição: muros e paredes pintadas, rasuradas, demolidas, sendo portanto uma arte de curto ciclo (CABREIRA, 2018).

Atualmente, verifica-se que não é necessário se deslocar até uma instituição museológica e/ou artística cercada de uma certa aura e curadoria própria, para ter acesso às produções artísticas, em especial o *graffiti*, pois a arte pode residir também no espaço público das cidades, espaço este tido na maioria das vezes como livre, sem apresentar um estilo específico, com acesso universal público. Apesar da sensação de espaço público e liberdade estarem em sintonia, estamos na realidade submetidos a qualquer momento ao poder das instituições (públicas e/ou privadas), na sua maioria das vezes escondidas, que atuam nas relações sociais. Segundo Foucault (apud GUERCHE, 2006, p.45):

[...] Seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de quais revezamentos e até quais instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.

A partir dessa relação de incerteza de quem exerce o poder nas urbes é que a arte poderia focar para criar reflexões sobre a construção subjetiva do sujeito que percorre as cidades. Gosto muito de um trecho da historiadora Pesavento em seu artigo intitulado *Cidade, Espaço e Tempo: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano*, em que ela afirma que "[...] há pouco espaço na cidade pós-moderna para uma prática tão ligada à ideia de passado, já que “é o tempo do presente, do aqui e do agora, que preside o tempo das cidades” (PESAVENTO, 2005, p.14). Penso que o *graffiti* nas ruas dialoga com essa ideia. Estar vinculado ao tempo contemporâneo nas urbes implica em uma arte contemporânea e em parte na sua efêmera durabilidade. Sua lembrança vinculada à memória coletiva será impactada pela fugaz existência de cada *graffiti* na rua. Canclini também questiona sobre qual seria o sentido de conservar ou renovar "em meio as transformações da cidade, em

competição com fenômenos transitórios como a publicidade, o *graffiti* e as manifestações políticas?” (CANCLINI, 2013, p. 291).

Como o *graffiti* dialoga com o tempo atual, a sua produção com o tempo vai se alterando, a forma como são produzidas e as contestações colocadas nas paredes vão sendo renovadas, pois cada tempo tem uma demanda, uma reivindicação. Dificilmente, portanto, cada *graffiti* se tornaria um patrimônio urbano. Uma determinada área da cidade destinada exclusivamente para a prática do *graffiti* poderia ser considerada um patrimônio urbano, como observei em Londres (*Southbank Skate Space*), mas cada produção artística ali realizada, será provavelmente renovada por outra e outra repetidamente. Canclini traz uma afirmação interessante sobre a questão da durabilidade do patrimônio: “[...] o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos”, considerando que “a perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável” (CANCLINI, 2013, p. 160). Haveria, portanto, um teor autoritário na preservação dessas obras que pudessem vir a ser posteriormente consideradas um patrimônio. Um movimento totalmente contrário à proposta central do *graffiti*, por isso não penso ser uma ideia que os artistas de rua buscam nas suas produções pelas urbes.

Em contrapartida, recentemente um caso relevante no que diz respeito a essa questão, além do *graffiti*, do seu contexto urbano e da sua inserção em museus, emergiu dos escombros da guerra na Ucrânia. *Banksy* produziu no final do ano de 2022 sete obras em cima de restos de estruturas de prédios a fim de apoiar a resiliência do povo ucraniano, denunciar a guerra e os envolvidos por essa tragédia. Pois bem, agora uma empresa internacional de segurança fundada na Ucrânia, a *Ajax Systems*, instalou sistemas de alta tecnologia para garantir a proteção 24 horas por dia de quatro murais criados pelo artista na região de Kiev (Figura 19) (KISHKOVKY, 2023).

Figura 19 - Proteção de *graffiti* em área deflagrada por guerra

Fonte: Ajax Systems, 2023⁴⁹

Segundo o depoimento de *Oleh Torkunov*, vice-chefe da Administração Militar Regional de Kiev, as obras de *Banksy* têm valor cultural e histórico para o país, sendo considerado um lembrete de que a luz vencerá a escuridão. Portanto, seria importante resistir a possíveis tentativas de vandalismo que, aliás, já foram identificadas nas obras (KISHKOVKY, 2023).

Atualmente, as obras encontram-se protegidas contra potenciais vandalismos e condições climáticas, com monitorização ininterrupta e resposta rápida por parte dessa empresa de segurança *Ajax*, até que sejam enviadas para um museu (ainda não foi definido para qual museu seria enviado). As características técnicas dos sistemas de segurança incluem detectores de movimento e sensores de choque e vibração integrados, bem como barreiras transparentes de policarbonato (KISHKOVKY, 2023). Em depoimento para *Sophia Kishkovsky* do *The Art Newspaper*, *Amina Yepisheva*, porta-voz da *Ajax Systems*, afirmou que a empresa não contactou pessoalmente *Banksy* durante este projeto, que custou cerca de US \$13.500, sendo tudo coberto pela empresa. Além disso, a diretora de marketing da *Ajax Systems* acrescentou também ao *The Art Newspaper* que normalmente não vê a necessidade da arte de rua ter proteção, mas a guerra forçou essa adaptação. Em

⁴⁹ Disponível em:

<https://www.theartnewspaper.com/2023/02/24/ukraine-security-company-banksy-murals-kyiv?utm_source=The+Art+Newspaper>. Acesso em: 23 fev. 2023.

adição, afirmou que esses murais do artista são considerados um símbolo de invencibilidade, trazendo uma mensagem importante que se deseja transmitir às gerações futuras (KISHKOVKY, 2023).

Aqui observamos uma conjuntura completamente diferente da abordada até então neste trabalho (inclusive não é o foco da presente pesquisa o contexto de guerra, porém penso ser necessário mencionar que a arte de rua nessas situações, por exemplo, certamente recebe um outro valor e uma outra atenção no que tange a sua preservação, pois ela está fazendo parte de um evento histórico e não simplesmente "embelezando" as cidades). Nesse caso, concordo com a sua salvaguarda, preservação e, até mesmo, a sua remoção para um lugar mais seguro – como um museu – onde as próximas gerações possam ter acesso a essa e outras produções realizadas ao longo de períodos trágicos de guerras. A arte se torna um testemunho, um registro documental, não sendo mais apenas uma manifestação do artista por si só, em que as pessoas pudessem ver, nem que fosse por pouco tempo. Penso que nesses casos, essas obras poderiam se tornar, portanto, um objeto museológico – ou museália – ao serem preservados, pesquisados e comunicados através de um museu. Segundo DESVALLÉES; MAIRESSE (2013, p. 57),

[...] por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de "thesaurização" e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. [...] O objeto portador de informação, ou objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu.

Penso também que a inserção de arte de rua nesse contexto urbano de conflito armado pode gerar muitos debates nas áreas de Museologia e da Arte. Principalmente no que tange às questões da sua provável mudança de *habitat* natural a fim de salvaguardar, preservar e disponibilizar para um público específico. Pode-se perder a aura do *graffiti*, mas nesse caso ele está situado em locais sem público, já que a região se torna inacessível pela total insegurança por causa da guerra, portanto a obra provavelmente deixaria de existir sem um público-observador. Por fim, precisamos considerar o seu valor atribuído como objeto histórico-artístico para a humanidade diante do contexto na qual está inserida.

O encontro entre o artista de rua e o pedestre-público, intermediado pela produção artística, é um convite para possíveis ressignificações. A obra de arte de rua é um conjunto de fragmentos de histórias, de passados empilhados e abertos à legibilidade do outro. A arte pede para ser lida, mas, para isso, o pedestre deve aceitar essa nova relação com a rua e com a sua própria identidade, tornando-se então um ser público. Mais ainda, transformar o *não lugar* em que se encontra, a caminhada (refere-se à caminhada como podendo ser um *não lugar* se o interesse do caminhante estiver na chegada e não no percurso. Para que a caminhada se torne espaço, ela deve ser vista como lugar, como possibilidade de prática). O desafio do artista urbano se torna, portanto, enorme: mediado pela obra de arte, o artista faz a caminhada valer por si mesma, não pelo destino a que se dirige o pedestre. A esse processo de ressignificação soma-se outro: o de fazer o pedestre se assumir público. Essa ressignificação exige um fazer desse pedestre-público tão importante como o de ter feito a própria obra. Porque esse pedestre-público fará a obra viver e o artista será efetivamente um artista (CERTEAU, 2001).

Entrar no museu e encontrar-se com a obra de arte – um *graffiti*. Andar pela rua e deparar-se com a obra de arte. O artista de rua apenas existe na cumplicidade com o público que se assume como tal, ainda que momentaneamente, ao passar pela rua. Não há um acordo estabelecido, um ingresso a ser comprado, um papel assinado que institucionalize as relações. São dois momentos diferentes. No museu, a arte está legitimada pela instituição, que age como intermediadora entre o artista e o público. A instituição lhe diz: “isto é arte!”. Troquemos “museu” por “escola”, “galeria”, “revista de arte”, “universidade” etc. É a mesma situação. A arte é intermediada pela instituição que a legitima (TAVARES, 2010). Por trás de uma forma positiva, legitimada de arte, há também algo negativo que não se deixa rotular. Será que é fechada, no museu, que o *graffiti* deve respirar vida? A dúvida sobre a forma de ser da arte nos museus parece caminhar contrária à proposta de criatividade que a arte traz consigo. Contudo, já são muitos os trabalhos realizados atualmente para se repensar os museus como espaços públicos e não apenas lugares fechados para justificar a legitimidade de determinados artistas.

A arte de rua não apenas traduz a rua pelo olhar estético, mas coloca-se em campo como realidade que modifica o próprio andar do pedestre. A arte é liberdade, ela permite-nos escapar da futilidade e da vulgaridade das rotinas que nos conformam a uma identidade pré estabelecida. A arte nos convida à reinvenção. Nas

ruas, o *graffiti* nos desafia a sermos outros pedestres e a reinventarmos outras caminhadas. Arte urbana é uma interrogação contínua. Quem tem plena satisfação de ser, não tem perguntas, não precisa da passagem entre o local de origem e o local de destino. Não há vazios, pois se alimenta de certezas – como algum profissional que está sempre correndo contra o tempo e não tem vontade e/ou não faz questionamentos quando depara com uma arte. Com seus silêncios inquietantes, a arte urbana resiste: ela diz *não!* Ela mostra que sempre há o que melhorar, sempre há para onde mudar e para onde se caminhar.

Por causa de sua característica muitas vezes ilegal e, em alguns casos, pela própria gravidade de perigo, devido à altura das paredes de edificações onde se produz, a arte urbana, e nesse caso especial, o *graffiti*, torna-se um incentivador para artistas que almejam desafiar as autoridades locais. O subversivo e o ilegal costumam fazer parte de boa parte das produções urbanas em *graffiti*. Alguns trabalhos ganham destaques por serem provocantes e inspiradores, tornando-se cotidianamente tolerados e não removidos (ou quando removidos, são levados para museus, galerias, casas de leilão, pois o artista já é considerado um artista renomado, como o caso do *Banksy*). Há cada vez mais cidades pelo mundo – e as cidades brasileiras estão incluídas – com iniciativas dos setores público-privado encomendando murais, muitas vezes de grandes dimensões, fornecendo fachadas inteiras para a produção da obra onde a maioria dos jovens artistas se desloca então legalmente para trabalhar com caixas cheias de latas de *spray* e máscaras respiratórias profissionais, pois como está sendo financiado, tem condições de comprar ou obter todos os materiais necessários para o trabalho. Quando não há patrocínio, os materiais são mais escassos, a segurança também diminui e os lugares escolhidos muitas vezes não são permitidos para tais atividades.

A arte, seja na rua ou em museus e/ou galerias, pode ser capaz de exercitar a nossa capacidade de nos emocionarmos pelos outros que não somos nós mesmos. Desse modo, a arte nos solidariza ao humano. Apenas é importante observar que uma vez que a origem da arte de rua é entendida, entre outras coisas, como um combate às normas rígidas vigentes, à sociedade de consumo, bem como uma lembrança do abandono e da privatização dos espaços da cidade, é preciso entender que as suas características caras provavelmente serão abaladas quando se faz o movimento da rua para instituições fechadas, além de criar reimpressões e estas serem reproduzidas em produtos à venda em lojas de museus. Isto remete ao

posicionamento de Walter Benjamin (2000), quando estabelece que a obra de arte ao ser reproduzida perde a sua aura, tornando-se apenas uma cópia, ou seja, uma sombra da obra original.

Por fim, fica a reflexão de Canclini (2013) sobre esses movimentos para pensar:

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 2013, p.301).

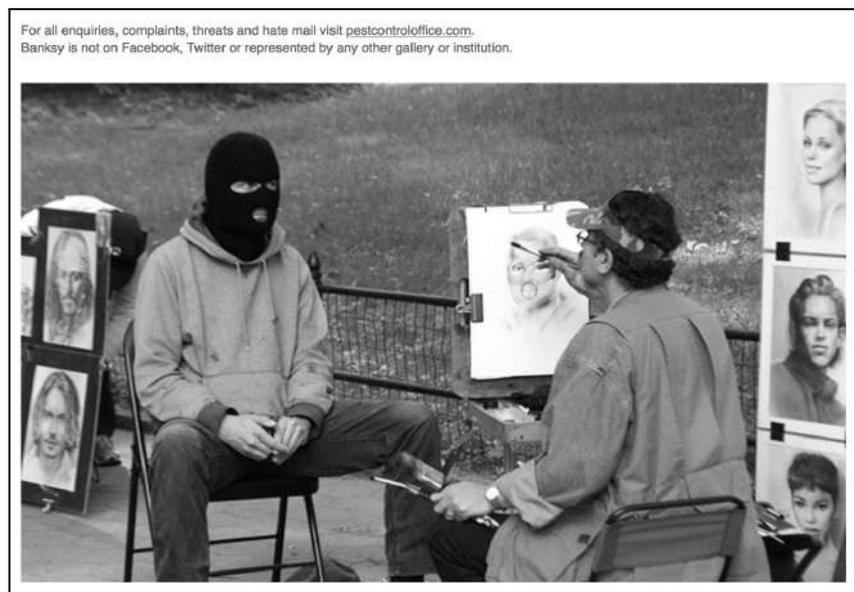
2.4 O artista de rua anônimo mais famoso, *Banksy*

Um artista tecnicamente habilidoso que levou – literalmente – a arte a lugares onde ela nunca esteve, casando tal habilidade com um olhar agudo ao mundo que nos cerca. Ele é ao mesmo tempo um artista e um comentarista social, com o humor de um grande cartunista (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.03).

O artista nasceu na cidade de Bristol, na Inglaterra, em 1974, ano este segundo a casa de leilão Sotheby's⁵⁰. Sua identidade é um mistério, não se sabe o seu real nome, pois ele utiliza o pseudônimo de *Banksy* para preservar sua anonimidade. Também não sabemos sobre a sua aparência física (Figura 20).

⁵⁰ Informação disponível em:

<<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/banksy-online/banksy-morons>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

Figura 20 - Imagem – retrato de *Banksy*

Fonte: Site oficial de *Banksy*, 2023

De acordo com Ellsworth-Jones (2013), autor de uma das poucas biografias lançadas sobre *Banksy*, seria um homem branco com uns 40 e poucos anos. Segundo o autor, o artista alega o seu anonimato para se proteger da lei e da ordem, mas Ellsworth-Jones afirma que atualmente se qualquer cidade no mundo souber que uma obra na parede é do *Banksy*, por exemplo, seria uma ótima notícia e ele seria muito bem-vindo por uma parcela significativa da população daquela região. Só não sei se seria uma ótima notícia e se ele seria muito bem-vindo por parte da polícia e das instituições governamentais. Por isso compreendo a decisão de *Banksy* nesse quesito.

Banksy cresceu em um bucólico subúrbio nos limites da cidade de Bristol, a uma distância aproximada de 170 km (em torno de 1h30min de trem) de Londres. Não era um bairro dos mais elegantes, mas também era totalmente diferente do distrito de *Barton Hill*, este sim considerado um dos locais mais perigosos, com domínio do tráfico e da criminalidade.

A lista de chamada dos grafiteiros de Bristol é longa, a começar por 3D – também conhecido por *Robert Del Naja*, da banda *Massive Attack* – passando pelos *Z-Boys*, e seguindo com *Inkie*, *FLX*, *Nick Walker*, *Jody Cheo*, *SP27*, *Shab*, *Soker*, *Chaos*, *Turo*, *Xens*, *Sickboy*, *Mr. Jago*, *Banksy*, é claro, e muitos, muitos além destes. Nem todos grafitaram em *Barton Hill*, mas a grande maioria o fez, e todos foram fortemente influenciados pelo que estava acontecendo lá. Alguns, obviamente, não chegaram a lugar nenhum, mas outros se tornaram projetistas, editores de TV, ilustradores, desenhistas de animação,

designers gráficos, artistas de sucesso e de mega sucesso. [...] *Barton Hill* foi uma mistura surpreendente de grafiteiros. Tinha uma porção de garotos [...] da classe trabalhadora, vindos dos grandes grandes conjuntos habitacionais. E aí tinha também um afluxo do pessoal da classe média (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.30).

A escola que frequentou não era pública, nem gratuita e oferecia aulas de Arte, porém o artista nunca seguiu adiante nesse caminho. Alguns anos atrás, o artista relatou para uma revista que todos os alunos da escola gostavam da prática do *graffiti*, inclusive pintavam os ônibus ao longo do caminho da escola para a casa. Para ele, é uma memória – imagem interessante de meninos bem educados se comportando como vândalos (ELLSWORTH-JONES, 2013). *Banksy* não frequentou uma faculdade de Artes e confessou que sua família não era interessada nessa área. Contudo, um aluno de classe afirmou que existiam vários artistas bons na escola, porém apenas um se destacava – *Banksy* – mesmo que o boletim de desempenho mostrasse notas baixas em Artes. Ao que tudo indica, foram somente com as latas de *spray* nas mãos que ele descobriu sua forma de se expressar a partir dos seus 14 anos. Começou a frequentar a região de *Barton Hill*, ficando apenas observando e acompanhando os outros artistas de rua. No decorrer dos anos, o artista começou a fazer a sua presença ser notada por toda a Bristol e não apenas no distrito de *Barton Hill*. Ainda não tinha um nome artístico, primeiro assinava as pinturas como "Robin Banx" (uma analogia à "Roubando Bancos"), mas logo chegou a sua marca oficial *Banksy*, que, segundo Ellsworth-Jones (2013, p.36), "[...] soava menos gângster [...] e era mais fácil de recordar e de escrever". Foi a partir de seu reconhecimento e a vontade de expandir sua voz, suas contestações, que *Banksy* chegou em Londres, capital da Inglaterra e um dos *hubs* turístico, cultural, econômico e político do mundo⁵¹.

Com relação aos estilos, o artista ainda não sabia se seria um grafiteiro escritor (*graffiti writing*), marcando seu nome seguindo uma rigorosa lista de regras do *graffiti*; se seria um artista à mão livre, utilizando o bico do *spray* na parede como um pintor usa o pincel na tela; se seria um artista do estêncil, cortando formas em cartazes de gramatura grossa, colocando os cartazes sobre a parede, e depois passando o *spray* sobre eles para que, ao tirar os cartazes, apenas as formas

⁵¹ Maiores informações em:

<<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/londres-e-eleita-melhor-cidade-do-mundo-segundo-consul-toria-sao-paulo-e-rio-de-janeiro-tambem-estao-na-lista/> e <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/londres.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

recortadas fossem gravadas na parede. Enfim, grafiteiro, artista de estêncil, artista de *spray*, para a maioria das pessoas que não fazem parte desse universo, esses termos não são relevantes: *graffiti é graffiti* e pronto. Porém, dentro da comunidade de artistas em *graffiti*, há importância nisso tudo. Inclusive, de acordo com Ellsworth-Jones (2013), *Banksy* comentou que nunca se considerou um artista grafiteiro que se vendeu, pois para início de conversa, ele nunca foi um artista grafiteiro.

Banksy é um artista singular, sendo considerado o mais bem-sucedido artista de *graffiti*, pelo menos em termos de valor de mercado primário e secundário (COCKROFT, 2008). Vende raríssimas vezes impressões através de seu site oficial (apenas em casos específicos em prol de algum fundo para ajudar refugiados⁵², mulheres em estado de vulnerabilidade etc.), assim como também participa de pouquíssimas exposições em instituições museológicas como uma exclusiva dele no museu de Bristol, sua cidade natal (ELLSWORTH-JONES, 2013). Por fim, tenta se manter fora do circuito muitas vezes insano de produção e venda do mercado artístico das galerias e casas de leilão.

Aliás, o artista britânico não se sente à vontade no mercado de arte, sendo um contestador feroz no que concerne a ter seus trabalhos leiloados por milhares de dólares para algum comprador. Inclusive, em uma de suas tantas intervenções contestatórias, produziu uma impressão de 2007 denominada *Morons*⁵³, que retratava um leiloeiro e vários participantes do leilão no meio de uma venda do que parece ser arte moderna e contemporânea. A peça licitada consistia em uma tela branca, na qual o artista escreveu “Não acredito que vocês, idiotas, realmente comprem essa merda” – tradução livre da autora⁵⁴ (COCKROFT, 2008).

O artista, com sua arte de rua, satírica e subversiva, vem ganhando os holofotes internacionais faz anos, sendo selecionado como uma das 100 pessoas mais influentes do mundo em 2010 pela revista *Time* (BARTH-TEIXEIRA, 2014; ELLSWORTH-JONES, 2013; PASQUALOTTI, 2020). *Banksy* inspira com sua técnica e abordagem outros artistas urbanos, provocando em muitas vezes algumas dúvidas no que tange à autenticidade de suas obras (seria um *Banksy* ou alguém o imitando?). Para realizar, portanto, o mapeamento mais fidedigno das principais

⁵² Disponível em: <<https://banksy.legacyofwarfoundation.com/>>. Acesso em: 22 de jan. de 2023

⁵³ Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/banksy-online/banksy-morons>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

⁵⁴ *I can't believe you morons actually buy this shit.*

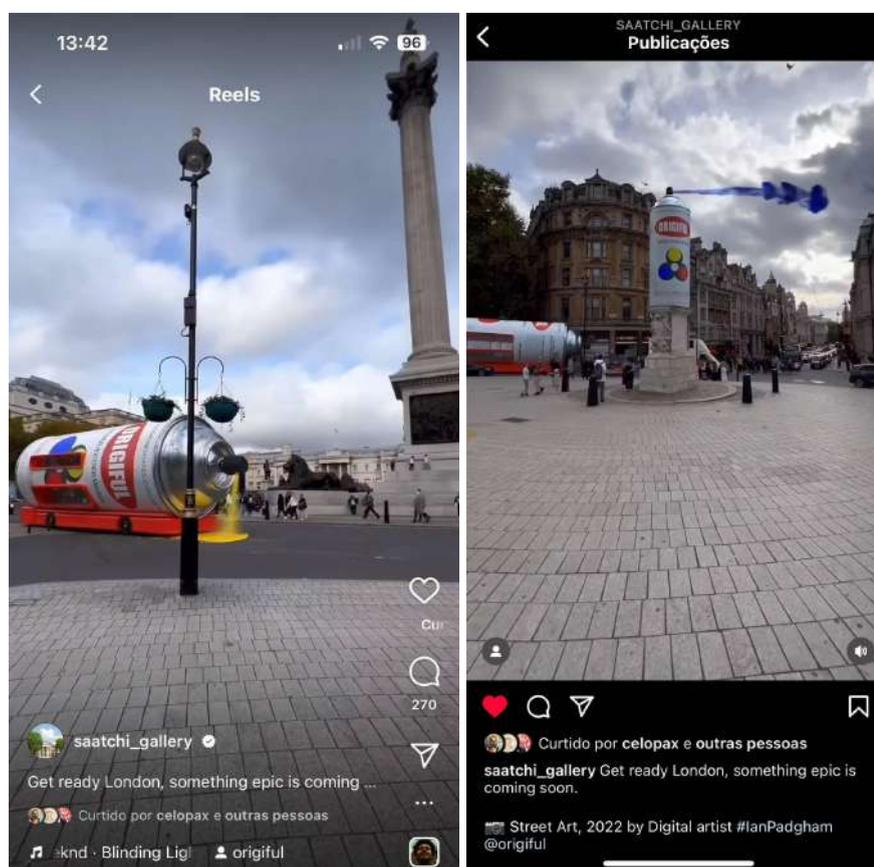
obras do artista em Londres, foi realizada uma pesquisa no site oficial do artista, além da utilização de duas publicações sobre o artista, sendo uma publicada supostamente pelo próprio *Banksy* (BANKSY, 2012) e a outra por Ellsworth-Jones (2013).

Em ordem cronológica, foram levantadas nesta pesquisa as principais obras produzidas pelas ruas de Londres, cidade escolhida por diversos motivos como a necessidade de delimitar um local específico para a presente pesquisa, a fim de fazer uma investigação e análise mais profundas com um recorte específico e, conseqüentemente, menos dispersão, como também do tempo escasso na execução do trabalho. Em adição, a capital britânica foi uma das cidades onde o artista mais produziu pelas ruas, pelo fato da sua necessidade em expandir sua voz, suas contestações, já que Londres é considerada um pólo turístico, cultural, econômico e político em âmbito internacional. Recentemente a cidade foi considerada a melhor cidade do mundo através de uma pesquisa⁵⁵ realizada pela consultora *Resonance* que utilizou como metodologia os seguintes quesitos avaliadores: *Lugares* (a qualidade percebida do ambiente natural e construído de uma cidade, incluindo as sub categorias de clima, segurança, bairros e pontos de referência e ao ar livre); *Produtos* (as principais instituições, atrações e infraestrutura de uma cidade, incluindo as sub categorias de Conectividade de Aeroportos, Atrações, Museus, Classificação Universitária, Centro de Convenções e equipes Pró Esporte); *Programas* (a cena artística, cultural, de entretenimento e culinária de uma cidade, incluindo as sub categorias de Compras, Cultura, Restaurantes e Vida Noturna); *Pessoas* (A taxa de imigração e a diversidade de uma cidade, incluindo as subcategorias de nascidos no exterior e nível educacional); *Prosperidade* (as sedes corporativas e de emprego de uma cidade, incluindo as sub categorias de empresas das maiores fortunas, além da renda familiar, bem como taxa de emprego e igualdade de renda); *Promoção* (a quantidade de histórias, referências e recomendações compartilhadas online sobre uma cidade, incluindo as sub categorias de Resultados de pesquisa do *Google*, *Google Trends*, *Check-ins* do *Facebook*, *Hashtags* do *Instagram* e *Avaliações* do *TripAdvisor*).

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.worldsbestcities.com/rankings/worlds-best-cities/>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

A capital inglesa também foi recentemente listada como uma das mais visitadas e fotografadas⁵⁶ no mundo em 2022 segundo a plataforma de finanças e viagens *Money*, sendo portanto – quer queira, quer não – uma vitrine para o *graffiti*. Talvez por todos esses motivos já elencados, entre os meses de fevereiro e março de 2023, ocorreu a exposição *Beyond The Street London* (Figuras 21 e 22) em Londres, envolvendo mais de 100 artistas internacionais. A exposição, apoiada pela *Adidas Originals*, foi considerada a exposição de *graffiti* e arte de rua mais abrangente lançada no Reino Unido e ocupou todos os três andares da icônica *Saatchi Gallery* de Londres (SAATCHI GALLERY, 2023⁵⁷).

Figuras 21 e 22 - Promovendo a exposição de arte urbana pelas ruas de Londres



Fonte: Instagram – Saatchi Gallery, 2023

Quando estive na cidade pela primeira vez, em 2011, visitei um bairro que tinha muito *graffiti*, inclusive uma das mais famosas obras de *Banksy*, *Girl With*

⁵⁶ Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2022/03/18/londres-e-a-cidade-mais-fotogenica-do-mundo-aponta-pesquisa.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2023

⁵⁷ Maiores informações em: <https://www.saatchigallery.com/exhibition/beyond_the_streets_london>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Balloon, foi produzida nesse bairro, o *South Bank*. Estive também em um lugar bem específico para a produção de *graffiti*, o *Southbank Skate Space*, e lá pude observar *in loco* diversos artistas pintando paredes (Figura 23). Alguns anos depois retornei, em 2019, e mais uma vez deparei com diversos *graffiti* (Figura 24). Realmente Londres pulsa com arte urbana, em especial com o *graffiti*.

Figura 23 - Artistas de rua no bairro *South Bank*



Fonte: Acervo Pessoal, 2011

Figura 24 - *Graffiti* pelas ruas de Londres



Fonte: Acervo Pessoal, 2019

Mesmo assim, geralmente ainda é uma manifestação artística considerada ilegal⁵⁸ em Londres:

O *graffiti* às vezes é considerado uma forma de arte por aqueles que o praticam, mas pelo público em geral é frequentemente visto como um incômodo, frequentemente associado ao comportamento anti-social e à cultura de gangues. Também é caro se livrar: estimativas recentes colocam os custos de limpeza de *graffiti* no Reino Unido em mais de £ 1 bilhão (Claims.co.uk - Acesso em: 17 fev. 2023).

Os artistas podem, no entanto, encontrar alguns locais de propriedade privada para criar suas obras de arte na rua. Atualmente a capital britânica possui alguns espaços livres – legais – para os grafiteiros⁵⁹. São locais que mudam constantemente, portanto não é simples o ato de grafitar, principalmente pelo fato de não ser legalizado em sua plenitude, ou seja, não é possível simplesmente artistas saírem pelas ruas londrinas com latas de *spray* de tinta para pintarem em qualquer parede ou muro. Conforme a *Criminal Damage Act 1971* – CDA 1971⁶⁰

[...] se você for pego fazendo *graffiti*, será culpado de uma ofensa criminal sob s1 da Lei de Danos Criminais de 1971 (CDA 1971). As sentenças para *graffiti* variam de uma dispensa condicional do tribunal de magistrados por danos menores, até 10 anos de prisão pelo Tribunal da Coroa, quando o dano causado for superior a £ 10.000. Alternativamente, você pode receber uma multa ou uma ordem de serviço comunitário – geralmente o caso em relação a jovens infratores. Nos termos do artigo 6º do CDA 1971, a polícia tem o poder de revistar as casas de suspeitos de *graffiti* em casos graves, procurar e apreender artigos que possam ser usados para danificar a propriedade de outra pessoa. (Tradução livre, autora, 2023)

Em complementação, existe a Lei de Comportamento Anti-Social de 2003 (ASBA 2003)⁶¹, que impõe que

[...] conforme emendada pela Lei de Bairros Limpos e Meio Ambiente de 2005 (CNEA 2005), dá às autoridades locais o poder de emitir um aviso de penalidade fixa para qualquer um pego fazendo *graffiti*. A penalidade fixa usual para esta ofensa sob CNEA 2005 é de £ 75. A autoridade local pode especificar uma penalidade maior ou menor, no entanto, se julgar necessário. O descumprimento do aviso de penalidade fixa resultará em sanção criminal. (Tradução livre, autora, 2023)

⁵⁸ Discussões sobre a legalidade ou não do *graffiti* em Londres disponível em:

<<https://www.quora.com/Is-there-a-legal-graffiti-wall-in-London>>. Acesso: 17 fev. 2023.

⁵⁹ Maiores informações em: <<https://www.legal-walls.net/city/london>>. Acesso: 17 fev. 2023.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.cps.gov.uk/legal-guidance/criminal-damage>>. Acesso: 17 fev. 2023.

⁶¹ Disponível em: <<https://www.claims.co.uk/knowledge-base/offences/graffiti/>>. Acesso: 17 fev. 2023.

Por fim, Lucy Trevelyan LLB no site claims.co.uk sugere que há

[...] conselhos locais no Reino Unido oferecem espaços para grafiteiros produzirem suas obras de arte legalmente. Para saber mais sobre isso e os locais dentro de sua comunidade, deve-se entrar em contato com a autoridade local.

A seguir, é apresentado o mapeamento das principais obras de *Banksy* em solo londrino, levando em consideração os três pilares já sugeridos – a partir das leituras já referenciadas até então como de Banksy (2012), Ellsworth-Jones (2013), Cockroft (2008) e das observações que tive *in loco* de práticas do *graffiti* pelas ruas e em museus e galerias – como hipóteses para conduzir a pesquisa: acesso gratuito, teor contestatório e efemeridade. Além disso, levanto questões que encontrei em pesquisas que dialogam com a Museologia, como um exemplo clássico protagonizado pelo artista que foi a intervenção de colocar uma obra sua exposta dentro de um museu sem o consentimento da instituição.

A partir desse mapeamento, que totalizou 15 obras do artista, foram escolhidas três para realizar investigação e análise mais profundas. Estas serão abordadas no capítulo posterior.

- **Notting Hill, Londres, 2002**

Figura 25 - *Graffiti* de *Banksy* no bairro *Notting Hill*, Londres, em 2002



Fonte: *BANKSY*, 2012

- **Shoreditch, Londres, 2003**

Figura 26 - Graffiti de Banksy no bairro Shoreditch, Londres, em 2003



Fonte: BANKSY, 2012

- **Old Street, Londres, 2003 - Pulp Fiction**

Figura 27 - Graffiti de Banksy em Old Street, Londres, em 2003



Fonte: BANKSY, 2012

- **Old Street, Londres 2004 - A teoria da janela quebrada**

Figura 28 - Graffiti de Banksy em Old Street, Londres, em 2004



Fonte: BANKSY, 2012

- **South Bank, Londres, 2004 - Girl with Balloon ou Balloon Girl**

Figura 29 - Graffiti de Banksy em South Bank, Londres, em 2004



Fonte: BANKSY, 2012

- **Chiswell Street, 2004 - London Doesn't Work**

Figura 30 - Graffiti de Banksy em Chiswell Street, Londres, em 2004



Fonte: ELLSWORTH-JONES, 2013

- **Soho, Londres, 2005 - Kissing Coppers**

Figura 31 - Graffiti de Banksy em Soho, Londres, em 2005



Fonte: BANKSY, 2012

- **Museu Britânico, Londres, 2005 - Peckham Rock**

Figura 32 - Graffiti de Banksy instalado no Museu Britânico, Londres, em 2005



Fonte: BANKSY, 2012

- **The Ritz, Piccadilly, Londres, 2005**

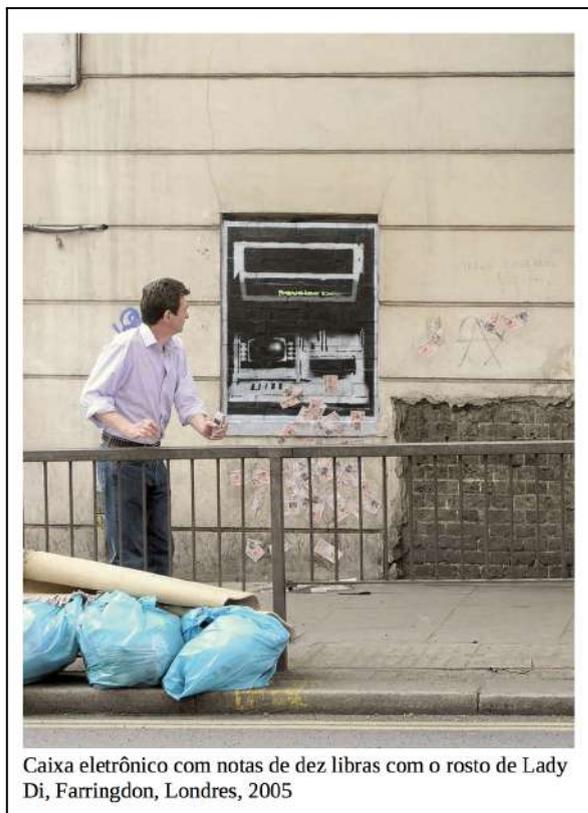
Figura 33 - Graffiti de Banksy em parede do hotel Ritz, Piccadilly, Londres, em 2005



Fonte: BANKSY, 2012

- **Farrington, Londres, 2005**

Figura 34 - *Graffiti de Banksy em Farrington, Londres, em 2005*



Fonte: *BANKSY*, 2012

- **Pentonville Road, Londres, 2006**

Figura 35 - *Graffiti de Banksy em Pentonville Road, Londres, em 2006*



Fonte: *BANKSY*, 2012

- **Old Street, Londres 2006 - Pulp Fiction (nova versão)**

Figura 36 - Graffiti de Banksy em Old Street, Londres, em 2006



Fonte: BANKSY, 2012

- **Chalk Farm, Londres, 2006 - Sweep It Under The Carpet**

Figura 37 - Graffiti de Banksy em Chalk Farm, Londres, em 2006



18 minutos, Chalk Farm, Londres, 2006

Fonte: BANKSY, 2012

- **Essex Road, Londres, 2008 - *Very Little Helps* (Tributo à Tesco)**

Figura 38 - *Graffiti* de Banksy em Essex Road, Londres, em 2008



Fonte: ELLSWORTH-JONES, 2013

- **Londres, 2011 - *Shop Until You Drop***

Figura 39 - *Graffiti* de Banksy em Londres, em 2011



Fonte: BANKSY, 2012

Primeiramente, verificou-se que a maior quantidade das produções artísticas de *Banksy* na capital britânica foi realizada bem no início do século XXI, entre os anos de 2000 a 2010, e que o artista costumava assinar seus primeiros *graffiti* (pelas imagens iniciais é possível observar a assinatura ao lado das intervenções). Esse

comportamento, atualmente, já não se verifica mais; apenas se sabe realmente a sua autenticidade quando há uma reivindicação por parte dele através de seu perfil⁶² verificado no *Instagram* e em seu site oficial⁶³, como foi um dos casos mais recentes (novembro de 2022) de sete produções de *graffiti* em cidades totalmente devastadas pela guerra na Ucrânia. Por alguns dias, havia apenas suposições até que, em seus meios de comunicação, *Banksy* assumiu a autoria e publicou todas as produções realizadas nesses escombros da guerra em sua conta no *Instagram*⁶⁴. Esse comportamento acaba tornando a sua produção refém de possíveis produções falsas e, conseqüentemente, publicações falsas sobre suas autenticidades. O autor Coli (1981) menciona que é nesses momentos que surgem os especialistas para desvendarem as obras falsas. Existem muitas obras não assinadas, então precisam certificar a sua autenticidade. Em muitos casos é impossível, então colocam ao lado da obra “atribuído a nome-do-artista”. Ao pesquisar sobre as obras de *Banksy*, observam-se algumas obras sendo atribuídas ao artista, não tendo portanto a sua reivindicação como autor. *Banksy* sofre com o plágio e o uso de imagens indevidas de suas produções, por isso criou a empresa *Pest Control Office*⁶⁵, responsável por autenticar e certificar as produções dele (Figuras 40 e 41). É nesse site que são coletadas informações sobre possíveis falsidades em seu nome, seja através de exposições sobre ele sem a sua autorização, seja aplicações de suas obras em produtos comerciais, seja obras que simplesmente não são de sua autoria.

Figura 40 - Reprodução falsa de *Girl with Balloon* em rótulo de embalagem de vinho



Fonte: *Pest Control Office*, 2023

⁶² Disponível em: <<https://www.instagram.com/banksy>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

⁶³ Disponível em: <<https://www.banksy.co.uk>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ck1bqL6MsMu>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

⁶⁵ Disponível em: <<https://pestcontroloffice.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Figura 41 - Falsa parceria de *Banksy* com a marca estadunidense *Guess*



Fonte: *Pest Control Office*, 2023

No que concerne ao teor das mensagens de seus *graffiti*, observa-se, ao longo dessas imagens, que todas as obras do artista apresentam alguma contestação, sátira, crítica ao *status quo* etc., seja pelo símbolo, por exemplo, de uma banana, que o artista escolheu para representar uma arma, seja pelo comportamento de quem porta uma arma e/ou quem portava uma arma ser um banana. Há quebras do *establishment* como retratar os guardas da realeza pichando paredes; policiais civis se beijando; menção à teoria da janela quebrada – tese desenvolvida por dois criminalistas nos anos 1980 que consolida que o crime é o resultado da desordem e que, havendo uma janela quebrada em um prédio e ela não for consertada logo, mais janelas serão quebradas, além de lixos que serão acumulados e paredes que serão grafitadas. Essa teoria inclusive foi implementada em Nova Iorque nos anos 1990, período este da política de tolerância zero para com o *graffiti*, ou seja, se o *graffiti* permanecesse em uma parede urbana, significava – para os órgãos públicos de segurança – que outras pinturas surgiriam e que naquele local não havia fiscalização e, conseqüentemente, não havia segurança (BANKSY, 2012).

Observamos também em suas produções a denúncia ao capitalismo e ao consumo exacerbado (logotipos de supermercados e carrinhos de supermercado tornaram-se símbolos recorrentes nas obras de *Banksy*, como o "Tributo à cadeia de supermercado britânica *Tesco*", assim como em *Peckham Rock*, que faz uma alusão aos homens da Idade da Pedra empurrando um carrinho de supermercado, uma

ideia interessante que pode induzir a questionar desde quando estamos nesse processo de compra e dependência em acumular mercadorias, por exemplo). Outro *graffiti* que faz uma sátira ao excesso de compras – as pessoas compram até cair, morrer – é *Shop Until You Drop*.

Além da questão de contestação, verifica-se nas obras o caso da efemeridade: todas as produções duraram minutos, horas ou poucos dias segundo o artista (BANKSY, 2012). Um exemplo clássico trazido no mapeamento que engloba os conceitos de contestação e efemeridade foi a pintura que o artista produziu em uma parede em *Pentonville Road*. Nela há a reprodução de uma simulação de contato de uma empresa que remove *graffiti*. Ironicamente, esse *graffiti* também não durou muito. Segundo consta no livro de *Banksy* (2012), durou um mês, sendo a parede totalmente higienizada por um funcionário da prefeitura de Londres. Conforme o autor Cockroft (2008), funcionários da prefeitura da cidade londrina costumam adotar uma linha dura na remoção de pichações porque, segundo eles, caso contrário, criaria uma atmosfera geral de negligência e decadência social que, por sua vez, incentivaria o crime (referência à teoria da janela quebrada, mencionada anteriormente).

Apesar dos funcionários da prefeitura de Londres reconhecerem que existem pessoas que veem o trabalho de *Banksy* como arte legítima, eles afirmam que as equipes de remoção de *graffiti* são compostas por limpadores profissionais, não críticos de arte profissionais (COCKROFT, 2008). Realmente é uma tristeza pensar assim, pois penso que não precisa ser um profissional do campo das Artes para pensar na preservação dos trabalhos produzidos nas ruas. Creio no bom senso, além de observar que em muitos casos o bairro se tornaria mais valorizado – neste aspecto de valoração até poderia ser um problema social, como é mencionado no livro de *Banksy*, 2012, em que um morador de um bairro em Londres contata o artista por e-mail pedindo que ele parasse de pintar no bairro, pois os preços dos imóveis estavam aumentando. Mas, como mencionado no subcapítulo anterior denominado "*Graffiti* e suas relações com a arte urbana", a partir da valorização de uma região (bairro, por exemplo), poderia contribuir para uma maior circulação de pessoas, mais comércio, mais segurança etc., sendo então essas produções – de *Banksy*, caso da pesquisa – um possível contribuidor no desenvolvimento dos espaços urbanos em que ele atua.

Com relação à gratuidade, todas estavam disponíveis pelas ruas londrinas, qualquer pessoa que estivesse circulando em Londres poderia se deparar com esses e outros tantos *graffiti*. Não havia ingresso, não havia limitação de público, de funcionamento (horário) da instituição, nem limite de faixa-etária etc. Como *Banksy* continua seu trabalho nas ruas, as pessoas não precisam necessariamente visitar galerias, pagar entradas em museus ou comprar suas obras para apreciá-las em primeira mão (COCKROFT, 2008). Claro que é importante mencionar que os espectadores – que têm a sorte de viver em locais que existam e preservam as obras de rua –, possuem uma vantagem, pois os *graffiti* estão disponíveis livremente e há muitos outros para apreciar, como se fosse um museu a céu aberto. Importante frisar que o termo *museu* aqui utilizado "funciona como conceito, pois não se constitui de um espaço museográfico" (ZIMOVSKI, 2016, p.613).

Enfim, a partir da escolha de três dessas obras mapeadas pelas ruas de Londres, foram realizadas as suas análises levando-se em consideração para condução da pesquisa os três conceitos caros para o *graffiti*: gratuidade, teor contestatório e efemeridade.

3 TRÊS GRAFFITI DE BANKSY E SEUS ENREDOS

O presente capítulo investigará e analisará as questões de acesso gratuito, o viés contestatório e a questão de efemeridade do *graffiti* a partir de três obras escolhidas do artista *Banksy*, que são: *Girl with Balloon*⁶⁶, *Kissing Coppers*⁶⁷ e *Peckham Rock*⁶⁸. Foram selecionadas três, pois é uma quantidade que se enquadra na proposta desse trabalho no que tange ao tempo disponível para ser realizado. Com relação à escolha das obras em si, esta foi baseada no fato delas protagonizarem as questões que o projeto propõe analisar, além de uma delas, *Kissing Coppers*, a autora desta pesquisa ter vivenciado uma experiência direta com ela.

3.2 *Girl with Balloon*

Girl with Balloon (Tradução livre, autora: Garota com Balão) ou *Balloon Girl* (Figura 42) é um mural criado pelo artista *Banksy* em 2004, sob a Ponte *Waterloo* no *South Bank* de Londres.

Figura 42 - *Girl with Balloon* de *Banksy* em *South Bank*, Londres, em 2004



Fonte: *BANKSY*, 2012

⁶⁶ Disponível para visualização em:

<<https://www.artnet.com/auctions/artists/banksy/girl-with-balloon-4>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

⁶⁷ Disponível para visualização em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/mural-by-banksy-banksy/jQEYRpiGrfsxWQ?hl=pt>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/banksy-peckham-rock-london-museum>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Nessa obra há uma jovem garota de vestido que tenta alcançar ou resgatar um balão vermelho em forma de coração que voa para longe. Em sua versão inicial, o artista incluiu a legenda "there is always hope" (Tradução livre, autora: "sempre há esperança"). Podemos inferir que esta obra é uma metáfora para a impermanência da vida, sendo o balão um símbolo da fragilidade da existência humana. Além disso, seria possível sugerir essa mesma fragilidade com relação à efemeridade desse *graffiti* na rua de Londres. *Girl with Balloon* nos sinaliza a sua própria fragilidade, ou seja, a sua também instabilidade nesse espaço urbano.

Enquanto o mural icônico foi posteriormente destruído, o motivo rapidamente cresceu em popularidade. Para disseminar essa mensagem de esperança, *Banksy* lançou reproduções de edição limitada de *Girl with Balloon* no ano seguinte, em 2003, além de reproduzir a mesma imagem na Cisjordânia em 2005 e projetar na Torre *Eiffel* em Paris para mencionar o conflito sírio em 2014 (ARTSY, 2023). Nesse caso em específico, não necessariamente há uma contestação explícita na obra, mas sim uma mensagem de que tudo poderá ficar bem, mesmo diante – daí sim aparece a contestação subliminar – de conflitos e de guerras. Pode-se também olhar a obra e pensar em qualquer outra situação pela qual as pessoas estão passando, pois o sopro de esperança é o que nos move na vida.

O movimento de lançar impressões de suas produção é um caso interessante para se pensar, pois no momento em que o estêncil é aplicado de uma estrutura urbana como um muro – onde na teoria não é permitido – para uma tela ou papel – onde ganha uma aura de legitimidade “oficial” –, ele poderia deixar de ser considerado um *graffiti* (ao menos aquele realizado pela primeira vez em uma paisagem urbana) e se tornaria uma arte um tanto “convencional” (RAICHAUDHURI, 2010).

Um caso que ilustra e protagoniza esse movimento mencionado foi um dos principais motivos pelos quais essa obra foi também escolhida para análise. Em outubro de 2018, na casa de leilões *Sotheby's*, uma das impressões produzidas por *Banksy* foi à venda. Porém, no momento em que o leiloeiro bateu o martelo, sendo arrematada por mais de US \$1.4 milhão, a imagem se auto destruiu (Figura 43) através de um triturador que o artista acoplou internamente em sua moldura (EDWARDS, 2021) e que foi ativado remotamente.

Figura 43 - Impressão de *Girl with Balloon* sendo leiloada e triturada em leilão



Fonte: *Washington Post*, 2021

Existem diversos vídeos na *Internet* disponíveis sobre o momento em que a impressão começa a ser triturada. Gostaria de selecionar um em particular, pois mostra inclusive a preparação previamente do artista ao inserir o triturador na parte traseira da moldura, sendo posteriormente acionado de forma remota. Está disponível no canal *Banksy Film* do *YouTube*, com o título *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut*⁶⁹.

A partir desse episódio, identifico uma conexão com o que a autora Zimovski (2017) traz com relação ao fenômeno chamado de “bienalização da arte”. A autora afirma que a produção artística estaria relacionada “[...] à lógica da produção de capital cultural global” (ZIMOVSKI, 2017, p.71). Essa conexão seria para a autora uma das razões da perda de autonomia no campo das artes. Para reforçar isso, alicerça-se de um trecho de Canclini (ZIMOVSKI, 2017 apud CANCLINI, 2012, p. 22) em que ele acrescenta que

[...] o segredo sobre quem compra e coleciona, as explosões de preços e suas cíclicas quedas fazem suspeitar de intersecções mais complexas entre arte e sociedade, entre criatividade, indústria e finanças. [...] Cria uma paisagem na qual certas pretensões das artes – surpresa, transgressão irônica da ordem – vão se diluindo.

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Eis a grande questão que poderia abalar *Banksy* no que tange à possibilidade de estar perdendo as suas características transgressoras e contestadoras, além de supostamente estar se vendendo para o mercado de arte. Creio que pelo seu gesto em triturar mecanicamente sua reprodução artística, ele está provocando e sinalizando que não deseja fazer parte desse *mainstream*. E usa o espaço e seu protagonismo no *graffiti* para comunicar sempre a sua opinião crítica para com esses movimentos no campo das Artes.

Banksy talvez tenha perdido as rédeas no tocante a conduzir os próprios valores de suas obras, mesmo com seus atos transgressores. Recentemente foi divulgado – pelas iniciativas de *Art Basel* e UBS – o Relatório Global do Mercado de Arte de 2022⁷⁰ e, segundo o levantamento divulgado, entre os artistas que mais venderam no segmento de obras inéditas está *Banksy*, com vendas em leilão de obras criadas nos últimos 20 anos de US \$165 milhões, quase três vezes o valor de 2020. A crescente participação desse segmento indica um período cada vez mais curto entre as primeiras vendas no mercado primário e as revendas no setor secundário para artistas como *Banksy*, um forte indicador de uma especulação mais voltada para os investimentos no mercado. Também mostra como o setor de leilões tem invadido cada vez mais as vendas de obras recém-criadas, inclusive algumas do mercado primário, que tradicionalmente pode ter sido visto como uma área mais exclusiva dos "marchands".

Atualmente, segundo o site de *Art Market*⁷¹, este considerado líder mundial em informação sobre o mercado de arte, o artista está classificado em 36º lugar no top 100 do *ranking* mundial de artistas mais vendidos em leilão e – durante os períodos de julho de 2021 a junho de 2022⁷² – esteve em segundo lugar entre os 50 artistas contemporâneos (*Auction Turnover 2022*) (Figura 44). As obras do artista costumam ser vendidas principalmente no Reino Unido (ART PRICE, 2023). Interessante observar que em primeiro lugar está o artista de rua *Basquiat*, já mencionado nesta pesquisa, alcançando valores muito mais altos do que *Banksy* que está em segundo lugar. Talvez o fato de o artista não estar mais vivo contribua

⁷⁰ Disponível em:

<<https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/collecting/art-market-survey/download-survey-report-2022.html?campID=NL-AMS2022-GLOBAL-ENG-ANY-ANY-ANY>>. Acesso em: 24 fev. 2023.

⁷¹ Disponível em: <<https://www.artprice.com/artist/282428/banksy>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

⁷² Disponível em:

<<https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

para isso. Enfim, é incrível o salto entre os melhores resultados de \$85,000,000 por *Basquiat* versus 25,426,401 por *Banksy*.

Figura 44 - *Ranking* de artistas contemporâneos em leilões

Top 50 Contemporary Artists				
Top 50 Contemporary Artists by Auction Turnover (July 1, 2021 – June 30, 2022)				
	Artist	Turnover	Lots Sold	Best Result
1	Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988)	\$268,048,572	88	\$85,000,000
2	BANKSY (b. 1974)	\$127,794,344	1062	\$25,426,401
3	Yoshitomo NARA (b. 1959)	\$106,387,163	550	\$15,430,800
4	George CONDO (b. 1957)	\$77,950,869	150	\$4,950,000
5	Cecily BROWN (b. 1969)	\$54,286,602	40	\$6,583,500
6	Christopher WOOL (b. 1955)	\$50,229,684	56	\$13,190,250
7	Jeff KOONS (b. 1955)	\$48,760,903	285	\$15,201,000
8	Adrian GHENIE (b. 1977)	\$47,105,717	26	\$10,326,314
9	Peter DOIG (b. 1959)	\$44,641,199	55	\$39,862,500
10	ZENG Fanzhi (b. 1964)	\$39,906,746	29	\$6,172,094
11	Damien HIRST (b. 1965)	\$39,227,426	845	\$5,609,900

Fonte: [artprice.com](https://www.artprice.com), 2023

A partir dessas informações, verifica-se a importância e relevância desses dois artistas que tiveram em sua origem as ruas. Também reforça a justificativa em estudá-los, pois atualmente são considerados pelo mercado de arte como os maiores artistas contemporâneos. É impossível, portanto, ignorá-los.

Prosseguindo com relação ao ato transgressor de *Banksy* no leilão organizado pela *Sotheby's*, poderia-se cogitar que o artista teria "se vendido" para o mercado de arte, assim como também poderia ter colaborado com a casa de leilão no caso de triturar a obra, a fim de tentar induzir que a obra fosse ainda mais valorizada – aliás, isso aconteceu, a impressão teve uma valorização, chegando a valer US \$25.4 milhões, segundo *Washington Post*⁷³ – , porém observa-se que há uma contestação em sua atitude que extrapola a obra em si, pois o artista criou uma situação em que incita uma reflexão sobre como funciona ou deveria ser o acesso, a aquisição das obras de arte, ainda mais aquelas que previamente estavam na rua,

⁷³ Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/nation/2021/10/15/shredded-banksy-painting/>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

com acesso universal, gratuito e expostas à efemeridade urbana. Sem sombra de dúvida, esse acontecimento fará parte da história da arte, como declarou em 2018 o comprador de obras de arte britânico *Acoris Andipa* para o jornal *The New York Times*⁷⁴ (2018). *Banksy* sempre foi um contestador sobre o mercado de arte e já afirmou que

[...] as galerias são simplesmente estantes de troféu para um punhado de milionários. O público nunca tem a chance de dizer algo sobre a arte que vê (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.17).

Aliás, o agente comprador também é importante nos sistemas contemporâneos da arte. Composto por colecionadores, investidores, compradores eventuais e até mesmo instituições (museológicas, por exemplo), esse tipo de público tem sido um dos protagonistas pelo acelerado crescimento do mercado de arte nos últimos anos, além de uma série de significativas transformações nas engrenagens do sistema da arte até então. Segundo a autora Fetter (2018, p.118), "[...] seu poderio econômico e conseqüentemente sua força de articulação têm se refletido em sua crescente participação em instituições e mesmo nos resultados de processos artísticos". *Banksy* costuma contestar esse protagonismo de quem dita as regras ser quem tem a conta-corrente mais alta. Segundo o artista,

[...] a arte que admiramos é feita por apenas poucos escolhidos. Um pequeno grupo cria, promove, comercializa, exhibe e decide seu sucesso. Apenas algumas centenas de pessoas em todo o mundo têm realmente a palavra (BANKSY, 2012, p.170).

Sobre privilégios e afinidades, outro autor importante, que inclusive menciona sobre o papel da arte na distinção social, é Pierre Bourdieu (1987). O autor afirma que

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/07/arts/design/banksy-artwork-painting.html>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos [...] (BOURDIEU, 1987, p. 105).

Mesmo pensando que o texto possa ser antigo, ele levanta questões atuais sobre a produção de um bem cultural e sua avaliação/aceitação. Isso não mudou desde aquela época. No texto intitulado *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2004), o autor alicerça que uma produção artística encontra-se

[...] tanto mais próximo do polo comercial (ou, inversamente, mais afastado do polo cultural), quanto mais direta ou completamente os produtos oferecidos por ele no mercado corresponderem a uma demanda preexistente, ou seja, a interesses preexistentes, e a formas preestabelecidas (BOURDIEU, 2004, p. 59).

Também vale mencionar outros integrantes que participam nos sistemas contemporâneos da arte como os governos e os patrocinadores. Estes provavelmente têm papéis de reguladores e/ou viabilizadores, dependendo de cada caso do país a que se refere (FETTER, 2018).

Voltando à questão da precificação das produções de *Banksy*, não foi a primeira vez que o artista pregou uma "brincadeira" no que tange questões sobre a venda, a valoração de suas produções e de como o mercado das artes precifica obras de arte. Durante uma residência na cidade de Nova Iorque, em 2013, *Banksy* pediu para um senhor vender as obras em seu nome (Figura 45). Por várias horas, centenas de moradores e turistas alheios ignoraram o vendedor quieto, junto com o tesouro que ele escondia à vista de todos. O dia terminou com trinta pinturas não vendidas. As obras de arte valiam mais de duzentos e vinte e cinco mil dólares, mas o homem saiu com apenas quatrocentos e vinte dólares (nada comparado aos milhões que se observaram em casas de leilões).

Figura 45 - Senhor vendendo obras de *Banksy* no *Central Park*, em Nova Iorque



Fonte: *The Hollywood Reporter*, 2014⁷⁵

Cada tela era um original do artista britânico, mas – como questiona o professor adjunto de marketing e psicologia na *Stern School of Business* da Universidade de Nova York, Adam Alter (2013), em artigo para *The New Yorker* – pode uma pessoa estar disposta a pagar muitas vezes mais pela mesma obra de arte originária no ateliê do mesmo artista? Bem provável que a resposta esteja vinculada a duas questões: quem está vendendo (um senhor simples em uma barraca no parque, ou uma casa conceituada de leilões, como a *Sotheby's*)? e quem está autenticando as obras para saber se realmente é um *Banksy*? Um dos trechos do artigo de Alter (2013) reforça esse fenômeno ao mencionar que

[...] todo mundo sabe que o valor de uma pintura aumenta se for descoberto que é de um artista famoso, e despenca se for descoberto que é uma farsa... Nossa obsessão com história e contexto... não é esnobismo ou tolice. Muito do prazer que obtemos da arte está enraizado na apreciação da história humana subjacente à sua criação. Esta é a sua essência.

Alguns conceitos podem ser mais fáceis de avaliar sem um padrão de referência. Não é necessário um parâmetro, por exemplo, para perceber e afirmar se estamos cansados ou não, ou se está muito quente ou frio, porque esses estados são “inerentemente avaliáveis” – eles são fáceis de medir em termos absolutos

⁷⁵ Disponível em:

<<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/hbo-air-banksy-documentary-728935/>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

porque temos mecanismos biológicos que respondem quando nossos corpos pedem descanso, ou quando a temperatura sobe muito acima ou cai muito. Todos concordam que três dias é um período muito longo sem comer (provavelmente não sobreviveria), mas as obras de arte satisfazem uma necessidade abstrata demais para atrair uma avaliação concreta (ALTER, 2013). E são essas questões, além de tantas outras, que *Banksy* levanta. A gratuidade, observamos ser efêmera nas ruas. Será gratuita enquanto estiver acessível, sem regras de acesso para visualizá-la, sem ter que comprar um ingresso para entrar em uma instituição. Enquanto está na parede urbana, em uma via totalmente pública, está ali, com o seu custo de produção. Quando sai desse ambiente e é reproduzida em locais fechados, sua característica e valor podem mudar significativamente.

O autor Tavares (2010) traz uma reflexão interessante sobre a teoria institucional da arte que define ser arte o que está incluído no circuito artístico e constituído por profissionais especialistas na área. Arte seria, portanto, o que está nos museus e nas galerias, não nas ruas. Um *graffiti*, por exemplo, como qualquer obra de arte, poderia ser analisado como arte contemporânea. Tavares (2010) lembra que o espaço institucional do museu ou de uma galeria pode até aparentemente proteger o *graffiti* e garantir a sua capacidade poética enquanto objeto de arte. No entanto, esse mesmo espaço não permite que o *graffiti* propague a sua potência de intervenção urbana.

Podemos obviamente contestar sobre a questão de definição se é arte ou não e pensar que não precisa estar dentro dessas instituições para ser considerada arte, além de não precisar saber quanto custa, *Banksy* ilustra e prova isso para nós. Atualmente, é um dos maiores artistas contemporâneos não vinculado a qualquer instituição e, como a autora Campos (2013, p.19-20) sugere, "a arte contemporânea se diferencia pela liberdade do artista, que não tem mais compromisso institucional [...] e possui essa característica basilar de tentar fugir dos museus e das galerias e se aproximar do público".

3.3 *Kissing Coppers*

Kissing Coppers (Tradução livre, autora: Policiais se beijando) (Figura 46) é um mural criado pelo artista *Banksy* em 2005, no bairro de *Soho*, em Londres.

Existiram outras versões em diferentes localidades, como na parede do pub *The Prince Albert* em *Brighton*.

Figura 46 - *Kissing Coppers* de *Banksy* em *Soho*, Londres, em 2005



Fonte: *BANKSY*, 2012

Essa obra sem dúvida apresenta um teor de contestação maior do que o *graffiti* anterior. Aqui estamos diante de uma prática subversiva bastante comum do artista. É uma imagem projetada para possivelmente chocar, porém, ao mesmo tempo, em sua simplicidade ousada e descarada, defende os marginalizados da sociedade e destaca a hipocrisia do *establishment*. Esse paradoxo tipifica a obra de *Banksy*, cujas imagens são caracterizadas por uma atmosfera ao mesmo tempo agressiva e compassiva; pungente e mundana.

Banksy já passou por diversas situações de possíveis repressões com os protagonistas representados nesta obra – os policiais – enquanto pintava pelas ruas. Segundo um relato do próprio artista (*BANKSY*, 2012, p.13):

Quando eu tinha 18 anos, passei uma noite tentando pintar "LATE AGAIN" [atrasado de novo] em letras grandes, prateadas em forma de uma bolha na lateral de um trem. A polícia ferroviária britânica apareceu e acabei todo arranhado ao fugir por um arbusto cheio de

espinhos. Meus camaradas conseguiram chegar até o carro e desapareceram; me restou esperar por 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 que levava para fazer uma pintura ou teria que desistir de vez.

Em virtude dessa perseguição por parte dos policiais ao artista enquanto ele pinta nas urbes, *Banksy* resolve revidar através de sua arte. Neste caso em específico, utiliza-se de um ato em que os policiais praticam algo que, por muito tempo, foi considerado crime⁷⁶ no Reino Unido, a homossexualidade. Embora as leis contra a homossexualidade tenham sido revogadas em 1967, ela não foi totalmente descriminalizada até 2013 (lembrando que a obra foi produzida em 2005). A discriminação era e continua endêmica em toda a sociedade e na força policial. Com essa obra, *Banksy* ergue um espelho para a ordem social. Ele destaca as linhas traçadas entre o *establishment* e os grupos marginalizados, e incita o espectador a questionar por que a imagem de dois homens em um abraço apaixonado ainda tem a capacidade de chocar.

Além dessas questões, outro motivo pelo qual foi escolhida essa obra em particular para fazer uma análise foi a experiência prática da autora com a obra. Em 2012, visitando Nova Iorque e caminhando pela Avenida *Madison Avenue*, no *Upper East Side*, deparei com uma galeria de arte que possuía diversas obras do *Banksy*, entre elas, *Kissing Coppers*. Entrei, não precisei pagar pela entrada, e verifiquei que não era uma reprodução impressa, mas sim um pedaço da parede em escala real emoldurada (Figura 47).

⁷⁶ Matéria disponível em:

<<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/londres-celebra-os-50-anos-da-descriminalizacao-da-homossexualidade-com-arte.f5da7d0cbb30a8f90e72a09a74cc7ff9zlmfxmts.html>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Figura 47 - *Graffiti* de *Banksy* em galeria de arte em Nova Iorque



Fonte: Acervo pessoal, 2012

Também havia na galeria portas inteiras com suas obras removidas de seu contexto (Figura 48). Abaixo, um exemplo de uma dessas portas com o *graffiti*, de uma tartaruga com capacete no lugar do casco, produzido por *Banksy*.

Figura 48 - Porta com pintura de *Banksy* em galeria de arte em Nova Iorque



Fonte: Acervo pessoal, 2012

Verifica-se, portanto, que a valorização de um artista urbano pode suscitar nestes acontecimentos: retirar móveis, paredes inteiras, portas em que estejam estampadas grafismos de artistas como *Banksy* antes que a obra seja apagada, pichada, lavada a fim de posteriormente ser vendida em galerias, casas de leilões. Certamente o seu valor seria maior, já que é genuína (ELLSWORTH-JONES, 2013). Porém, seria essa a característica principal do *graffiti* ou ele é produzido para durar o tempo que for naquele lugar em que foi criado? Observo como um ato de vandalismo para com o *graffiti* tirá-lo de seu *habitat* natural.

O autor Ellsworth-Jones (2013) traz dois interessantes depoimentos que se contradizem, tornando essa questão muito mais complexa do que podemos imaginar. Um dos depoimentos é do negociante de arte estadunidense e possuidor de uma vasta cadeia de galerias de arte, *Larry Gagosian*. Ele afirma que as produções de impressões ou produções em telas do *Banksy* não foram produzidas nas ruas, conseqüentemente, não seriam destinadas às ruas, portanto a sua proposta central e seu contexto estariam preservados. A integridade das obras produzidas nas urbes seria danificada se as produções fossem totalmente retiradas de seus contextos, como observamos com as portas, os pedaços de paredes emolduradas em paredes de galerias ou nas casas de colecionadores. Já o diretor-executivo e um dos co-fundadores da galeria 555 em Detroit, *Carl Goines*, sugere que uma obra pode estar fora do seu local original, mas não estaria, segundo ele, fora do contexto, pois a obra evoluiria para algo além de sua existência, ou seja, a obra não termina quando o artista finaliza. Ellsworth-Jones (2013, p.241) também traz um relato do próprio *Banksy* em resposta a um e-mail em que ele declara que aprendeu "[...] com a experiência que uma pintura não está terminada quando você guarda o pincel – esse é o momento em que ela começa. A arte ganha vida nas conversas sobre ela". Talvez seja esse um dos motivos pelos quais o artista britânico produz *graffiti* com alguma mensagem (de apelo social, político, ambiental etc.), pois provavelmente deseja que haja debates, reflexões sobre aquilo que foi transmitido a partir de sua manifestação artística.

A partir desses depoimentos, indago se a obra *Kissing Coppers* no bairro *Soho* seria a mesma quando movida da urbe para essa galeria de arte. Provavelmente não, segundo *Gagosian*, as suas características estariam dissolvidas.

O autor Gitahy (1999) menciona a relação da cidade, então seu ambiente natural, com o *graffiti*, sua efemeridade e declina a migração para locais fechados:

No contexto da pós-modernidade, o *graffiti* dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada e uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa (GITAHY, 1999, p.75).

Outro autor que aborda a importância do local original da obra – aqui eu adapto para o *graffiti* – para uma melhor compreensão do seu significado é Bourriaud (2011) que afirma que, além de identificar a obra no quesito espacial (está em um local urbano determinado), ela deve ser analisada temporalmente, afinal são vestígios de um momento, de um evento que ocorreu. “A obra de arte pode assim, ser olhada como um objeto, mas também como um evento” (BOURRIAUD, 2011, p. 137). Desta forma, a obra permanecer em seu local original é fundamental para captar sua mensagem plena e autêntica de uma época.

Ao observar os movimentos já realizados com relação às obras *Kissing Coppers* e *Girl with Balloon*, ambas tiveram reproduções distribuídas pelo mundo, sendo uma mudança total do suporte de produção, de localidades – expandiu para outros locais como instituições museológicas, galerias, casas de leilão, residência de famosos, colecionadores etc., provocando uma ruptura nas questões de efemeridade e gratuidade delas, pois no momento em que se reproduz, ela se propaga permanecendo por mais tempo entre as pessoas, além de correr o risco de ser vendida por valores desconhecidos e de ficar restrita a um grupo menor de observadores – ou até mesmo acessível apenas para o colecionador. Isso em parte aconteceu: *Kissing Coppers* e *Girl with Balloon* já foram compradas por diversas instituições e pessoas famosas, como o Museu de Arte Moderna, Contemporânea e de Rua⁷⁷ – *Moco Museum* (Figura 49) e o cantor britânico *Robbie Williams*. Para ampliar a apreciação dessas obras, a casa de leilões *Sotheby's* apresentou três obras da coleção do cantor, duas são as já mencionadas, no leilão *Now Evening Sale* de março de 2022. Em depoimento para *Sotheby's*, *Williams* diz que depois de apreciar por bastante tempo essas obras em sua casa, agora é o momento para outras pessoas também apreciarem (SOTHEBY'S, 2022). Pena que essa apreciação tem um custo bem alto.

⁷⁷ Disponível em: <<https://mocomuseum.com/story/girl-with-balloon/14490>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

Figura 49 - Reprodução de *Girl with Balloon* no Moco Museum



Fonte: Moco Museum, 2023⁷⁸

É importante sempre lembrar que *Banksy* convive em uma luta contínua para encontrar um equilíbrio entre o sucesso comercial e a integridade como artista urbano. Segundo Ellsworth-Jones (2013), o artista britânico não gostaria de ser lembrado como alguém que contaminou uma arte de protesto com dinheiro e fama. Às vezes se questiona se é parte da solução ou parte do problema no mercado de arte. Tem consciência de que não há problema em vender as obras, já que precisa se sustentar, porém constata uma dificuldade para saber até onde as vendas de suas obras o levarão. Em raros depoimentos, ele aponta para a possibilidade de abandonar totalmente as galerias, casas de leilão e retornar definitivamente às suas raízes como artista de rua (HAMILTON, 2013).

Já outros artistas de rua, em especial nos Estados Unidos, costumam aceitar e transitar mais facilmente entre o mundo das ruas e os negócios sem as restrições que *Banksy* sofre (ELLSWORTH-JONES, 2013). Ao deparar com essa afirmação do autor, tive um impulso de contatar por e-mail um artista contemporâneo de rua estadunidense que admiro muito, também ativista e atento às questões sociais, políticas, ambientais etc., que nasceu na mesma época de *Banksy* (década de 1970), o *Shepard Fairey*⁷⁹ (conhecido como *Obey Giant*). Questionei indagações tais como os *graffiti* saírem das ruas e estarem expostos em galerias, museus, além de vender produtos com as estampas de suas produções. Obtive o retorno da equipe

⁷⁸ Disponível em: <<https://mocomuseum.com/exhibitions/amsterdam/banksy-amsterdam/850>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

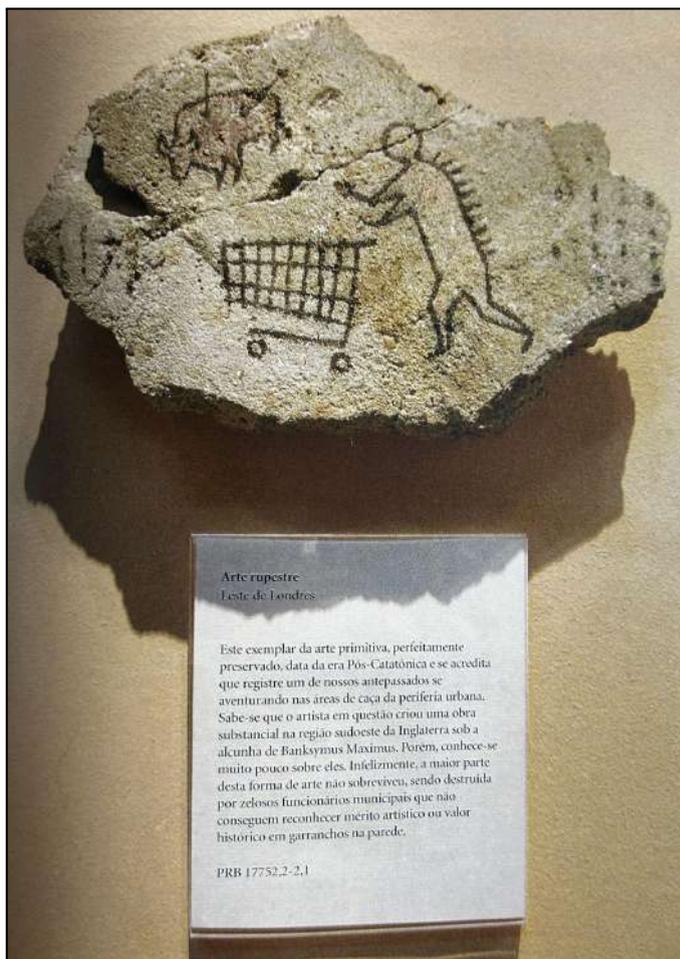
⁷⁹ Maiores informações em: <<https://obeygiant.com/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

do artista, que respondeu que desde que o resultado de sua inclusão nesses outros ambientes realmente mais criatividade nas ruas, não haveria dilema. Para alguns, esta inclusão levaria ao comprometimento do trabalho, seja em estilo ou mensagem. *Shepard* nunca fez concessões. A justiça, a liberdade da opressão, os direitos ambientais, os direitos humanos etc., continuarão a ser intensificados por meio de sua arte e essas mensagens continuarão a encontrar seu caminho nos espaços públicos e privados com origem e foco descomprometidos (OBEY TEAM, 2022).

3.4 Peckham Rock

Peckham Rock (Tradução livre, autora: pedra de *Peckham*, um distrito localizado ao sul da capital britânica) (Figura 50).

Figura 50 - *Graffiti* de *Banksy* no Museu Britânico em Londres



Fonte: *BANKSY*, 2012

Peckham Rock de *Banksy* é um pedaço de concreto da região de *Peckham* com o *graffiti* de um animal com flechas ao fundo e de uma suposta figura pré-histórica empurrando um carrinho de compras. Só por esse motivo já seria interessante analisar mais uma obra contestatória e satírica do artista que denuncia, nesse caso, o excessivo consumo e o acúmulo de objetos/bens desde que a humanidade existe.

Contudo, além disso, a obra protagonizou – por parte de *Banksy* – uma situação peculiar que envolve diretamente as instituições museológicas e, conseqüentemente, as regras de aquisição de objetos, obras de arte e documentos dentro dessas instituições. Ao contrário das outras duas produções do artista analisadas neste trabalho, ela não foi produzida na rua, mas sim foi colocada sem autorização pelo artista na Galeria 49 do Museu Britânico em 2005⁸⁰, considerada pelo autor Ellsworth-Jones (2013) um local movimentado do museu, cheia de artefatos da Grã-Bretanha dos tempos da Roma Antiga.

O artista colocou a sua intervenção abaixo da estátua Átis e adicionou uma etiqueta de informações de aparência autêntica da instituição (Figura 51). Após esse ato, *Banksy* publicou em seu site uma caça ao tesouro com direito a premiação para quem encontrasse a sua obra "primitiva" no museu. Para isso, era necessário tirar uma fotografia ao lado dela (ELLSWORTH-JONES, 2013). Segundo Ellsworth-Jones, antes de alguém reivindicar o prêmio, a instituição a encontrou e a removeu. Contudo, a obra de *Banksy* conseguiu duas proezas: permanecer por oito dias até que algum funcionário do museu notasse que a obra não fazia parte do acervo do museu, e ser, então, adquirida ao acervo do museu por um tempo (BANKSY, 2012).

⁸⁰ Filmagem dessa e de outras intervenções de *Banksy* em museus disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EkUbYBo5xqs>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Figura 51 - *Graffiti* e instalação de *Banksy* no Museu Britânico em Londres



Fonte: *BANKSY*, 2012

Na legenda da obra ainda foi adicionado um número de identificação do objeto, simulando o seu número de registro dentro do museu e quem fez a doação. A seguir, a transcrição da legenda:

Este exemplar da arte primitiva, perfeitamente preservado, data da era Pós-Catatônica e se acredita que registre um de nossos antepassados se aventurando nas áreas de caça da periferia urbana. Sabe-se que o artista em questão criou uma obra substancial na região sudoeste da Inglaterra sob a alcunha de *Banksymus Maximus*. Porém, conhece-se muito pouco sobre eles. Infelizmente, a maior parte desta forma de arte não sobreviveu, sendo destruída por zelosos funcionários municipais que não conseguem reconhecer mérito artístico ou valor histórico em garranchos na parede. PRB 17752,2-2,1. Cortesia de *Pest Control Office* (*BANKSY*, 2012, p.185).

Em contato recente com a instituição, a arquivista sênior *Francesca Hillier* atualizou a situação: a obra fez parte do acervo, mas não se encontra mais no museu. Ainda afirmou que a obra retornou ao museu através de um empréstimo, para compor a exposição '*I object: Ian Hislop's search for dissent*'⁸¹ em 2018 (*HILLIER*, 2023). Sob curadoria de *Ian Hislop*, jornalista e editor da revista satírica

⁸¹ Maiores informações em:

<<https://www.britishmuseum.org/exhibitions/i-object-ian-hislops-search-dissent>>. Acesso em: 03 fev. 2023.

Private Eye, e *Tom Hockenhull*, curador do Museu Britânico, os dois escolheram para a exposição 100 objetos que simbolizavam desafiar a ortodoxia de seu tempo ou a autoridade política ou social, questionar a autoridade, registrar protestos e objeções. *Banksy*, ironicamente, teve sua obra – que previamente entrou na instituição de forma ilegal – escolhida para fazer parte de uma exposição dentro dessa mesma instituição em que ele desafiou e quebrou as regras vigentes de aquisição de obras. Fica a questão: mesmo que a sua trajetória artística tenha como uma das características principais a contestação das leis vigentes, será que se não houvesse essa intervenção ilegal previamente, por parte do artista, *Peckham Rock* seria escolhida para fazer parte dessa exposição no museu Britânico?

Segundo Ellsworth-Jones (2013, p.12), *Banksy* declarou estar satisfeito com a sua intervenção:

Muitas vezes as pessoas perguntam se *graffiti* é arte. Bom, deve ser, agora que já foi colocado [...] no museu. [...] Passar realmente pelo processo de ter um quadro selecionado deve ser muito chato. É muito mais divertido ir lá e colocar alguma coisa na parede. O negócio todo é eliminar os intermediários, ou o curador da instituição.

O autor ainda afirma que a intervenção foi tão positiva no que tange à publicidade, que *Banksy* realizou outras intervenções desse tipo em diversas galerias em Paris, Londres e Nova Iorque, além de museus como o de História Natural de Londres, o *Louvre* em Paris, o de *Brooklyn* e o MoMA em Nova Iorque entre outras instituições (ELLSWORTH-JONES, 2013).

Com esse ato transgressor, *Banksy* nos proporciona diversos temas geradores de debates nas áreas de Arte e de Museologia principalmente. Como as obras de arte são adquiridas em museus e galerias? Quais são os critérios e motivos pelos quais essas obras são adquiridas? Há como fazer uma distinção de quais obras foram realmente adquiridas pelo museu? Essa obra em particular seria considerada uma obra de arte por estar em uma instituição renomada ou teria o mesmo valor simbólico se estivesse na rua? Enfim, foi a partir dessas questões que foram levantadas maiores informações sobre as formas de aquisição, ou seja, de transferência de propriedade – titularidade – de um objeto para instituições museológicas. Pensando em âmbito internacional, o Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM, 2014) criou uma Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes

Internacionais de Informação sobre objetos de museus. Entre algumas orientações, observemos sobre as aquisições permanentes, em que consta a seguinte justificativa para indicar informações de aquisição:

A informação de aquisição favorece a segurança e a responsabilidade, ela é necessária para a comprovação da situação jurídica do objeto como parte do acervo do museu (CIDOC/ICOM, 2014, p.47).

No que se refere à documentação dos objetos adquiridos em museus:

O museu deverá incluir em seus registros informações sobre a procedência dos objetos adquiridos desde sua descoberta, ou criação, até o presente, indicando – conforme o caso – a sua produção, coleção, propriedade e detalhes contextuais sobre o seu uso (artigo 2.3 do código); [...] deverá indicar a forma de aquisição, data, procedência e eventuais restrições. o museu deverá certificar-se de que a fonte possui propriedade válida do objeto, bem como a confirmação de sua origem (artigos 2.2- 2.4 do código). [...] Como parte do processo de aquisição é muito importante obter do doador, vendedor ou fornecedor informações sobre a utilização e a história do objeto. Cada objeto deverá receber um número ou identificador único, que será registrado no sistema de documentação. o objeto deverá ser marcado ou etiquetado com esse número 5. a localização do objeto deverá estar registrada no sistema de documentação, independentemente de o objeto estar em sua localização normal ou de ter sido transferido para outro local como, por exemplo, o laboratório de conservação (CIDOC/ICOM, 2014, p.20).

Verificando as diretrizes sobre receber objetos e documentos em instituições museológicas, observa-se que é preciso ter conhecimento de sua existência no acervo do museu, a fim de ser monitorada principalmente para a sua salvaguarda, afinal, a missão de um museu é

[...] adquirir, preservar e promover suas coleções como uma contribuição para salvaguardar o patrimônio natural, cultural e científico da herança. Suas coleções são um público significativo de herança, têm uma posição especial na lei e são protegidos pela legislação internacional. Inerente a essa confiança pública está a noção de mordomia que inclui propriedade legítima, permanência, documentação, acessibilidade e descarte responsável (Código de Ética do ICOM, 2018, p.7).

Sem o conhecimento da existência de uma determinada obra ou objeto exposto, torna-se impossível estar alinhado à função básica de uma instituição museológica.

Já os motivos pelos quais obras e documentos são adquiridos dependem de diversos fatores, mas sem dúvida a curadoria considera necessário que o objeto a ser musealizado tenha passado por uma história relevante e/ou que tenha sido produzido por uma pessoa já renomada. Em contradição, existem exceções, como apadrinhamentos baseados em laços familiares, de amizades, de favores etc. Além de escolhas subjetivas oriundas de preferências do curador que admira um determinado artista, uma produção artística, entre outros motivos (PANITZ, 2017; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Penso que *Banksy* cria, através dessas intervenções, uma situação desconfortável para com as instituições, principalmente na questão de segurança – nesse caso, a provável não segurança – dos objetos expostos. Se alguém entra na instituição e coloca alguma coisa fixada na parede, será que não poderia também sair com algum objeto exposto dentro do museu? Em contrapartida, ao mesmo tempo que é desconfortável para as instituições, é um caso interessantíssimo para quem é artista e/ou pesquisador nessas áreas que abrangem os estudos desses espaços, como Artes e Museologia, pois certamente gera muitos debates e possíveis questionamentos, análises e reflexões. Afinal, se quisermos identificar instituições museológicas que primam pela diversidade de público, além da diversidade de tipos de produções expostas, da diversidade do acervo e até mesmo da equipe do museu, torna-se fundamental verificar as demandas da sociedade – externa à instituição – que ocorrem para poder trazer para dentro as suas vozes. *Banksy* como público externo clamou por isso e, conseqüentemente, como provavelmente não recebia atenção da equipe do museu, acabou trazendo do seu jeito a sua própria voz para dentro do museu. Nessa linha, penso que

[...] é preciso pensar em formas de estudos de público que [...] estão de acordo com a abordagem crítica da Museologia, no que tange seus processos de avaliação e aferição de dados, sendo eles: o estudo de mercado, no que concerne ao desenvolvimento de estratégias para garantir atração e fidelização do público; a observação de público nas visitas às exposições; e a avaliação de aprendizagem e formação do visitante, pautada na produção de um feedback museu-público, e vice versa, sendo essa metodologia a que mais se adequa à abordagem crítica e, mais especificamente, com museus de arte contemporânea, devido à possibilidade de valoração da qualidade de uma troca em constante processo de criação (MACARIO, 2019, p.44).

Em continuidade com relação ao episódio protagonizado por *Banksy*, é de se questionar o acesso às obras em geral dentro da instituição: o Museu Britânico costuma ter entrada gratuita para visitação de seu acervo de longa duração, mas cobra quando há uma exposição de curta duração (*BRITISH MUSEUM*, 2023). Será que suas obras no museu teriam acesso gratuito como são nas ruas? Questiono também a questão do teor de suas mensagens: o artista teria liberdade plena para criar um *graffiti* com teor contestatório sobre qualquer tema se o objetivo fosse produzir para estar exclusivamente em museus? Penso que provavelmente sua criação estaria restrita às regras vigentes institucionais. Talvez como o *Banksy* alcançou um patamar altíssimo de sucesso no mercado de arte, acredito que teria liberdade para produzir "por encomenda para um museu", mas tenho minhas dúvidas se qualquer mensagem grafitada seria aceita ou se haveria alguma sugestão para refazer por parte dos curadores.

Em pesquisa no site oficial do museu, verificou-se que há uma obra do artista no acervo, doada pela empresa de *Banksy* responsável pela salvaguarda, autenticação e certificação de suas obras – não realizadas na rua – *Pest Control Office*⁸², já mencionada nesta pesquisa (ELLSWORTH-JONES, 2013). Ela não está em exibição, faz parte do departamento de Moedas e Medalhas, seu número de registro é 2018,4081.1 e foi adquirida em 2018 (*BRITISH MUSEUM*, 2023).

O autor Ellsworth-Jones (2013) lembra que o museu *Victoria & Albert* (V&A), também localizado em Londres, através da curadora do departamento de gravuras *Riikka Kuittinen*, ficou interessado em conseguir ao menos uma obra de *Banksy* após a intervenção do artista em outras instituições museológicas. Além disso, afirmou que, caso ocorresse uma intervenção desse tipo no V&A, a curadora teria marcado "[...] como uma 'admissão à coleção', sendo numerada e armazenada" (ELLSWORTH-JONES, 2013, p.18). Importante mencionar que esta curadora chegou a fazer a curadoria de uma exposição sobre impressões de *Street Art* em 2011-2012 no V&A, além de ter escrito um livro com mesmo título da exposição *Street Art: Contemporary Prints*⁸³. Ellsworth-Jones (2013) também afirma que *Banksy* não teria atendido aos pedidos e o V&A acabou comprando algumas

⁸² Disponível em: <<https://pestcontroloffice.com/>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

⁸³ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/shop/books/all-books/street-art%3A-contemporary-prints-108075.html>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

gravuras do artista. Em pesquisa no site oficial do museu⁸⁴, verifiquei que existem 6 impressões de *Banksy* no acervo.

Como se pode observar, é possível gerar diversos debates nos campos da Museologia e da Arte a partir desses episódios investigados e analisados na obra de *Peckham Rock*. Identifica-se uma atitude corajosa e transgressora de *Banksy* ao confrontar o sistema da arte, em especial os quesitos de circulação e de legitimação das obras de arte contemporânea, a ponto de "invadir" naturalmente – como se fosse apenas um visitante – um museu e fixar seu trabalho na parede da instituição. Podemos inferir uma relação de amor e ódio entre as instituições museológicas, assim como também galerias, casas de leilão, e os artistas (GERVÁSIO, 2020) – neste caso em específico a relação de amor e ódio entre o Museu Britânico e o artista *Banksy*. A autora Gervásio traz uma afirmação muito pertinente para esse caso especial:

Tanto as novas experiências museológicas quanto as proposições artísticas que refletem sobre o museu tratam de temas comuns, como a inclusão de novos objetos em coleções, a ideia de permanência e tempo e a redefinição do papel do museu no seio da sociedade. Pensando nesta proximidade do processo artístico contemporâneo com as práticas do museu, [...] o papel do artista não deveria estar limitado somente à exposição de suas obras ou à curadoria, mas poderia se alargar para demais funções, como a organização e política de aquisição, e até mesmo para uma reflexão sobre a sua função e conceito (GERVÁSIO, 2020, p.46).

Mesmo que ela aborde os museus de arte especificamente, penso que podemos adaptar para instituições que têm em seu acervo parte de suas coleções de arte e que frequentemente produzem exposições com essa tipologia, como é o caso do Museu Britânico. *Banksy*, quando fez essas interferências em diversas instituições, dialoga com o que Gervásio (2020) comenta sobre o artista não estar apenas limitado a expor o seu trabalho, mas sim ser capaz de organizar e orientar questões de políticas de aquisição desses espaços.

Considerado um dos maiores protagonistas desse movimento contemporâneo, o artista britânico *Banksy* nos proporciona um leque de aventuras, transgressões, ao mesmo tempo em que é puxado para uma engrenagem sistêmica da arte da qual ele – talvez sim, talvez não – quer participar.

⁸⁴ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/search/?q=BANKSY>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho realizado corrobora o fato de que os conceitos-chave norteadores da pesquisa – a gratuidade, o teor contestatório e a efemeridade – foram fundamentais para investigar e analisar o *graffiti*, a partir da produção do artista britânico *Banksy* em Londres, no que tange ao seu impacto artístico, social e mercadológico.

Por meio da gratuidade, os *graffiti* de *Banksy* produzidos nas e para as ruas podem alcançar um variado e grande número de pessoas de forma totalmente livre, sem a necessidade de um ingresso pago para usufruí-la. Ao mesmo tempo, em contrapartida, observamos reproduções suas sendo leiloadas por valores astronômicos, tornando cara a questão de acesso e valor gratuito delas. Como visto ao longo da pesquisa, essa questão poderia ser considerada a maior "fraqueza" de *Banksy*, pois o artista não tem controle de onde suas obras possam acabar indo (museus, galerias, casas de leilões, bienais, feiras, casas de colecionadores etc.) e de quais valores podem atingir.

No que concerne ao conceito de teor contestatório, identifica-se que *Banksy* utiliza o *graffiti* como um meio de expressão para levantar questões das mais variadas áreas, como sociais, políticas, ambientais, culturais, e expressar opiniões políticas, como a crítica a governos e às políticas públicas. O artista pode inspirar as pessoas a pensar criticamente sobre essas questões, sendo portanto uma forma de chamar a atenção para os problemas da sociedade contemporânea. Considero *Banksy* um exemplo notável de artista de rua contestador contemporâneo. Seus *graffiti* nos lembram que a arte pode ser usada para expressar ideias, sentimentos, contestações, tornando-se um testemunho do poder da arte para desafiar o *status quo* e levar à reflexão e à ação. Suas produções artísticas podem ser um símbolo de resistência para aqueles que buscam mudanças sociais e políticas, e é um exemplo inspirador de como a arte de rua também pode ser.

Com relação à efemeridade de suas obras nas ruas de Londres mapeadas, pude observar ao longo da pesquisa que todas permaneceram na sua localidade urbana por poucos minutos, horas ou dias. Seus *graffiti* são testemunhos da vida da cidade, registrando suas mudanças e transformações diárias, deixando um rastro de memórias, mesmo que efêmeras. Seus trabalhos nas ruas, apesar da sua natureza efêmera, tiveram um impacto duradouro para a arte urbana, sendo até hoje

mencionados em livros, documentários e jornais, mesmo anos depois de suas produções. Até mesmo a obra inserida de forma ilegal dentro do museu permaneceu exposta em média quase o mesmo período que outras produções realizadas nas ruas. Consequentemente, seu impacto perdurou por mais tempo que a obra em si exposta pelo fato de sua irreverência e audácia em quebrar as regras vigentes do sistema da arte. É interessante observar a fugacidade das suas obras nas ruas, mas uma permanência longa no que tange aos debates que elas geram e ainda podem gerar nos campos da Arte e da Museologia. Também foi possível observar ao longo da pesquisa que existem alguns casos de exceção no que tange à breve existência das obras de *Banksy* em ruas, como os *graffiti* localizados em regiões de conflitos armados, onde acaba invocando uma necessidade em salvaguardar e remover para ser preservado em algum museu, local este responsável portanto pela sua preservação, pesquisa e comunicação. Percebo que aquela obra produzida no contexto de guerra provavelmente terá uma curta duração e pouquíssimas pessoas terão acesso, e identifico que, mesmo que seja salva da guerra, a sua remoção do *habitat* natural simbolicamente a elimina, ou seja, ela deixa de existir naquele lugar.

As produções do artista britânico nos mostram que o *graffiti* de e na rua é mais do que apenas uma forma de arte. É uma forma de expressão de ideias e sentimentos, de resistência ao *status quo* e de criação de uma identidade. Ao longo de sua carreira, *Banksy* tem demonstrado o poder do *graffiti* para transformar cidades e criar comunidades. Sua obra nos lembra que o *graffiti* é um meio poderoso de expressar as visões, aspirações e sonhos de uma geração.

Quando comecei o presente trabalho, já tinha em mente que o artista *Banksy* não era apenas um vândalo com sorte no mercado de arte. Contudo, a partir da pesquisa sobre a sua trajetória e produção artística, pude observar com maior profundidade o quanto ele é inteligente, sagaz, atento às questões de diversas áreas (tais como social, política, ambiental, cultural), contestador, audacioso, satírico e criativo. *Banksy* consegue também transitar em ambientes totalmente diversos: rua *versus* museus, casas de leilão, galerias, sem perder a sua identidade, e ainda "brinca" com o mercado de arte e com instituições tais como museus, como foi o caso de triturar a reprodução de *Girl with Balloon* ao ser leiloadada na casa de leilão *Sotheby's*, e a sua "invasão" ao Museu Britânico ao fixar a sua obra em *graffiti* *Peckham Rock* na parede. Penso que se o artista conseguir preservar a produção e a temática de seus *graffiti* das diretrizes de galeristas, curadores, diretores de

museus e galerias etc., não considero que o artista tenha vendido a sua própria alma para esse sistema, mas precisamos obviamente levar em consideração a questão da perda da aura da obra produzida nas urbes ao ser transferida para instituições fechadas. Sua reprodução também estaria fadada a ser apenas uma sombra de sua original. Claro que tudo isso também dependerá do contexto. Como abordado na pesquisa, quando um *graffiti* está localizado em uma região em guerra, penso que a necessidade de salvaguardar e remover para um museu não seria um ato meramente destruidor no que se refere a sua aura, pois estamos diante de uma situação atípica em que muda completamente o seu valor primário, tornando-se um objeto como documento histórico de valor inestimável para a humanidade.

Além disso, o *graffiti* costuma ser um gênero de arte cuja criação nunca cessa, ou seja, ele é passado de geração em geração com paixão folclórica, reinventado a cada jovem que ousa sair às ruas, desenhar e escrever seu próprio nome ou apelido, para depois eles mesmos passarem o bastão para a próxima geração. *Graffiti* é insular e incrivelmente aberto. Em seu eixo central, trata-se de liberdade de expressão, e esse sentimento é o motivo pelo qual pode ser político e bem-humorado. Tem palavras em código e, no entanto, está ligado ao instinto inato da comunicação humana. É acessível e feito na escuridão da noite. Embora a opinião pública esteja lentamente se voltando a favor do *graffiti* – e o trabalho de *Banksy* tem sido uma parte importante desta mudança, atraindo também ainda mais a atenção dos compradores de arte, assim como de instituições como galerias e museus –, esta manifestação artística também é (até então) considerada uma espécie de degeneração – principalmente por parte de autoridades, como a polícia, por exemplo –, ou seja, é vista como uma mancha de sujeira que se espalha na fachada pública, sinalizando esses locais como inseguros e degradáveis. Penso o contrário a isto, acredito que as cidades florescem através de expressões artísticas em formas e cores propagadas pelos jatos de tinta em *spray*.

No que tange à produção de embasamento teórico para minhas análises na pesquisa, foi um processo desafiador, pois tanto o objeto de estudo, *graffiti*, quanto o artista escolhido não possuem muitas referências bibliográficas científicas no campo da Museologia, evidenciando uma carência de pesquisas brasileiras sobre esse tema. Em adição, sendo um artista anônimo, torna-se um desafio ainda maior adensar minhas análises a partir de referências. Por isso, penso que o seu protagonismo em episódios importantes na área de Museologia como intervir sem

autorização dentro de instituições museológicas e, a partir disso, fazer parte do acervo de um museu de grande porte e reconhecimento como é o Museu Britânico, contribui para se pensar em estudar mais esse artista e sua trajetória, ampliando para o campo das Artes também. Através da minha pesquisa, pude comprovar que são infinitos os temas que se pode explorar nessas duas áreas. A partir desse trabalho – que irei disponibilizar no repositório digital Lume/UFRGS a fim de outros pesquisadores terem acesso às informações coletadas – penso em seguir com novas possibilidades no que tange à produção científica, à formação e geração de conhecimento, como a produção de um artigo fruto dessa pesquisa (inclusive, os integrantes da Banca Examinadora se mostraram dispostos a colaborar com a escrita como co-autores). Também penso em participar de seminários e congressos com temáticas que propiciem a troca de saberes, como é o caso da *Conferência Anual CAMOC – Changing Cities, Changing Museums*, assim como seguir meus estudos com uma pós-graduação a fim de ampliar, então, a minha colaboração no meio acadêmico-científico sobre essa temática que verifiquei ser ainda muito pouco pesquisada.

Infelizmente, percebi que até hoje o *graffiti* pode ser ainda visto como vandalismo caso o próprio artista não procure as autoridades ou proprietários do espaço urbano que ele pretende intervir. Obviamente que nesse caso seu *graffiti* sofrerá consequências, pois se o artista de rua precisar seguir regras e pedir licença, já estará provavelmente transgredindo em ao menos uma das características tão caras como a contestação. Além disso, provavelmente a partir dessa busca pela autorização – talvez até seja comissionado –, poderia influenciar no tipo de teor da mensagem que o artista gostaria de passar com sua obra (quem investe ditaria as ordens?), sem falar no seu acesso gratuito que poderia sofrer consequências, pois esse acesso estaria provavelmente sujeito às restrições de um grupo seletivo, não sendo mais público e universal como são nas urbes. Creio que apenas artistas totalmente consagrados no mercado de arte terão a oportunidade de produzir como e o que quiserem, como a equipe de *Shepard Fairey* afirmou em mensagem por e-mail. Para os iniciantes, acredito que teria que se adequar conforme os sistemas contemporâneos da arte. Enfim, como qualquer outro tipo de artista, os artistas do *graffiti* desejam que seus trabalhos sejam vistos e discutidos pelo grande público. O *graffiti* surgiu para “democratizar a arte” e penso ser uma expressão significativa da

arte contemporânea internacional nos dias de hoje. Discutir a sua inserção em museus e galerias, torna-se, portanto, uma demanda potente.

Por fim, pude observar a partir deste trabalho que as obras de *Banksy* usam imagens líricas para arranhar o brilho da sociedade e explorar as mazelas da vida contemporânea. Não seria qualquer artista que teria essa mesma liberdade, impacto e projeção. As três obras investigadas e analisadas *Girl with Balloon*, *Kissing Coppers* e *Peckham Rock* resumem em viés artístico, contestação e irreverência astuta o clamor por justiça social. Ao investigar e analisar essas obras, encontram-se provas de que o único *status* de *Banksy* é como cronista visual, satírico, audacioso, artista e pioneiro do século XXI, tornando-se incomparável. Talvez por isso *Banksy* seja um dos artistas contemporâneos mais relevantes e caros da atualidade.

REFERÊNCIAS

ALTER, Adam. **Why People Mistake Good Deals for Rip-Offs**. *The New Yorker*, 21 de out. de 2023. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/business/currency/why-people-mistake-good-deals-for-rip-offs>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ÁVILA-CLAUDIO, Ronald. **Quem foi Jean-Michel Basquiat, o gênio que se tornou o artista negro mais valorizado do mundo**. BBC News Brasil, 1 de jan. de 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-64100842>>. Acesso: 23 fev. 2023.

AMBROSE, Gavin. **Dicionário visual de design gráfico**. Gavin Ambrose, Paul Harris; Tradução de Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009. 288p.

ARTSY. **Banksy's Girl with Balloon**. 2023. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist-series/banksy-girl-with-balloon>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

BANKSY. **Guerra e Spray**. Banksy; Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. 240p.

BARTH-TEIXEIRA, Ana Maria. **BANKSY: DOS MUROS ÀS GALERIAS - A carreira de um artista na sociedade do espetáculo e a comercialização da arte do grafite (1970-2014)**. Trabalho de Conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de História, Porto Alegre, 2014. 65p.

BARROS, Ana Carolina Fonseca de. **Graffiti: da margem à cena profissional**. Trabalho de Conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, 2012. 84p.

BEIGUELMAN, Giselle. **Guerrilha Visual**. Texto publicado no catálogo da exposição American Graffiti. Casa Andrade Muricy, Curitiba, 26 de junho a 26 de julho de 1998.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Tradução de Carlos Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista eletrônica em Sociologia Política da UFSC, vol 02, no01, jan/Jul 2005. p.68-80.

BOURDIEU, Pierre. **O mercado de bens simbólicos**. In: MICELI, Sérgio (org.). A economia das trocas simbólicas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Martins Fontes – selo Martis: São Paulo, 2011.

BRITISH MUSEUM. **Plan your visit**. Janeiro, 2023. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/visit>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

_____. **Skit note**. Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_2018-4081-1>. Acesso em: 16 jan. 2023.

CABREIRA, Leonardo Palhano. **Nas tramas das artes urbanas**: uma pesquisa etnográfica com praticantes do grafite na cidade de Porto Alegre/RS. 2018, 80p. Trabalho de conclusão de graduação (Antropologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/189127>>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CAMPOS, Fernanda Porto. **A arte efêmera**: a musealização de obras de arte contemporânea institucionalizadas. Trabalho de conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Museologia, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88685>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Néstor García Canclini, São Paulo: Edusp, 2013.

_____. Nestor García. **A Sociedade sem Relato**. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.

CIDOC/ICOM. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: categorias de informação do CIDOC/Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Conselho Internacional de Museus (ICOM); Tradução Roteiro Editoração e Documentação; revisão técnica marilúcia Bottallo. – São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaração-de-principios.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

Claims.co.uk. ***I am a graffiti artist. Is there any law I need to be aware of?***

Disponível em: <<https://www.claims.co.uk/knowledge-base/offences/graffiti/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

COCKROFT, James. ***Street Art and the Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism***. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação na *Stony Brook University, Stony Brook*, Nova Iorque, 2008. Disponível em: <https://www.jamescockroft.com/graffiti/street_art>. Acesso em: 22 jan. 2023.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

CORCORAN, Sean; GASTMAN, Roger; PRICCO, Evan. ***A dissertation of the Post-Graffiti Movement***. Control Gallery, 12 set. 2022.

COSTA, Hely Jr. ***A Transgressão Cooptada: Justaposições Entre Grafite, Arte e Design***. Trama: Indústria Criativa Em Revista., 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/38663683/A_transgressao_cooptada_justaposicoes_entre_grafite_arte_e_design>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CHRISTIE'S. ***How key figures from the 1980s New York graffiti scene found their way to Europe — and acceptance by the art establishment***. CHRISTIE'S, 27 de mar. de 2017. Disponível em: <<https://www.christies.com/features/New-York-artists-and-the-Amsterdam-graffiti-scene-8169-1.aspx>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

DESVALLÉES, André. MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DICKEL, Botelho Fulvio. **O céu é o limite: um museu aberto de arte urbana como forma de diálogo social e preservação do patrimônio artístico de Porto Alegre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Museologia, Porto Alegre, 2015. 169p. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183332>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

DICKINSON, James. **Do grafite aos murais e de volta outra vez: a paisagem urbana espetacular de Filadélfia**. Revista Visualidades, Goiânia v.10 n.1 p.63-79, jan-jun 2012.

EDWARDS, Jonathan. **Banksy tried to destroy his art after it sold for \$1.4 million. The shredded version just went for \$25.4 million.** *The Washington Post*, 15 de out. de 2021. Disponível em:
<<https://www.washingtonpost.com/nation/2021/10/15/shredded-banksy-painting/>>.
Acesso em: 12 jan. 2023.

ELLSWORTH-JONES, Will. **Banksy**: por trás das paredes. Tradutor Ivan Justen Santana. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. 352p.
FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. In.: **MODOS revista de história da arte** – volume 2, número 3, setembro - dezembro de 2018. ISSN: 2526 -2963.

FLV. **Basquiat versus Warhol – Painting four hands.** *Fondation Louis Vuitton*. 2023. Disponível em:
<<https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/basquiat-x-warhol-painting-4-hands>>.
Acesso em: 03 abr. 2023.

GEHL, Jan. **Cidades para Pessoas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GERVÁSIO, Flávia. Museus de artista – breve genealogia e aportes para uma reflexão atual. In: OLIVEIRA, Emerson e COUTO, Maria de Fátima. **Histórias da Arte em museus.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** Antonio Carlos Gil. - 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GITAHY, CELSO. **O que é grafite?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

GRAFFITI. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3180/graffiti>. Acesso em: 20 de jan. de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

GUERCHE, T. P. A arte, o urbano e o social: um espaço de provocação. **Palíndromo**, nº 11, jan./jul. 2014. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Disponível em
'<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/2175234606112014064/3691/15200>. Acesso em: 21 nov. 2022.

HAMILTON, Keegan. **Village Voice Exclusive: An Interview With Banksy, Street Art Cult Hero, International Man of Mystery.** Village Voice, 9 de out. de 2013.

HAHN, Jennifer. **Interesting Projects evoke 1980s New York for Keith Haring exhibition design.** Dezeen, 23 de outubro de 2019. Disponível em:
<<https://www.dezeen.com/2019/10/23/joana-filipe-james-mason-keith-haring-exhibition-tate-liverpool/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HILLIER, Francesca. **Peckham Rock by Banksy**. Mensagem recebida por Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti em 03 fev. 2023.

ICOM, 2018. **Code of Ethics for Museums**. Paris. Disponível em:
<<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>>.
Acesso em: 04 mar. 2023.

KISHKOVKY, Sophia. **High-tech security systems installed on Banksy's Ukraine murals**. *The Art Newspaper*, 24 de fev. de 2023. Disponível em:
<https://www.theartnewspaper.com/2023/02/24/ukraine-security-company-banksy-murals-kyiv?utm_source=The+Art+Newspaper>. Acesso em: 25 fev. 2023.

LARA, Arthur Hunold. **Grafite: Arte Urbana em Movimento**. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em:
<<https://pt.scribd.com/document/157954302/Arthur-Hunold-Lara-Grafite-Arte-Urbana-Em-Movimento-Tese-Mestrado-USP>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

LIMA, Fábio Rogério Batista. **O graffiti como patrimônio cultural material**. Tese de Doutorado em Ciência da Informação, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2018. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/153543/lima_frb_dr_mar_sub.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em: 04 mar. 2023.

MACARIO, Maya Moreno. **Entre a Museologia Crítica e a Pós-Crítica: uma proposta metodológica para a formação de público na Casa da Cultura da América Latina** / Maya Moreno Macario; orientador Clovis Carvalho Britto. -- Brasília, 2019. Disponível em:
<https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23600/1/2019_MayaMorenoMacario_tcc.pdf>.
Acesso em: 25 fev. 2023.

MANSBACH, Adam. **New York City's War on Graffiti**. *The Huffington Post*, 22 de jan. de 2013. Disponível em:
<https://www.huffpost.com/entry/nyc-graffiti_b_2527074>. Acesso em: 26 jan. 2023.

MUNSELL, Liz; TATE, Greg. **Street Art in the Age of Basquiat: Fab 5 Freddy and Lee Quiñones on Curating the MTA for World Domination**. *ARTnews*, 5 de maio de 2021. Disponível em:
<<https://www.artnews.com/art-news/news/fab-5-freddy-lee-quinones-on-curating-the-mta-1234591797/>>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MINAYO, Maria Cecilia de S; SANCHES, Odécio. **Quantativo-Qualitativo: Oposição ou complementaridade?** *Cadernos de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, Jul/Set 1993. p.239.

OBEY TEAM. **Street Art, Museums and Galleries**. Mensagem recebida por Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti em 29 set. 2022.

PANITZ, Marília. Afinal, o que é curadoria?. In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela (orgs.). **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

PASQUALOTTI, Pietro. **Estudo da formação de opinião pública sobre o grafite em Porto Alegre a partir do trabalho do artista Marcelo Pax**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre, 2020. 210p. Disponível em: [https://www.academia.edu/49171142/Estudo da Formacao de Opinio Publica Sobre o Grafite em Porto Alegre a Partir do Trabalho do Artista Marcelo Pax](https://www.academia.edu/49171142/Estudo_da_Formacao_de_Opiniao_Publica_Sobre_o_Grafite_em_Porto_Alegre_a_Partir_do_Trabalho_do_Artista_Marcelo_Pax). Acesso em: 14 nov. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **Cidade, Espaço e Tempo**: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio V. II, nº4. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2005.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. Editora: Ed. Ática. São Paulo, 2003.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RAYCHAUDHURI, Anindya. **Just as good a place to publish: Banksy, Graffiti and the Textualization of the Wall**. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. Volume 2, número 1, 2010. Disponível em: <https://rupkatha.com/just-good-place-publish-banksy-graffiti-textualisation-wall/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SESI-SP Editora. **Graffiti Fine Art II**. Editora: Editora SESI-SP; 1ª edição (1º de janeiro de 2015). 2015.

SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Edna Lúcia da Silva, Estera Muszkat Menezes. – 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

SOTHEBY'S. **Kissing Coppers, Vandalised Oil Choppers And A Girl With Balloon: Meet The Iconic Banksy Works From The Robbie Williams Collection**. *Sotheby's*, 1º mar de 2022. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/kissing-coppers-vandalised-oil-choppers-and-a-girl-with-balloon-meet-the-iconic-banksy-works-from-the-robbie-williams-collection>. Acesso em: 12 jan. 2023.

TATE MODERN. **Street Art at Tate Modern**. Tate Modern, 2 de abr. de 2008.

Disponível em:

<<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate-modern>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

TAVARES, Andréa. **Ficções urbanas**: estratégias para a ocupação das cidades.

ARS (São Paulo), 8(16), 21-30, 2010. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ars/a/SqXpmqhPKDfcw88wDBXWmZj/?lang=pt>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

UNESCO. *Creative Cities Network*. 2022. Disponível em:

<<https://en.unesco.org/creative-cities/home>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. 2002. Disponível em:

<<https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

WACLAWEK, Anna. **From Graffiti to the Street Art Movement**: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008. Tese de Doutorado, Concordia University, Quebec, Canadá, 2008.

YALCINKAYA, Günseli. **Jean-Michel Basquiat's art reconstituted the world**

around him, says Boom for Real curator. Dezeen, 23 out. 2017. Disponível em:

<<https://www.dezeen.com/2017/10/23/jean-michel-basquiat-art-reconstituted-world-around-him-boom-for-real-barbican-curator-lotte-johnson/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ZIMOVSKI, Aduany Pieve. **Pichação e grafite**: inserções no campo da arte. ANPAP: Associação de pesquisadores em artes plásticas, Porto Alegre/RS, 25º encontro da ANPAP - Arte: seus espaços e/em nosso tempo, 26 a 30 de setembro de 2016.

Disponível em:

<http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/aduany_pievezimovski.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2023.

_____. **Escrita subversiva**: a pichação paulistana e o campo da arte. Dissertação [Mestrado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, RS, 2017.