

MATEUS VIEIRA VILLELA DE LIMA

INTERVENÇÃO URBANA: ARTE E RESISTÊNCIA NO ESPAÇO PÚBLICO

CELACC/ECA-USP

2013

MATEUS VIEIRA VILLELA DE LIMA

INTERVENÇÃO URBANA: ARTE E RESISTÊNCIA NO ESPAÇO PÚBLICO

Trabalho de conclusão de curso de pós
graduação em Gestão de Projetos Culturais
e Organização de Eventos, produzido sob a
orientação do Prof. Dr. Dennis de Oliveira

CELACC/ECA-USP
2013

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	4
2- O espaço urbano como palco da luta cultural.....	5
3 – A cidade como plataforma.....	13
4 - Intervenções Urbanas de sucesso: artistas na mídia.....	21
5 – Intervenção urbana, prática contra-hegemônica.....	34
6 – Considerações finais.....	41
Referências Bibliográficas.....	43

Intervenção urbana: arte e resistência no espaço público

Mateus Vieira Villela de Lima¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o papel da intervenção urbana como uma prática artística e política que questiona o uso dos espaços públicos para interesses privados. A partir de uma análise do contexto urbano do qual as intervenções emergem e do tipo de cultura que ali se constitui, a intervenção urbana é compreendida como uma forma de resistência própria das culturas populares, aonde se identifica uma constante tensão frente à cultura hegemônica. Esta tensão será investigada por meio da análise das intervenções urbanas realizadas pelos artistas Eduardo Srur e Banksy.

Palavras-chave: intervenção urbana; grafite; cultura popular; hegemonia; comunicação

Abstract

This article aims to reflect on the role of urban intervention as an artistic and political practice that challenge the use of public spaces for private interests. From an analysis of the urban context in which these interventions emerges and the type of culture constituted there, the urban intervention is understood as a form of resistance from the popular cultures, in which it identifies a constant tension against the hegemonic culture. This tension will be investigated through the analysis of urban interventions performed by the artists Eduardo Srur and Banksy.

Keywords: urban intervention; graffiti; popular culture; hegemony; communication

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el papel de la intervención urbana como una práctica artística y política que cuestiona el uso de los espacios públicos para intereses privados. A partir de un análisis del contexto urbano de lo cual las intervenciones emergen y del tipo de cultura que allí se constituye, la intervención urbana es comprendida como una forma de resistencia propia de las culturas populares, dónde se identifica una constante tensión frente a la cultura hegemónica. Esta tensión será investigada por medio del análisis de las intervenciones urbanas realizadas por Eduardo Srur y Banksy.

Palabras clave: intervención urbana; grafito; cultura popular; hegemonía, comunicación

¹ Mateus Vieira Villela de Lima é historiador, formado pela Universidade de São Paulo. Desde 2007 trabalha na área cultural, tendo atuado na área de memória empresarial, gestão de patrocínios e elaboração de projetos incentivados. Trabalho sob orientação do Prof. Dr. Dennis de Oliveira.

1- Introdução

Placas indicativas de trânsito, letreiros luminosos, cartazes, posters, faixas, monumentos, propagandas em *outdoors*, fachadas de lojas e diferentes formas de anúncios disputam a atenção de qualquer habitante de uma grande cidade. A paisagem urbana é formada e marcada por essa profusão de informações visuais, a que estamos submetidos diariamente independente de nossa vontade.

Em geral, são anúncios de particulares com o objetivo de divulgar produtos, eventos, serviços e estabelecimentos comerciais com um claro propósito publicitário, fazendo com que os espaços das cidades sirvam cada vez mais aos interesses privados, operados segundo a lógica do mercado. Ou então, são informações de órgãos públicos com o intuito de organizar, controlar e gerir a vida pública, aproveitando-se da grande audiência que o meio urbano garante com seu intenso fluxo de pessoas.

Completando esta paisagem confusa e caótica dos grandes centros urbanos, chama a atenção a existência de alguns elementos visuais que não seguem esta lógica de mercado nem do poder oficial, e que por isso, aparentemente não deveriam estar ali. Pichações, pinturas e instalações artísticas passam a intervir e a disputar os espaços públicos e o mobiliário urbano com peças publicitárias e informações institucionais, subvertendo a lógica de mercantilização da cidade como espaço privilegiado para a exploração publicitária e questionando quem tem ou não direito de interferir, se apropriar e fazer parte deste cenário.

Embora marginais e ilegais, estas interferências visuais estão completamente integradas ao cenário urbano. Hoje em dia é muito difícil imaginar uma grande cidade sem a presença de pichações e grafites em seus muros e sem a existência de intervenções não autorizadas em sua paisagem. Por mais que o poder público tente inibi-las e trabalhe para a sua extinção, é impossível manter o controle sobre todo o território urbano de modo a preservá-lo da forma que mais atenda aos seus interesses.

É justamente sobre este tipo de ação, chamada aqui de “intervenção urbana”, que o este trabalho irá tratar, analisando-o como uma forma de linguagem de resistência que questiona a utilização hegemônica do espaço urbano das grandes cidades.

Para isso, iniciaremos a nossa análise com uma reflexão sobre a formação e a utilização do espaço urbano nos dias de hoje, sob a perspectiva da geografia urbana de Milton Santos e David Harvey. Com base em Canclini e Stuart Hall, iremos discutir o tipo de cultura que se forma a partir deste ambiente urbano e a tensa relação que se cria entre a cultura hegemônica e as culturas populares.

Compreendendo o contexto de onde surge a intervenção urbana, localizada justamente como resultado desta tensão entre a cultura hegemônica e as culturas populares, passaremos a uma análise mais aprofundada sobre o que é a intervenção urbana, procurando apresentar alguns elementos que a definem e apresentando sua diversidade de formas e estilos e seu potencial discursivo. Avançando nesta análise,, apresentaremos dois artistas bastante representativos desta linguagem: o brasileiro Eduardo Srur e o britânico Banksy. A escolha de dois artistas com grande reconhecimento e presença na mídia se deu justamente para localizar claramente a tensão entre o hegemônico e o popular, o oficial e o marginal.

Esta discussão é retomada e aprofundada ao final do texto, quando discutiremos as características e o potencial contra-hegemônico da intervenção urbana seguida das considerações sobre o interesse e as tentativas de apropriação desta linguagem por parte do poder vigente e da cultura hegemônica.

2- O espaço urbano como palco da luta cultural

2.1 - Urbanização a serviço do capital

Para uma análise completa e detalhada sobre intervenção urbana e seu papel dentro da sociedade atual, é fundamental compreendermos o ambiente e o contexto social onde ela se insere. Para isso, é necessário que tomemos emprestados da geografia alguns conceitos básicos da noção de espaço, sobretudo o espaço urbano, onde se desenrola este tipo de manifestação artística.

Milton Santos, reconhecido como um dos principais pensadores a estudar a questão da formação do espaço, da paisagem e do território, dedicou vários anos de sua vida à conceituação do espaço, aperfeiçoando e alterando suas definições para este conceito ao longo de toda a sua produção acadêmica. Aqui, iremos adotar a concepção de espaço apresentada na obra “A Natureza do Espaço”, considerando que esta é uma de suas últimas obras a apresentar este conceito, sendo esta uma definição aceita por muitos estudiosos interessados na geografia urbana, tema diretamente ligado ao objeto de estudo deste trabalho. Àquela altura, Milton Santos já incorpora a ideia de globalização e do avanço técnico e tecnológico da humanidade aos seus estudos, analisando os constantes impactos e consequentes transformações que estes trazem ao espaço.

Nesta obra, Milton Santos entende o espaço como o conjunto indissociável de sistemas de objetos (as coisas materiais, cada vez mais técnicas e artificiais) e de sistemas de ação (ações humanas que se dão sobre estes objetos ou que criam novos objetos), colocados sob perspectiva histórica e por isso em transformação constante. O espaço se dá no presente como resultado dos processos sociais historicamente formados, ou seja, acumulados desde a formação do planeta e do

início da ocupação humana. Nas palavras do próprio autor:

Ao nosso ver, a questão a colocar é da própria natureza do espaço, formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro lado, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano. (SANTOS, 2008, p.106).

Neste sentido, o estabelecimento do modo de produção capitalista, considerado a partir de toda a evolução técnica da sociedade até então, irá influenciar diretamente na forma como o espaço está organizado, que conseqüentemente influencia na forma como se dão as relações sociais dentro deste mesmo espaço nos dias de hoje, definindo processos econômicos, culturais e políticos que também atuam em sua transformação. Compreendendo esta dinâmica constante na formação do espaço social, contextualiza-se melhor a questão da intervenção urbana, fenômeno que responde com igual dinâmica às transformações do espaço.

Partindo desta noção de espaço proposta por Milton Santos é possível avançar na investigação sobre o processo de urbanização que o planeta vem enfrentando e que vem se intensificando nos últimos dois séculos. O estabelecimento do modo de produção capitalista moldou a reorganização do espaço por meio de um rápido processo de urbanização ainda em curso e com uma série de conseqüências ainda hoje difíceis de se mensurar, que continua a constituir-se objeto de estudos de inúmeros teóricos.

Para a presente pesquisa, também utilizamos a teoria de David Harvey, importante intelectual britânico marxista que entende as transformações do espaço como forma de atender aos interesses do capital.

Para além dos dados estatísticos que comprovam a grande migração das populações rurais para os centros urbanos e o crescimento das cidades, com a formação de zonas metropolitanas e grandes conglomerados (além do eminente esgotamento dos recursos naturais para sustentar essa população humana em constante crescimento), Harvey entende que este processo de desenvolvimento urbano faz parte do próprio processo de expansão do capitalismo e superação de cenários de crise.

Para ele, as cidades estão mais à serviço do capital do que do homem, e seu desenvolvimento se deve às necessidades do capital em reinvestir o seu excedente. Todo o processo de urbanização tem como principal objetivo resolver o problema do capital excedente, que passa a ser reinvestido em obras urbanas, gerando novos excedentes que serão novamente reinvestidos em obras urbanas. Ou seja: processos de urbanização se pautam pela lógica da acumulação e circulação do capital, que precisa estar em constante movimento de aplicação de seus excedentes. O desenvolvimento da infraestrutura urbana se mostra uma excelente alternativa para este fim.

Este processo, sintetizado por Harvey como “produção capitalista do espaço”, é observado desde o século XIX, mas será a partir dos anos de 1980 que, sob a lógica do “empreendedorismo urbano”, passará a ocupar o centro da política urbana e se constituirá em uma alternativa para a superação das crises da década anterior, conforme explica:

Há uma concordância geral de que a mudança tem a ver com as dificuldades enfrentadas pelas economias capitalistas a partir da recessão de 1973. A desindustrialização, o desemprego disseminado e aparentemente “estrutural”, a austeridade fiscal aos níveis tanto nacional quanto local, tudo isso ligado a uma tendência ascendente do neoconservadorismo e a um apelo muito mais forte (ainda que, frequentemente, mais na teoria do que na prática) à racionalidade do mercado e à privatização, representam o pano de fundo para entender por que tantos governos urbanos, muitas vezes de crenças políticas diversas e dotados de poderes legais e políticos muito diferentes, adotaram todos uma direção muito parecida. A maior ênfase na ação local para enfrentar esses males também parece ter algo a ver com a capacidade declinante do Estado-Nação de controlar os fluxos financeiros das empresas multinacionais, de modo que o investimento assume cada vez mais a forma de negociação entre o capital financeiro internacional e os poderes locais (que fazem o possível para maximizar a atratividade do local como chamariz para o desenvolvimento capitalista). (HARVEY, 2005, p. 168).

Por meio de parcerias público-privadas, investe-se no desenvolvimento de infraestrutura urbana que possa atrair novos investimentos e promover construções especulativas. Em geral, recai sobre o ente público os maiores ônus e riscos dessas empreitadas, já que nem sempre existe a garantia de que a melhoria da infraestrutura local irá de fato atrair novos investimentos e permitir a continuidade do ciclo de atração e circulação do capital. Para o capital privado, esta melhoria na infraestrutura torna ainda mais barato e fácil o fluxo e reinvestimento de capital excedente, chegando-se ao cúmulo de existir concorrência entre cidades para a oferta de condições mais atraentes para o capital privado.

Atualmente o Brasil passa exatamente por esta situação, motivada pelos grandes eventos esportivos que são a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Como pode se observar claramente em nosso país, esses investimentos nem sempre serão utilizados para a melhoria das condições de vida da população. O interesse prioritário a ser atendido é o do capital, que precisa se manter em constante circulação.

Além dos principais riscos especulativos serem assumidos pelo poder público, existem outros aspectos negativos deste “empreendedorismo urbano”. Sendo o objetivo principal a construção especulativa que traga retorno econômico imediato, nem sempre o tipo de desenvolvimento urbano corresponde às reais necessidades do local. Além disso, essa lógica especulativa promove a concentração de investimentos em determinados locais e automaticamente relega certas regiões ao esquecimento do poder público e do capital privado, acentuando o abismo que existe entre diferentes regiões. Corre-se ainda o risco de superacumulação e excesso de investimentos, gerando crises cíclicas do capitalismo.

Na prática, observa-se que o espaço está à disposição dos interesses do capital e a via da urbanização foi um dos caminhos encontrado pelo capital para continuar a se expandir. O desenvolvimento urbano é uma nova estratégia do capitalismo para manter-se, superar suas crises cada vez mais frequentes e profundas e continuar em expansão, buscando novos territórios e ampliando seu alcance.

Sob esta perspectiva, podemos entender que mesmo os espaços ditos “públicos” (vias de circulação em geral, praças e espaços abertos) servem ao capital privado, que se beneficia diretamente desses espaços por meio de obras, serviços e valorização do espaço. Entretanto, o uso instrumental das cidades que visa os interesses capitalistas não para por aí.

Além do desenvolvimento urbano, que permite a circulação e o investimento do capital excedente, as cidades oferecem outras formas do capitalismo se desenvolver; seja por meio da mercantilização do espaço, que contribui diretamente para o processo de especulação já descrito anteriormente, ou por meio do estímulo ao consumismo como modo de vida e forma de diferenciação social, criando novos hábitos e a necessidade constante de se disponibilizar novos produtos e transmitir a ideia de que tudo tem seu preço e é passível de ser adquirido.

A oferta de bens e serviços irá ditar grande parte da organização social e espacial das cidades, incluindo aí a presença maciça da publicidade em todo o espaço onde for possível estar presente. Já há bastante tempo percebemos o quanto a propaganda invade a vida cotidiana das grandes cidades. Sem que sejamos consultados, somos atingidos por propagandas em todos os locais. Estão presentes na forma de anúncios publicitários que financiam os veículos de comunicação, nas ruas, nos ônibus, em fachadas, áreas de lazer e em eventos culturais e esportivos. Nos dão a sensação definitiva que a cidade não pertence aos cidadãos que a habitam, mas sim às empresas e grandes corporações. A publicidade ostensiva que vemos hoje é a prova mais visível de que o capital se apropriou das cidades e de que as cidades devem servir ao capital.

Este processo de urbanização apresenta ainda outras consequências que valem a pena serem discutidas dentro deste trabalho, uma vez que estão diretamente ligadas à temática da intervenção urbana. Além de promover a circulação do excedente de capital, que gera mais excedente para novos investimentos, o desenvolvimento da infraestrutura urbana cria novas vias de circulação e acesso, redes mais modernas de telecomunicações, sistemas de transporte mais eficientes entre outras transformações que permitem o encurtamento de distâncias, maior facilidade e rapidez na circulação de bens e informações e uma aproximação e integração de grupos sociais, por meio de fluxos migratórios cada vez mais comuns e viáveis, gerando trocas e fazendo surgir novas práticas e costumes ligados ao ambiente urbano. O mundo moderno promove um novo tipo de relação entre o global e o local, onde as distâncias são cada vez menores e o tempo de circulação, assimilação e

reprocessamento de informações é quase instantâneo.

2.2- Cultura hegemônica e culturas populares no espaço urbano

O encurtamento de distâncias e fluxo crescente de pessoas, ideias e capital simbólico explica o surgimento de novas formas culturais que só podem ser entendidas dentro deste contexto globalizado que vivemos atualmente. Em relação à cultura, Nestor Garcia Canclini defende que:

A expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural (...) Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica e heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 285).

Esta hibridização cultural, conforme o conceito proposto pelo autor, faz com que o mundo já não possa mais ser entendido sob a mesma ótica tradicional que costumava trabalhar a partir das dicotomias: tradicional x moderno, popular x erudito, rural x urbano, dominadores x dominados. A cultura que surge deste ambiente social, altamente fértil e repleto de possibilidades de encontros e contatos é uma cultura “híbrida” que não é passível de ser classificada a partir de padrões estáticos, cada vez mais anacrônicos. Ela surge justamente das margens e cruzamentos do que antes se entendia como culturas separadas e delimitadas entre “popular”, “culto” e “massivo”.

Estas novas possibilidades de trocas e formas culturais que surgem do mundo globalizado também impactam diretamente a cultura hegemônica, que precisa estar em constante movimento para manter seu domínio sobre as demais formas culturais e adaptar-se a este cenário de hibridização cultural que marca a virada do século. Em seu trabalho “Cultura Transnacional y culturas populares” (1988), Garcia Canclini faz uma profunda análise das relações que se estabelecem entre a cultura hegemônica e a cultura popular a partir deste cenário de um mundo cada vez mais globalizado, onde as classes dominantes e as classes subalternas estão em contato mais próximo e sujeitas ao mesmo tipo de fluxo de informações e bens simbólicos, variando a forma como cada grupo se reapropria dessas informações, as relações que fazem com elas a partir de cada repertório preexistente e para que fins será utilizado.

Para ele, o conceito de hegemonia é chave para se entender como se dão as relações entre a cultura hegemônica e as culturas populares, o que o faz abandonar a ideia de culturas dominantes e dominadas. Isto por que se entende que o conceito de “dominação” pressupõe uma imposição violenta, quando na verdade o que se busca é a criação do consenso para o convencimento da maioria de forma acrítica e natural, ou segundo a própria definição do autor para “hegemonia”:

(...)um processo de direção política e ideológica na qual uma classe ou setor consegue uma apropriação preferencial das instâncias de poder em aliança com outras classes, admitindo

espaços onde os grupos subalternos desenvolvam práticas independentes e nem sempre “funcionais” para a reprodução do sistema. (GARCIA CANCLINI, 1988, p.22, tradução nossa).

Como se vê, a cultura hegemônica pode até permitir e reconhecer outras formas culturais como estratégia para garantir seu poder e legitimar sua posição. Esse reconhecimento e aceitação de formas culturais oriundas dos grupos subalternos implica em uma relação de constante tensão, marcada por movimentos de apropriação, rejeição e aceitação entre a cultura hegemônica e as culturas populares.

Como afirma Stuart Hall (2006, p.238), “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais”. O que se defende aqui é que não se pode analisar uma forma cultural a partir de seu interior, isolada de um contexto que a influencia diretamente. As formas culturais só existem se colocadas em perspectiva a partir das inter-relações estabelecidas, relações estas muitas vezes tensas e conflituosas. Garcia Canclini pensa da mesma forma, ao expor que:

O popular não pode definir-se por uma série de traços internos ou um repertório de conteúdos tradicionais, pré-massivos, senão por uma posição: a que se contrapõe ao hegemônico. (GARCIA CANCLINI, 1988, p. 41).

Baseado nessas ideias, somadas à teoria de hibridização cultural proposta por Garcia Canclini, iremos adotar aqui o termo “cultura popular urbana”, para nos referirmos a esta cultura híbrida surgida no meio urbano, entendida como fruto dos processos de encurtamento de distância e maiores fluxos de bens simbólicos, informações e pessoas e que é colocada como contraponto à cultura hegemônica.

Este contraponto não significa necessariamente oposição ou conflito. Ao se analisar as relações estabelecidas entre as culturas populares urbanas e a cultura hegemônica, notamos que essas relações não se dão seguindo padrões pré-estabelecidos. Não há nenhum tipo de regra que guie essas interações, que se dão seguindo o mesmo dinamismo observado no mundo atual, em constante mudança e transformação. Por isso, há a necessidade de se contextualizar o que se está investigando, uma vez que manifestações e formas culturais associados à cultura popular num determinado momento, podem ser absorvidos e utilizados pela cultura hegemônica em outro.

Assim, não há como definir e delimitar o que é esta “cultura popular urbana”, embora possamos identificar alguns de seus traços simbólicos, a começar pelo fato de não se enquadrar na matriz tradicional de erudito x popular e estar em constante movimento de transformação e rearranjo de acordo com as relações estabelecidas entre diferentes formas culturais. Sobretudo, a cultura popular urbana pode ser entendida como um resultado da reprodução desigual da sociedade existente nas grandes cidades, que gera uma distorção na forma como as diferentes classes se

apropriam dos bens econômicos e culturais, sendo que as classes mais baixas possuem menos meios de se apropriarem desses bens. Dessa forma, deve ser contraposta à cultura hegemônica e dominante, exposta da mesma forma às transformações sociais advindas da era moderna e de seus constantes fluxos de informações e pessoas, mas com formas de leitura, apropriação e manifestação simbólica próprias.

Retomando Garcia Canclini, cabe aqui apresentar algumas das estratégias utilizadas pela cultura hegemônica para a criação de consenso e manutenção do status quo social como forma de conservar seu poder, tomando como exemplo a realidade latino-americana. A hegemonia se estabelece por meio de uma relação dialética bem delicada entre homogeneidade e diferenciação social. A homogeneização da sociedade é conseguida por meio da formação de um capital cultural unificado, baseado na padronização do idioma, dos valores transmitidos na educação escolar e pela instituição de um modo de vida tradicional baseado nos valores liberais, católicos e capitalistas. Já a diferenciação social se dá mediante o poder desigual de consumo (de bens materiais ou simbólicos), que forma identidades coletivas distintas e a consequente diferenciação entre classes (GARCIA CANCLINI, 1988, p. 62).

A cultura hegemônica irá se estabelecer por meio deste capital cultural unificado, que permite a propagação ideológica dos valores que interessem ao poder hegemônico, ao mesmo tempo em que se utiliza das diferenças de classes para legitimar este poder através do consenso de grupos diferentes. Hoje em dia é a ideologia liberal, que serve ao mercado e sustenta o modo de produção capitalista, que vem sendo difundida pelo poder hegemônico. Daí a valorização da meritocracia, das individualidades e do consumo com forma de status e diferenciação social tão comuns nos dias atuais. À cultura hegemônica interessa que as culturas populares se apropriem desses valores e contribua para a reprodução deles, legitimando e sustentando seus poderes.

Entretanto, devido à diversidade e pluralidade em sua composição, não é fácil conseguir o consenso e a adesão das culturas populares urbanas, que também têm em seu interior o poder de resistir e se contrapor aos ideais e bens simbólicos provenientes da cultura hegemônica, provocando uma constante tensão entre eles de onde podem emergir manifestações culturais novas, movimentos de resistência e a partir daí a possibilidade de transformação social. Segundo Hall:

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. (HALL, 2006, p. 241).

O autor aprofunda esta análise identificando um processo contínuo de “luta cultural”, uma batalha constante e cotidiana entre formas de cultura, onde a cultura hegemônica, chamada por ele

de “dominante”, busca desorganizar, reorganizar e até se apropriar da cultura popular, que, por sua vez, procura resistir a este processo.

Considerando que à cultura hegemônica interessa a conservação do mundo da forma como ele está, caberá às culturas populares urbanas o questionamento e a recusa a estes padrões estabelecidos hegemonicamente, embora muitas vezes se identifique movimentos bem sucedidos de incorporação de formas culturais populares por parte do poder vigente e da cultura dominante. Isso é muito comum em relação à artistas de origem popular que são absorvidos pelos meios de comunicação massivos e passam a ocupar espaço na mídia hegemônica e a reproduzir algumas de suas práticas e de seu discurso.

Outra situação comum nesta “luta cultural” entre a cultura dominante e as culturas populares é a do populismo, onde o poder hegemônico reconhece os interesses e necessidades da maioria e oferece às classes populares bens simbólicos e formas culturais que atendam a essa demanda e com as quais estes grupos já estão familiarizados e neles se reconhecem. Também rotineira é a simples negação ou o não reconhecimento do que é produzido pelas culturas populares urbanas, impedindo ou dificultando sua formas de divulgação e reprodução. Do outro lado, as formas de oposição e resistência contra a cultura hegemônica também são amplas, e vão desde a rejeição àquilo que é propagado pela cultura hegemônica até o resgate e a valorização de práticas antigas que não são mais reconhecidas pela população em geral. Narrativas que questionam valores e padrões hegemônicos, independente do meio ou forma de expressão, também constituem-se como oposição das culturas populares urbanas frente a cultura hegemônica, assim como a utilização de meios alternativos para a divulgação de suas práticas e costumes. Utilizando a teoria de Raymond Williams, Hall identifica como as principais formas assumidas pela luta cultural a incorporação, a distorção, a resistência, a negociação e a recuperação.

Desta tensão constante diagnosticada por Stuart Hall, surgem manifestações culturais que funcionam à margem deste sistema estabelecido e é sob esta perspectiva que as intervenções urbanas serão analisadas, como um resultado concreto da “luta cultural” entre cultura hegemônica e as culturas populares. Canclini argumenta que:

As experiências ocasionais de utilização alternativa dos espaços ou recursos não anula o enorme peso dos hábitos com que reproduzimos diariamente a ordem estabelecida. A hegemonia se baseia no controle das *estruturas* de reprodução cotidiana da vida social: Este é o fundamento de seu êxito para conseguir e renovar o consenso, e também de sua enorme capacidade de resistir aos embates populares. Por outro lado, a impugnação dos subalternos se baseia na produção de *acontecimentos* transgressores. (GARCIA CANCLINI, 1988, p.64, grifo do autor, tradução nossa).

É no domínio das “culturas populares urbanas” que as manifestações artísticas e sociais identificadas como intervenção urbana podem ocorrer. Ao questionarem as leis vigentes,

transgredirem o estatuto da propriedade privada, ignorarem as instituições vigentes e subverterem o sistema formal das artes, elas estão, intencionalmente ou não, confrontando o poder hegemônico.

Compreendendo o contexto da formação e do desenvolvimento dos centros urbanos, o tipo de cultura híbrida, aqui definida como “popular urbana”, que se constitui nestes lugares e a constante luta entre a cultura hegemônica e essas formas de culturas populares, cada vez mais diversas e dinâmicas, estamos aptos a investigar mais de perto as intervenções artísticas urbanas, seu potencial nos dias de hoje, seus limites e a tensão que envolve suas relações com o poder vigente e com a cultura hegemônica.

3 - A cidade como plataforma

Resgatando os primeiros registros da presença humana no planeta Terra, datada de até 40.000 a.C, ainda na Era Pré Histórica, localizamos indícios da arte rupestre, pinturas e gravuras inscritas em paredes rochosas e interiores de cavernas com representações ritualísticas e cotidianas de então. Embora a arte rupestre se constitua por si só um enorme campo de estudo, sobre o qual não iremos nos prolongar neste trabalho, concluímos que a prática humana de se intervir artisticamente em espaços comuns acompanha a própria origem da humanidade e sua necessidade de comunicação. Podemos associar as pinturas rupestres à primeira forma de intervenção artística em espaço público de que se tem registro.

Para este trabalho, não nos interessa traçar toda uma história da intervenção urbana através dos tempos, mas sim compreendê-la dentro do contexto atual como uma prática cultural bastante difundida e muito significativa nos dias de hoje. Para isso é importante primeiramente conceituarmos o que vem a ser, no nosso entender, a “intervenção urbana”.

Localizada na intersecção entre arte e política, a intervenção urbana pode ser entendida como uma forma de linguagem muito abrangente e diversificada que se manifesta em espaços públicos, tendo como principal característica a utilização da própria cidade, e de seus elementos pré-existentes, como plataforma para a realização dessas intervenções. Assim, elementos da paisagem urbana, sejam eles naturais ou construídos, os indivíduos, a arquitetura, os fluxos urbanos ou mesmo clima constituem elementos a serem trabalhados das mais deferentes maneiras pelos autores/interventores. Desta forma, são entendidas como intervenção urbana as mais diferentes formas de interação com elementos que constituem a paisagem urbana, que considerem a cidade como uma grande tela que sirva de suporte, motivação e até mesmo personagem para sua realização, extrapolando inclusive as fronteiras da arte e da ação política.

Embora existam certas diferenças conceituais que separam arte pública, arte ambiental e

street art, por exemplo, aqui consideraremos todas estas manifestações artísticas dentro do domínio da intervenção urbana, por serem formas de arte que interagem com o espaço onde são feitas e alteram o seu estado inicial, seja agregando informações ou propondo uma nova perspectiva sobre uma paisagem já conhecida, atraindo o olhar para algum detalhe despercebido ou provocando o público a refletir sobre aquele espaço, ressignificado por meio da arte. A própria ideia de “intervir” pressupõe uma participação ativa, uma ação direta sobre determinado objeto. Em geral, a intervenção urbana altera a paisagem pré-estabelecida e propõe um diálogo entre o artista, a cidade e o público e é sob esta perspectiva que será analisada aqui.

Acompanhando a diversidade de formas e elementos que compõe a paisagem das cidades, a intervenção urbana permite a apropriação de espaços de uso coletivo nas cidades das mais diferentes maneiras, admitindo em suas obras uma grande variedade de técnicas, linguagens artísticas e materiais utilizados, que só encontram limites na criatividade de cada artista. Assim, uma nova obra pode surgir a qualquer momento e em qualquer lugar, seja num tronco de uma árvore que recebe uma cobertura de crochê, na lataria de um vagão de trem que é grafitado ou dentro do leito de um rio que amanhece povoado de bonecos gigantes, não há limites para a realização de intervenções criativas que alteram a paisagem cotidiana das cidades.

Por ser um tipo de manifestação livre, sem estar sujeito à formatos e padrões institucionalizados, não é pertinente buscar definições rígidas do que constitui uma intervenção urbana. Adotaremos aqui a definição mais abrangente possível, ressaltando apenas algumas características comuns à maioria dos trabalhos deste tipo, como o fato de ser criada espontaneamente, sem ser encomendada ou financiada por ninguém, não visar ser comercializada, não ser autorizada pelo proprietário da área ou pelos poderes públicos, ter uma duração efêmera, ser de autoria anônima e não pertencer ao sistema tradicional das artes e aos espaços institucionalizados. É claro que não se trata de regras fixas e que existem várias exceções, mas em geral os trabalhos de intervenção urbana apresentam, para além do fato de usarem a cidade como plataforma, pelo menos alguma dessas características. Quando não todas elas simultaneamente.

Embora existam muitas obras de arte pública comissionadas, vide a maioria dos monumentos oficiais das grandes cidades, isso não é o que ocorre com a maioria das intervenções urbanas, que em geral partem diretamente do desejo espontâneo do artista de realizar sua obra em determinado local. Na prática, isso significa que toda a sua viabilização, desde a escolha do local até a aquisição dos materiais necessários, depende da iniciativa própria do artista. Cabe a ele optar, por exemplo, se vai tentar obter uma autorização formal ou não para a sua realização. Obviamente na grande maioria das vezes optam por realizar a intervenção sem qualquer tipo de autorização. Como ensina o artista Banksy no primeiro item de seus conselhos para pintura com estêncil (2012,

p.237), “É sempre mais fácil conseguir perdão do que permissão”.

No caso de algumas ações de grande porte e visibilidade, como as do artista brasileiro Eduardo Srur, opta-se pelo caminho da legalidade, batalhando-se muito para conseguir vencer todos os trâmites burocráticos e conquistar a permissão oficial dos poderes públicos, até pelo tamanho do investimento realizado nas obras de grande porte, mas definitivamente esta não é a regra quando se trata de intervenção urbana². O comum é que elas aconteçam sem qualquer tipo de regulamentação ou autorização por parte do poder público ou dos proprietários dos espaços onde são realizadas. Isso faz com que muitas dessas obras sejam entendidas como mero ato de vandalismo e não sejam reconhecidas como arte ou como forma de manifestação legítima. Também tornam essas ações subversivas por natureza, já que desrespeitam ou ignoram a legislação vigente, o que trás em si um risco inerente aos autores das ações. Risco este que também pode servir como um ingrediente a mais na motivação para que seja realizada: a adrenalina.

O fato das obras não serem encomendadas, muito menos autorizadas por ninguém, acarreta em outra característica marcante dos trabalhos de intervenção urbana: a efemeridade. Uma vez que as obras surgem inesperadamente e de maneira repentina, a intervenção está sujeita a ser eliminada da mesma maneira, sem qualquer aviso prévio. Por estarem em locais públicos, sobre os quais não se tem nenhum controle, uma vez apresentadas ao público a intervenção fica sujeita a todo o tipo de sorte. Ela pode ser removida em questão de horas pelo proprietário do local atingido que não tenha gostado do resultado da ação, pode ser retirado pelas autoridades locais, pode sofrer outro tipo de intervenção por parte de outro artista, o local pode deixar de existir para dar lugar a outra construção ou mesmo o artista pode ser flagrado durante a sua realização e ter que abandonar a obra incompleta sem nunca mais voltar ao local para concretizá-la.

Uma coisa é certa: as intervenções são tão integradas à dinâmica dos centros urbanos que acompanham suas transformações, ao mesmo tempo que os transformam, com a mesma intensidade e velocidade. Isso que faz com que seus autores se adaptem a este jeito de se trabalhar, planejando ações que possam acontecer de forma rápida (dados os riscos envolvidos nestas operações) ao mesmo tempo em que possam ser replicadas em diferentes pontos da cidade, garantindo que alguma de suas ações sobreviva por mais tempo. Por isso é comum que os artistas que fazem intervenções urbanas realizem várias ações em lugares diferentes, além de existirem técnicas específicas que garantem a rápida reprodução das obras, como o estêncil (moldes vazados com formas para serem amplamente reproduzidas), os *stickers* (pequenos adesivos), e o lambe-lambe (material impresso

² Para a realização da obra “Carruagem” (2012), Eduardo Srur chegou a desistir de conseguir autorização de todos os órgãos responsáveis e montou a intervenção por conta própria. Após apreensão policial e cobrança de multa para recuperar os materiais da obra, o artista retomou o caminho oficial e conseguiu as autorizações, em um processo que durou quase um ano.

para ser colado).

A questão da autoria também é outra característica importante da intervenção urbana que merece ser tocado. Embora existam artistas de intervenção urbana reconhecidos que já são aceitos no meio da arte institucionalizada como a dupla de grafiteiros Os Gêmeos ou o artista francês Invader, que já realizaram exposições em museus e contam com o reconhecimento da crítica e do público em geral, grande parte das intervenções são feitas anonimamente ou assumidas por coletivos. Muitas obras são atribuídas a determinados artistas de acordo com o estilo ou a técnica empregada, mas muitas vezes ficamos sem saber exatamente por quem foi feita. O próprio Banksy, embora reconhecido mundialmente como um dos principais realizadores de intervenção urbana do mundo, é um artista (ou um coletivo de artistas, como muitos acreditam) sobre o qual não se conhece nem sua identidade verdadeira nem informações biográficas, e o mesmo ocorre com o Invader. Isso se dá em parte pelo caráter subversivo e ilegal de grande parte das intervenções, sobre as quais a revelação da identidade do autor pode colocá-lo em risco de ser processado ou mesmo preso.

Outro motivo para o anonimato frente à autoria de obras de intervenção urbana pode ser interpretado como uma recusa ao sistema formal das artes, cada vez mais mercantilizado. No mundo da cultura e da arte, bens simbólicos são corrompidos para se transformarem em mercadorias que possam ser produzidas em série e atenderem ao mercado massificado. Ao mesmo tempo, obras de artes únicas recebem um novo valor simbólico ao serem negociadas em leilões e galerias de arte. Através da indústria cultural, o capitalismo transpôs uma nova fronteira e criou toda uma cadeia produtiva sobre a qual pôde se expandir e que é respaldada por instituições e autoridades no assunto, que atribuem valor a obras e reputação a artistas.

Ao se escolher trabalhar no espaço extramuros, fora dos museus e das instituições formais, automaticamente se está ignorando todo o sistema que sustenta esta lógica. As intervenções urbanas não fazem parte do mercado das artes. Ao contrário, as obras são produzidas às custas do próprio artista e são oferecidas gratuitamente ao público em geral. Um artista que trabalha dessa forma, resiste às leis e pressões do mercado e não objetiva receber dinheiro por isso. Dessa forma, não há a necessidade de vincular seu nome à obra, o que muitas vezes funciona como uma artimanha de mercado para se atribuir maior ou menor valor a uma obra. Logicamente, existem artistas de rua que valorizam sua reputação na rua e por isso fazem questão de assinar suas obras e ter sua autoria reconhecida sem que isto esteja ligado à mercantilização de seus trabalhos. Além disso, muitos dos autores das intervenções urbanas sequer se consideram artistas, localizando suas obras no campo do ativismo político.

Esta recusa ao sistema formal das artes e a toda a lógica de mercado que a rege, reforça a

característica marginal da produção de intervenção urbana, uma vez que a coloca à margem da lei, que permite ou proíbe este tipo de ação, ao mesmo tempo em que a coloca à margem do mercado, que costuma guiar e condicionar a produção artística atual. Por outro lado, esta condição marginal é o que garante a total liberdade de ação e de criação da intervenção urbana. Como defende Wagner Barja, a intervenção urbana:

Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais. (BARJA, 2008, p.216)

Uma vez que assume todos os custos e riscos de sua intervenção, o artista está livre para realizá-la da forma como preferir. Ele é o curador de si mesmo, não estando sujeito a regras ou pressões institucionais e de mercado. Ao mesmo tempo, estar em um local público permite a possibilidade de ser visto por um público amplo e diversificado, que muitas vezes não iria ter contato com sua obra se ela estivesse exposta dentro de um lugar fechado. As ruas e áreas públicas de circulação são espaços de convivência coletiva que possuem uma heterogeneidade única:

A amálgama de contemporaneidade e anonimato permite proezas, permite arquitetar-se em terceira pessoa (...) permite inventar a si próprio como autor independentemente da curadoria, da aprovação, da validação crítica, com o auxílio da eficácia da rua, onde a arte é direcionada diretamente ao passante e a ele imposta, abrangendo um grande, heterogêneo, anônimo e indefinido número de pessoas. (SCHNEEDORF, 2009, p.10)

A cidade passa a ser o meio de comunicação do artista com seu público e isso empodera ainda mais o autor da intervenção, a partir do momento em que ele tem a real dimensão do alcance de sua obra. Trata-se de uma forma democrática de comunicação, pela qual se consegue atingir o público diretamente sem nenhum tipo de intermediário.

Ao se intervir no espaço público, onde as relações são menos mediadas e controladas e onde se dá a real possibilidade de contato com toda a diversidade que as cidades possuem, se está atuando diretamente no cotidiano das pessoas. Um olhar criativo sobre a cidade, percebendo espaços e situações onde se possa intervir, permite não só a transformação do local por meio da intervenção urbana, mas também a transformação do olhar do público sobre o cotidiano, que se torna mais lúdico e por isso mais próximo de todos. Ao despertar esse olhar lúdico sobre o cotidiano e sobre os espaços que frequentamos, estimula-se também a reflexão sobre este espaço e se tangibiliza a sua natureza dinâmica e em constante movimento. Por mais que o cotidiano repetitivo transmita a sensação de que as coisas permanecem sempre iguais, monótonas, uma intervenção artística em local público mostra que não, que as coisas não precisam ser sempre iguais, e que esta mudança pode ser simples e está ao alcance de todos.

De fato, a variedade de materiais e técnicas empregadas nas intervenções urbanas mostra

que trata-se de um tipo de manifestação artística de fácil apropriação por qualquer pessoa. Não é necessário ser um artista de técnica apurada, pois muitas das obras são feitas utilizando editores gráficos e técnicas digitais de manipulação de imagens. Ter acesso a um computador e a uma gráfica pode fazer de qualquer um um “artista” de intervenção urbana. Essa situação fica explícita no documentário “Exit through de gift shop” (2010), de Banksy, que mostra o surgimento de Mr. Brainwash, artista que sem nenhum talento especial é aceito pelo público e pelo mercado de artes. Mais importante é ter um olhar criativo sobre a cidade e/ou alguma mensagem a se transmitir. Neste sentido também configura-se uma forma de expressão democrática e bastante inclusiva, pois permite várias formas de atuação, conforme mostramos a seguir:

Grafite e Pichação: Sem entrar nas polêmicas dos limites entre arte e vandalismo, consideraremos ambos como o mesmo tipo de intervenção urbana, baseado na pintura de superfícies bidimensionais com desenhos ou mensagens escritas.

Estêncil: Uma forma específica de grafite que utiliza moldes com formas vazadas preestabelecidas, que facilita a rápida reprodução da obra em diversos pontos da cidade.

Sticker: Adesivos impressos, em geral de tamanhos pequenos que permitem a rápida aplicação e diferentes pontos da cidade.

Lambe-lambe: Cartazes impressos colados com substância à base de farinha. Técnica usada para fácil reprodução e também para a criação de painéis gigantes.

Video-mapping: Projeções visuais ou audiovisuais realizadas em fachadas de imóveis. Possibilidade de atingir grandes proporções e criar efeitos visuais e ilusões de ótica no público.

Culture Jamming: Formas de sabotar mensagens midiáticas, sobretudo adulterando anúncios publicitários com colagens e pichações, surgiram em meados da década de 1980 e permanecem ainda hoje como forte ação de resistência à publicidade e ao consumismo.

Instalações: Criação de peças tridimensionais, geralmente de grande porte, para serem instaladas em locais com bastante fluxo de pessoas.

Performances: Interação de uma pessoa ou de um grupo com o público presente ou passante em

determinado local, como ações de *happening*, *saraus* em locais públicos e *flash mob*.

Estes exemplos servem apenas como referência ilustrativa para compreendermos a diversidade de maneiras de se intervir nas cidades. Não existe a pretensão de apresentar um catálogo com categorias, formas, técnicas e materiais de intervenção, pois a cada dia que passa podem surgir novas ideias criativas e novas formas de interação com as cidades por meio da arte. Trata-se de um campo muito rico e com possibilidades ilimitadas de atuação, aberto a experimentações, portanto impossível de se prever todos os seus rumos, até por que o próprio cenário urbano está em constante transformação, com rumos igualmente imprevisíveis. Recentemente a cidade de São Paulo recebeu dois trabalhos muito interessantes que mostram isso (e não puderam ser “classificados” na relação apresentada acima).

Em 2006, o artista plástico Alexandre Orion apresentou sua intervenção “Ossário”, realizada dentro do túnel Max Feffer, importante via da zona oeste da capital paulista, durante 17 madrugadas³. Sua obra consistia em desenhar figuras de crânios humanos amontoados nas paredes do túnel. Até ai, parecia um grafite comum, mas o que diferenciava essa obra de todas as outras realizadas anteriormente, foram os materiais utilizados: ao invés de spray e tinta, Alexandre Orion utilizou panos úmidos e produtos de limpeza nas paredes. Essa técnica foi chamada de grafite reverso, onde a camada de poluição presente nas grades era removida, e o contraste entre as partes sujas e limpas formavam o desenho. Toda a intervenção foi documentada em vídeo, até por que pela natureza da ação era certo de que ela não duraria muito (o próprio vídeo é finalizado com a cena de uma equipe de limpeza da prefeitura lavando as paredes e acabando com a obra), e exibida em outras exposições e mostras de vídeos. Atualmente conta com mais de 1,3 milhões de acessos no youtube⁴.

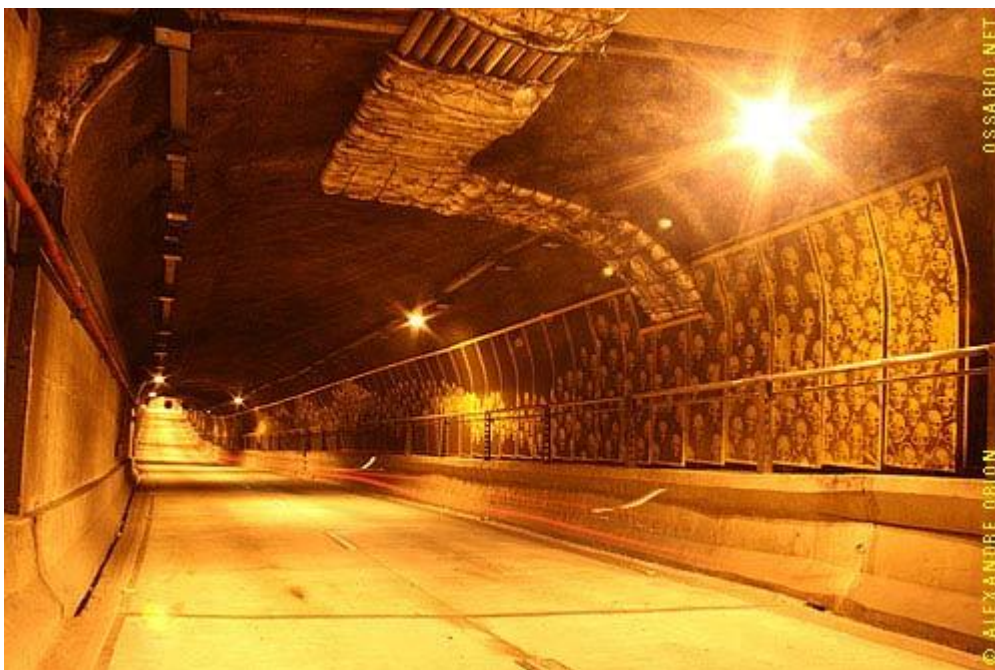
Curiosamente, o vídeo registra uma abordagem policial ao artista. Qual seria o crime que Orion estaria cometendo ao limpar as paredes e grades do túnel? Os policiais aparecem desconcertados, sem saber qual seria o procedimento mais adequado para lidar com esta situação, bastante incomum. A ação teve grande repercussão e ganhou um artigo no Estadão, onde se lê a descrição da técnica adotada e a interpretação sobre a obra, que nos diz muito sobre a função que obras de intervenção urbana tem para vida das grandes cidades:

Orion cria essas imagens descolando seletivamente daquelas paredes a película da negra fuligem que ali se depositou no curto tempo de existência daquele orifício da modernidade. Vai esculpindo caveiras na camada de fumo ali depositada pelo escapamento dos carros, até encontrar a cor natural das paredes. Retira a sujeira que nelas gruda, que gruda na nossa pelo, nos nossos pulmões e nos nossos olhos para, no contraste entre o limpo e o sujo,

³ Matéria disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/04/a-arte-urbana-de-alexandre-orion/>

⁴ O vídeo pode ser acessado em http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JwsBBIIXTOE

trabalhar a sua criação, construir o seu discurso visual cidadão, gritar a sua liberdade no silêncio dos mortos. As imagens nascem da fuligem que fica. Arranca das paredes, nessa busca estética, a fuligem da nossa consciência urbana amortecida. Da visibilidade à poluição solerte, dissimulada, traiçoeira. A poluição que mata. (MARTINS, José de Souza. Publicado em O Estado de São Paulo, 23 de setembro de 2006, p. C9)



[Figura: 1]- Alexandre Orion, Ossário (2006)

Outra intervenção urbana recente na cidade de São Paulo que vale a pena ser mencionada devido ao suporte pouco comum utilizado é o projeto do grafiteiro Mundano junto aos catadores de lixo da capital. Após povoar muitos dos muros da cidade com mensagens ambientais, sociais e políticas (“Você é um escravo do trânsito”, “Vote nas putas, não nos filhos”, “Apaguem a miséria e não meu grafite”, “São Paulo está cinza” etc.), desde 2007 o artista passou a desenvolver um projeto no qual ajuda a consertar e pinta as carroças de catadores de lixo, ou “agentes ambientais” como prefere denominar o artista. Esta intervenção é uma forma de tirar esses trabalhadores da invisibilidade social através da arte, reconhecer a importância que eles têm para o meio ambiente da cidade, trabalhar sua auto-estima e abrir o olho da população em geral sobre a importância e o valor que esses cidadãos tem em nossas vidas. Neste caso, a intervenção não se prende a nenhum ponto fixo da cidade, e sim integra-se organicamente aos fluxos da cidade, acompanhando a trajetória dessas pessoas que carregam o nosso lixo, onde está também um pouco de nós mesmos.

Em 2012, o artista lançou um projeto para financiamento coletivo que pretendia arrecadar verba para a realização de um grande evento de reforma e pintura de carroças, além do atendimento direto dos carroceiros (alimentação, atendimento médico, roupas, etc). Para isso, convidou outros grafiteiros para aderirem a causa e lançou a meta de arrecadação de R\$38.200,00, que beneficiariam

diretamente 50 catadores. Em 60 dias de campanha, conseguiu levantar R\$63.950,00 de 792 doadores, mobilizando no total mais de 3.500 parceiros entre doadores de dinheiro, serviços e voluntários. O sucesso do projeto permitiu a realização de uma segunda edição na cidade do Rio de Janeiro⁵.

Estes exemplos não nos deixa dúvidas de que o universo da intervenção urbana é diversificado e repleto de possibilidades, causando impactos no cotidiano das cidades igualmente diversos e imprevisíveis. Após esta breve apresentação de parte do seu potencial criativo e inventivo sobre o cotidiano e a paisagem das cidades, convém nos aproximarmos da produção específica de dois grandes ícones dessa linguagem, os já reconhecidos Banksy, britânico, e Eduardo Srur, brasileiro. Artistas que alcançaram um relativo sucesso junto à crítica, ao público e à mídia, confundindo um pouco os limites entre o legal e o ilegal, o marginalizado e o institucionalizado, o *underground* e o *mainstream*, localizado justamente na zona do atrito entre a cultura hegemônica e as culturas populares.

4 – Intervenções Urbanas de sucesso: artistas na mídia

Pode parecer injusta ou até mesmo contraditória a escolha de dois artistas midiáticos para ilustrar um tipo de ação marginal. A simples escolha de personagens ilustrativos dentro de um meio tão marcado pelo anonimato causa certa estranheza, pois não representa a realidade comum ao universo da intervenção urbana. Para cada Banksy, ou Christo Javacheff, Invader, Os Gemeos etc, que produzem obras reconhecidas pelo público e respeitadas pela crítica, existem milhares de anônimos criando intervenções diariamente, sujeitos a multas, prisões e à destruição precoce de suas obras, ou mesmo à indiferença, sem nem mesmo possuir o status de artistas, considerados no máximo ativista, quando não vândalos.

Por outro lado, dentro da discussão proposta sobre a cultura hegemônica, resistência e luta cultural, nos parece importante apontar os exemplos mais expressivos de artistas que estejam próximos das práticas hegemônicas, sobretudo com um apelo e exploração midiáticas, justamente para reforçar todo o peso contra-hegemônico que a linguagem da intervenção urbana carrega em si, como forma cultural própria das culturas populares e por isso mesmo em constante tensão com a cultura hegemônica como veremos a partir da análise de suas carreiras e principais obras.

⁵

Site do projeto de financiamento coletivo: <http://catarse.me/pt/pimpmycarroca>

4.1 - São Paulo, plataforma livre: Eduardo Srur

Eduardo Srur é um artista brasileiro com mais de 15 anos de atuação e reconhecida produção no campo da intervenção urbana, sobretudo em São Paulo, cidade onde vive. Formado em artes plásticas, iniciou seu trabalho em 1996 com pinturas a óleo compondo séries temáticas. Dois anos depois, tem sua primeira experiência em espaço público, ao levar para as areias da praia de Camburi (SP) a obra “Pacha Mama”, uma série de 400 esculturas de cerâmica feitas do mesmo molde, reproduzindo um automóvel antigo em miniatura.

A partir daí, embora ainda tenha algumas experiências de pinturas e manipulação digital de imagens em telas bidimensionais, passa a se dedicar cada vez mais a realização de obras de intervenção em ambientes coletivos, pesquisando o uso dos mais diferentes tipos de materiais e possibilidades de ocupar espaços públicos. Ainda em 1998 apresenta outras duas experiências de intervenções urbanas.

A primeira decorre do estágio obrigatório que tem que realizar em uma escola pública como parte de sua formação em artes plásticas. A obra “Sala de Aula” consistia no rearranjo de carteiras escolares e cadeiras velhas e quebradas pelo pátio da escola, como que evidenciando o descaso e o abandono a que aquele patrimônio estava submetido, servindo de metonímia em relação à própria escola e ao ensino público.

“Outdoors”, a outra obra realizada no mesmo ano, se dava por meio da aplicação de um lona de 10m² no topo de um prédio na região da Marginal Pinheiros, em São Paulo, primeiro com a palavra “fé” e posteriormente com a palavra “sim”. Estas três primeiras intervenções de Srur, ainda simples e discretas, representam o despertar do artista para as possibilidades de atuação no campo da intervenção urbana, testando formatos, locais, limites e materiais e preparando-se para obras mais complexas e impactantes, que tomam força com a virada dos anos 2000.

Em 2003 começa os estudos para a realização de “Acampamento dos Anjos”, sua primeira intervenção a alcançar destaque midiático e impactar o grande público. Trata-se de uma instalação mais complexa do que suas obras anteriores, composta por barracas instaladas verticalmente nos vãos de concreto do lado externo de prédios abandonados, com lâmpadas em seus interiores, acesas durante a noite. O conceito e o título da obra se baseiam no salmo 34:7 da Bíblia que diz: “O anjo do Senhor acampa-se ao redor dos que o temem e os livra” .

Em 2004 a obra é apresentada ao público, ocupando a construção abandonada do que deveria ser o Hospital da Mulher, na avenida Dr. Arnaldo em São Paulo. O próprio Eduardo Srur descreve o processo de definição do local que receberia sua mais nova intervenção:

Subo a ladeira em frente à construção de concreto abandonada. Faz alguns meses que

caminho por São Paulo procurando um lugar para o *Acampamento dos Anjos*. Vejo o edifício da Av. Dr. Arnaldo, em frente ao cemitério do Araçá. Um fantasma de concreto sujo e imenso. Começo a pesquisa e tomo conhecimento de que o prédio pertence a um órgão público estadual, a Secretaria de Saúde. Um lugar que deveria salvar vidas, desativado por mais de uma década, no coração da cidade e no ponto geográfico mais alto. (SRUR, 2012, p. 210)

Localizada em um ponto privilegiado da cidade, de grande visibilidade e circulação de pessoas, a intervenção logo é notícia, figurando na primeira página do jornal “Folha de São Paulo” (edição de 6 abr. 2004) e ganhando uma matéria no caderno “Ilustrada” do mesmo jornal duas semanas depois. O sucesso da instalação faz com que o artista volte a montá-la em outras capitais brasileiras, Florianópolis e Curitiba, e cidades do exterior, em Cuba, França e Suíça.

A realização da intervenção depende da adaptação da estrutura das barracas (reforço das costuras, cabeamento de aço, inclusão de vergalhões de alumínio) e a instalação de um sistema elétrico eficaz, atividades distantes da formação tradicional de um artista plástico oriundo da pintura a óleo. Para isso, é necessário que se forme uma equipe diversificada para dar suporte técnico ao artista. Além disso, a complexidade da instalação física das barracas e seus aparatos elétricos no edifício abandonado, exige que se tenha uma autorização para entrar no prédio, permanecer por lá por tanto tempo e garantir a permanência de uma obra tão chamativa por mais de uma noite. Diferentemente da maioria das intervenções urbanas, trata-se de uma intervenção autorizada pelo poder público.

[Figura: 2] – Eduardo Srur, Acampamento dos Anjos (2004)



Entretanto, neste mesmo ano Srur ocupa a cidade com a incômoda e ousada intervenção “Atentado”. Como o nome sugere, trata-se de um atentado visual contra peças publicitárias exibidas em *outdoors*. Utilizando bombas de tintas criadas pelo próprio artista (formadas por bexigas com tinta fixadas nas propagandas e acionadas por bombas caseiras), mais de 30 anúncios são atacados, ou contra-atacados, como defende Srur (2012, p.82), “as ações representam um contra-ataque ao

bombardeio visual da mídia na paisagem urbana”. Ele ainda completa (2012, p.85): “Atentado é a resposta de um espectador que cansou de ser passivo. É uma *action painting* nas ruas”.

Logicamente, essa é uma intervenção subversiva, parente da *Culture Jamming* e que não conta com qualquer tipo de autorização. Parte apenas do desejo do artista de criticar a ostensividade publicitária e daí para a ação. Esta intervenção foi registrada em vídeo que foi exibido em diferentes festivais e exposições no exterior.

Desde então, Srur segue criando intervenções urbanas que oscilam entre o subversivo e o autorizado, sempre conseguindo bastante repercussão e visibilidade para suas ações. Consequência disto, começa também a realizar intervenções comissionadas, que permitem instalações ainda mais complexas e de custos bem elevados, mas que ao mesmo tempo conflitam com a essência dos trabalhos de intervenção urbana, já que passam por algum tipo de aprovação por parte do financiador em questão.

De fato, suas obras comissionadas são grandiosas e contam com uma enorme infra-estrutura para sua realização. Dentre suas principais obras, podemos destacar algumas que realmente marcaram a história da cidade e foram inevitavelmente percebidas por seus habitantes. Em 2006, numa ação financiada pelo shopping SP Marketing e pela Editora Abril, Eduardo Srur povoa o leito do Rio Pinheiros, na região da Ponte Cidade Jardim, com dezenas de caiaques tripulados por manequins. Impossível transitar pelo local e não perceber a intervenção que remete ao passado do rio, que até a década de 1920 servia para a prática de esportes náuticos. Naturalmente se é levado à reflexão de como seria a vida da cidade e da população se pudesse contar com o rio limpo – a prática de esportes é apenas uma das possibilidades, mas todos são instigados a pensarem em outras- contrastando com a realidade do rio morto e poluído que temos de fato. Mais uma vez, a intervenção ganha grande exposição na mídia, estampando capas de jornais, páginas de revistas e matérias na televisão. Conseguir alterar a paisagem e intervir no cotidiano da grande cidade permanecendo exposta ao público durante 28 dias. Perto de sua última semana, as chuvas que atingem São Paulo arrastam grandes quantidades de lixo que se prendem aos caiaques cenográficos, criando um novo cenário para a intervenção. Eduardo Srur vai à público declarar que finalmente a intervenção “Caiaques” havia se tornado coletiva, completada pelo lixo da população (SRUR, 2012, p.206).



[Figura: 3] – Eduardo Srur, *Caiques* (2006)

Dois anos depois, Srur volta ao noticiário com sua obra “Sobrevivência”, desta vez comissionada pelo Banco do Brasil. A iniciativa se baseia na proposta de um diálogo com monumentos históricos da cidade. Em uma negociação que envolveu o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), vinculado à secretaria de cultura do município de São Paulo, para informações sobre o patrimônio e seleção das obras, e o Corpo de Bombeiros, para prestar apoio operacional, são instalados coletes salva vidas e bóias em 16 monumentos históricos da capital, com destaque ao “Monumento a Duque de Caxias”, localizado na Praça Princesa Isabel, com 41 metros de altura e que recebeu um colete salva-vidas sob medida, proporcional a sua grandiosidade. Devido ao tamanho dos monumentos e às cores chamativas dos coletes, cumpre-se o objetivo de chamar atenção para o patrimônio da cidade, muitas vezes desconhecidos, esquecidos e sem nenhuma conexão com a vida cotidiana das pessoas.

Em meio a essas intervenções financiadas, das quais vale a pena mencionar também as obras “Pets”, que colocou réplicas gigantes de garrafas Pet na beira do rio Tietê, e “Bicicletas”, que durante 20 dias apresentou ao público bicicletas suspensas por cabos de aço e movimentado-se de um lado para o outro sobre as cabeças dos transeuntes em plena Avenida Paulista, Srur continuou

realizando intervenções urbanas subversivas, sem nenhum tipo de autorização ou financiamento privado. Embora sejam obras de elaboração menos complexas e menor porte, conseguem espaço nos meios de comunicação, visibilidade e impacto junto ao público.

Em 2010 a intervenção “Touro Bandido” foi capa do jornal “Folha de São Paulo” (edição de 16 abr. 2010), embora tenha durado apenas 7 horas. Ao instalar a escultura de um touro de isopor posicionado sobre uma das vacas do evento *Cow Parade*, em posição de coito, Srur pretendia questionar o conceito do evento, considerado artístico mas com forte alusão a marcas e produtos das empresas patrocinadoras, num ato que ele chamou de “inseminação artística”. Rapidamente os organizadores do evento apreenderam as duas esculturas e denunciaram o artista pelos crimes de ato obsceno, difamação e danos materiais, demonstrando total falta de sensibilidade e entendimento do que vem a ser intervenção artística em espaços públicos e seus riscos inerentes.



[Figura: 4] – Eduardo Srur, Touro Bandido (2010)

Antes disso, ainda em 2004, Eduardo Srur já havia experimentado outra situação incomum envolvendo suas intervenções não-autorizadas. Seu trabalho “Âncora”, que consistiu na instalação da réplica de uma âncora no “Monumento às Bandeiras”, obra de Vitor Brecheret que representa o desenvolvimento e o progresso da cidade de São Paulo, permaneceu por 3 semanas no local, mesmo após o artista ter tentado retirá-la e ser impedido pela guarda municipal, que alegou estar protegendo o patrimônio da cidade. De forma irônica, a intervenção cumpriu o seu papel de mostrar o quanto o nosso patrimônio histórico é desconhecido e está descontextualizado de nossas vidas cotidianas. Mais uma vez, a ação conseguiu destaque na mídia e estampou as páginas dos jornais, além de ter se integrado ao cotidiano da cidade, visto que o local de sua instalação, em frente ao Parque do Ibirapuera, recebe milhares de pessoas aos fins de semana.



[Figura: 5] – Eduardo Srur, Âncora (2004)

Eduardo Srur tem muitas outras obras de intervenção urbana, autorizadas ou não, comissionadas ou não, e será exaustivo apresentarmos todas elas. O que queremos destacar aqui é a riqueza de possibilidades que esta linguagem permite, desde a utilização de materiais, escolha de espaços, diálogo e relações com o público. Além disso, a aproximação com sua obra nos apresenta uma situação delicada do contato da cultura e do poder hegemônico com essa linguagem originalmente marginal e subversiva, oriundo das culturas populares, mas com um potencial midiático e comunicacional enorme. Além das obras comissionadas, Eduardo Srur é o proprietário da agência Attack, anunciada em seu próprio site⁶ como “a primeira agência especializada em intervenções urbanas no Brasil”, que oferece trabalhos para “o desenvolvimento de diversos formatos de projetos junto a empresas que querem utilizar esta ferramenta de comunicação para atingir milhares de pessoas nas ruas”. É representado pela galeria Baró, uma das principais galerias de arte do Brasil, reconhecida internacionalmente. Recentemente, assinou uma matéria na revista Bravo (edição 187, março de 2013) apresentando o conceito, as motivações e os bastidores de sua última intervenção “Carruagem”, de 2012. Além disso, também no ano de 2012, lançou seu livro “Manual de Intervenção Urbana” (editora Bei Comunicação) que serve de fonte para este trabalho e registra em detalhes toda a sua produção artística.

Embora represente um dos principais nomes no Brasil em relação à intervenção urbana, é também um artista muito ligado às práticas hegemônicas, seja ao mercado da arte e sua crítica especializada, aos tradicionais veículos da mídia hegemônica, ou pela relação que mantém com grandes empresas patrocinadoras, sendo no Brasil o exemplo mais chamativo dessa condição de luta cultural no universo da intervenção urbana.

⁶ Endereço eletrônico de seu site: <http://attackart.tumblr.com/>

4.2 - De Bristol para o mundo (da mídia, das artes e do consumo): Banksy

Considerado por muitos como um “artista de guerrilha”, o britânico Banksy tem se consolidado como o grande nome do grafite, e conseqüentemente da intervenção urbana, no mundo, seja pela quantidade de trabalhos atribuídos a ele, sua abrangência geográfica ou pela repercussão que suas ações atingem. Entretanto, pesquisar sobre sua vida e obra não é tarefa fácil, já que sua verdadeira identidade segue desconhecida e cheia de mistérios, o que motiva uma série de lendas em torno de si, inclusive a de que Banksy não é uma única pessoa, e sim um coletivo de artistas que age sob esse pseudônimo (SCHNEEDORF, 2009, p.3).

Deixando este tipo de polêmica de lado, nos concentraremos em apresentar algumas de suas intervenções, que também ilustram bem a liberdade de ação que a linguagem da intervenção urbana proporciona, além de confundir ainda mais os limites entre o hegemônico e o popular, já apresentadas na análise da obra de Eduardo Srur.

Como já dito, as informações sobre a identidade e a biografia de Banksy são muito escassas e por isso não muito confiáveis. Sabe-se apenas que se trata de um artista britânico, provavelmente de Bristol, cidade onde, ainda na década de 1990, começaram a aparecer seus trabalhos artísticos, que rapidamente se expandiram para o resto da Inglaterra e depois para outros pontos do globo, como Israel ou Austrália. Seu rosto é desconhecido, e em suas raras aparições em vídeos (algumas de suas ações são filmadas) sua face é distorcida, assim como o som de sua voz.

Inicialmente Banksy se destacou pela quantidade de grafites realizados, utilizando principalmente a técnica do estêncil. Segundo consta, o artista optou por utilizar esta técnica por ser mais lento do que seus colegas grafiteiros, o que resultava em maior risco de ser pego pela polícia e ter trabalhos inacabados. Utilizando o estêncil, conseguia grafitar mais rapidamente e concluir suas obras antes de enfrentar problemas com a lei (BANKSY, 2012, p.13). Suas obras ficaram marcadas por um tipo de humor crítico e satírico sobre temas cotidianos, política, guerras, religião e autoridades em geral. Também chamava atenção a forma como sua arte extrapolava os limites dos muros, se apropriando de maneira criativa de outras superfícies da paisagem e do mobiliário urbano, como postes, janelas, calçadas e placas de sinalização. Suas obras são todas transgressoras e subversivas e essa confrontação com a ordem estabelecida e com as autoridades é algo constante em seu discurso. Tanto na forma como realiza suas ações como na mensagem que as mesmas apresentam, há sempre presente a ideia da desobediência civil como algo a ser valorizado e estimulado, como quando defende ações este tipo de ação:

Qualquer anúncio num espaço público que não permite que você escolha se quer vê-lo ou não é seu. Ele lhe pertence. Você pode se apropriar dele, rearrumá-lo e reutilizá-lo. Pedir permissão para isso é como perguntar se você pode ficar com a pedra que alguém jogou na sua cabeça. (BANKSY, 2012, p.196).

Após alcançar certa notoriedade com seus trabalhos em estêncil, Banksy passa a realizar intervenções diferentes, que incluem instalações e performances em zoológicos, museus, parques de diversões e praças. São ações ousadas, que chamam atenção do público e da mídia e, aliados à sua identidade misteriosa, contribuem para transformá-lo num mito e no artista de rua mais conhecido do mundo, levando a intervenção urbana a um novo estágio frente ao mundo das artes e à cultura hegemônica.

Sua produção é vasta e difícil de ser acompanhada em sua totalidade, até pelo caráter efêmero de seus grafites. Até o momento, Banksy já lançou seis publicações que reúnem parte de sua produção, além de ter dirigido o já clássico filme “Exit through the gift shop”, indicado ao Oscar de 2010, e organizado algumas exposições na Inglaterra e nos Estados Unidos com enorme repercussão na imprensa e sucesso de público.

Além disso, ele também tem se notabilizado por utilizar sua reputação para chamar a atenção sobre importantes temas políticos e sociais, realizando intervenções no Sul dos Estados Unidos, na área destruída pelo furacão Katrina, ou na região dos Chiapas, no México, onde atuou o Exército Zapatista de Libertação Nacional.

Deste tipo de ação, sem dúvida nenhuma a mais notória foi a realizada em 2005 no enorme muro construído por Israel para separá-lo da Cisjordânia. Foram pintadas 9 imagens do lado palestino do muro, que sugerem formas de atravessá-lo e possíveis paisagens idílicas que estariam encobertas pelo muro. Trata-se de uma dura crítica a essa prática e ao tratamento dado por Israel aos palestinos, ilegal sob vários aspectos. Enfrentando e se posicionando abertamente frente uma situação polêmica, Banksy atrai atenção internacional para uma questão política e religiosa delicada, descrevendo a Palestina como a “maior prisão ao ar livre do mundo” (BANKSY, 2012, p.136).



[Figuras: 6 a, b] - Intervenções de Banksy na Palestina (2005)

Em 2006, Banksy produziu outra intervenção de teor político que também conseguiu grande repercussão. Dentro do parque da Disney, nos Estados Unidos, conseguiu ludibriar toda a segurança do parque e instalar um boneco inflável vestido como os prisioneiros de Guantánamo, com roupas laranjas, capuz na cabeça e os braços presos, para chamar atenção ao tratamento extremamente desumano dado àqueles prisioneiros, como acabara de ser divulgado na época. A obra permaneceu por aproximadamente uma hora e meia no local, posicionada em frente a descida de uma montanha-russa. A ação foi acompanhada e registrada em vídeo e Banksy não foi pego, ao contrário de seu cinegrafista, que ainda assim conseguiu preservar as imagens em sua câmera, posteriormente incluída no documentário “Exit through the gift shop”.

Outro tipo de intervenção que o artista realiza se dá dentro de museus e galerias de arte, como forma de criticar o sistema formal das artes e as instituições que o sustenta. Aqui, se inverte a lógica da intervenção urbana de se realizar obras de arte em espaços públicos. A arte proveniente das ruas é que vai para dentro dos museus, burlando não só o sistema de segurança dos museus, mas também o sistema curatorial que seleciona o que deve e o que não deve ser exposto. Nas palavras de Banksy:

A Arte que admiramos é feita por apenas uns poucos escolhidos. Um pequeno grupo cria, promove, comercializa, exhibe e decide seu sucesso. Apenas poucas centenas de pessoas em todo o mundo têm realmente a palavra. Quando se vai a uma galeria de Arte, você é apenas um turista olhando a sala de troféus de alguns milionários. (BANKSY, 2012, p.170).

Banksy realiza essa façanha ao adulterar reproduções de obras de arte, inserindo imagens novas nas paisagens de pinturas clássicas e colocando essas obras nas paredes dos museus junto das

obras originais, de forma que sejam confundidas pelo público como obras originais dos museus. Como Banksy afirma (2012, p.159), “Se você quiser sobreviver como grafiteiro num ambiente fechado, me parece que sua única opção é pintar sobre coisas que não lhe pertence”. Na prática, compra quadros em feiras de antiguidade e os modifica pintando novos elementos neles, como fitas de isolamento policial em uma paisagem bucólica, latas de spray na mão de um personagem da nobreza ou máscaras de oxigênio em um retrato clássico. Também intervém em reproduções de quadros conhecidos, inserindo imagens de carrinhos de supermercado em uma paisagem impressionista de Monet, ou colando um *smiley* no rosto de Monalisa.



[Figura: 7] – Banksy, Show me the Monet (2005)

Museus como o MoMA de Nova Iorque, o Louvre de Paris, a Tate Gallery de Londres já foram alvos desse tipo de intervenção, uma espécie de arte-invasão não autorizada. Em alguns casos, a obra ficou apenas algumas horas em exposição, mas também acontece de permanecer por vários dias sem que seja notada. No Natural History Museum, de Nova Iorque, por exemplo, sua intervenção que apresentava um besouro portando um lança-mísseis junto a suas asas, permaneceu por 12 dias exposto ao público. E existiram casos em que, após descobertas, suas intervenções foram incorporadas à coleção permanente da instituição, validando (ou invalidando?) a ação de

Banksy, reconhecendo a legitimidade e o valor de sua obra e se beneficiando diretamente disto. Esta situação levou o museu de Bristol, sua cidade, a organizar a exposição “Bristol Museum vs. Banksy”, no ano de 2009, onde o artista foi convidado a criar mais de 100 obras com suas intervenções e misturá-las ao acervo permanente do museu. Em 12 semanas, a mostra atraiu mais de 300 mil pessoas.

De fato, hoje em dia Banksy é reconhecidamente um artista de grande valor. Com ou sem seu consentimento, muitas de suas obras vêm sendo negociadas e movimentando milhares de dólares no mercado internacional das artes. Embora ele se posicione contrário à mercantilização da arte, seu trabalho já foi incorporado e é valorizado em diferentes setores da cultura hegemônica, pelos críticos e pela mídia. Há muita gente disposta a gastar muito dinheiro para ter uma obra de Banksy, por mais que ela não tenha sido feita com esse intuito. E também há muita gente disposta a ganhar dinheiro às custas de sua fama e de sua reputação como artista subversivo.

Frequentemente leilões de arte negociam suas obras, criando o incômodo paradoxo de transformar uma obra de arte pública em um objeto de consumo. Donos de propriedades grafitadas por ele também colocam seus imóveis a venda, considerados como uma obra de arte que vem com um imóvel anexo. Celebidades do mundo pop, como a cantora Christina Aguilera, desembolsam pequenas fortunas para adquirir obras suas, mesmo que sejam polêmicas e de gosto duvidoso, como a que retrata a rainha Vitória em uma relação homossexual e foi vendida por 25 mil libras (mais de 70 mil reais) Em 2007, sua obra “Space Girl & Bird” foi leiloada por 288 mil libras (aproximadamente 860 mil reais), valor vinte vezes maior do que havia sido estimado.

A lista de êxitos comerciais em torno dos trabalhos artísticos de Banksy ainda inclui exposições concorridíssimas, como a já citada “Bristol Museum vs. Banksy” ou a que realizou em Los Angeles no ano de 2011, que bateu o recorde de visitantes do Museum of Contemporary Art, com mais de 200 mil visitantes, superando a marca anterior que pertencia a uma exposição sobre o ícone da pop-art, Andy Warhol. Em geral, estas exposições garantem enorme repercussão na mídia e a venda de inúmeras obras para colecionadores de arte. É a arte da rua ocupando espaços privados com grande sucesso, levando à reflexão sobre o qual o lugar da arte hoje em dia e da necessidade ou não dessas instituições legitimarem o que é bom, o que é relevante, o que tem mercado e o que deve permanecer marginalizado.

Embora Banksy mantenha sua verdadeira identidade desconhecida e continue evitando aparições públicas, rejeitando e criticando o mercado de celebridades que a mídia fabrica, sua fama acaba servindo involuntariamente a este sistema. Seu nome agrega valor a seus trabalhos e qualquer ação sua atrai interesse, gera repercussão e ganha espaço dos meios de comunicação. Não à toa, ultimamente seu trabalho também vem sendo duramente criticado por outros artistas de rua que não

gozam de prestígio no meio artístico convencional, e Banksy vem sendo considerado um artista “vendido” que aceitou ser cooptado pelo mercado, traindo os fundamentos da arte de rua e da intervenção urbana.

Mesmo tendo parte de suas obras absorvidas pelo mercado, pela mídia e pela cultura hegemônica, Banksy continua realizando seus trabalhos em espaços públicos, utilizando a linguagem da intervenção urbana para atingir um público amplo, dado a repercussão amplificada que consegue com cada uma de suas ações. Suas obras são todas imprevisíveis e ainda mantêm a essência da intervenção urbana, sendo realizados espontaneamente e sem nenhum tipo de autorização prévia ou financiamento. As mensagens incômodas e críticas também continuam presentes, como em seu último trabalho de grande impacto que mostrava uma criança tecendo a bandeira do Reino Unido, obra conhecida como Slave Labor mural, ou “Trabalho Escravo”, realizado em Londres em 2012, ano do Jubileu de Diamante da Rainha Elisabeth II. No mesmo ano, realizou uma série de trabalhos em Londres que faziam alusão aos Jogos Olímpicos, que foram disputados na cidade. Neles, atletas eram representados em situações diferentes das competições olímpicas, como lançando mísseis, ao invés de dardos, e saltando cercas e não obstáculos.



[Figura: 8] – Banksy, Intervenção sobre as Olimpíadas de Londres (2012)

Ainda mais gritante do que no caso de Eduardo Srur, a obra de Banksy escancara a tensão existente entre a cultura hegemônica e as culturas populares, materializada nos trabalhos de intervenção urbana. Observa-se um movimento pendular entre a rejeição, criminalização e marginalização deste tipo de linguagem, e as tentativas de apropriação e formas de se tirar proveito do que tem um potencial mercadológico. Independente da vontade e da intenção do artista, existe

uma estrutura pronta para absorver e explorar aquilo que interessar e puder gerar receita. Mesmo sendo um artista altamente subversivo e contestador, sua imagem interessa à rede de TV BBC, ao jornal “The Guardian”, aos grandes museus do mundo, à Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pelo Oscar, etc.

A impressão que se tem é a de que a lei do mercado é sempre mais forte e que por mais que se queira manter uma postura independente e própria, é difícil manter o controle sobre toda a sua vida e todo o seu trabalho, sobretudo quando ele se dá num espaço coletivo em que o controle é naturalmente questionado e posto à prova.

Ainda assim, por mais próxima que estejam do mercado e de práticas da cultura hegemônica, como espaço na grande mídia e no mercado formal das artes, a intervenção urbana continua a ser uma manifestação de tensão latente entre a cultura hegemônica e as culturas populares e a constituir, pelo menos enquanto prática, uma ação contra-hegemônica que se opõe ao uso instrumental das cidades pelo capitalismo. Ou seja, mesmo apresentando os exemplos mais radicais de artistas badalados e próximos do sistema hegemônico das artes, defendemos que seus trabalhos mantêm práticas contra-hegemônicas pela própria natureza das características que definem a intervenção urbana, independente até da narrativa presente na obra de intervenção.

5 - Intervenção urbana, prática contra-hegemônica

Em um mundo onde cada vez mais os interesses privados vêm conquistando espaço, sobretudo a partir de políticas deliberadamente neoliberais que pregam o Estado mínimo e o mercado como principal instância de controle das relações sociais, políticas e trabalhistas, qualquer ação que se contraponha essa visão hegemônica é importante. Antes mesmo de entrar no mérito de quais visões de mundo são melhores ou mais adequadas em determinados contextos, há que se constatar que a existência de uma única visão hegemônica é antidemocrática e autoritária, pois desconsidera opiniões e práticas contrárias àquelas que lhes convém para conquistar o consenso e a aprovação acrítica.

No contexto em que vivemos hoje em dia, este tipo de hegemonia é ainda mais nocivo, já que serve para legitimar e perpetuar um estado de concentração de renda e poder nas mãos de poucos, que estendem esse poder sobre a política mundial. A globalização que assistimos nas últimas décadas encurtou distâncias e derrubou barreiras, permitindo a formação de grupos econômicos transnacionais que controlam grande parte da política, da economia e dos meios de comunicação em todo o mundo de acordo com seus interesses. A cultura hegemônica ao qual nos referimos ao longo deste trabalho decorre de seus interesses e são ditadas por esses grupos. A visão

instrumental sobre as cidades e todo o investimento em urbanização como forma de atender às necessidades do capitalismo, são práticas hegemônicas que visam atender os interesses desses grupos transnacionais e conquistar o máximo de estabilidade possível para garantir a continuidade deste domínio.

Sob esta lógica, entendemos porque as cidades foram perdendo seus espaços públicos de convivência em detrimento de obras de infraestrutura e da criação de espaços privados de consumo ou mesmo de sociabilidade. A vocação do espaço público como o lugar do encontro, da trocas simbólicas e da convivência coletiva vem sendo substituída por uma tendência ao privado, espaço com controles mais rígidos e acesso limitado, por isso notadamente seletivos e antidemocráticos. É por isso que vemos a proliferação de tantos espaços privados como condomínios fechados, clubes sociais e shoppings centers servindo como o espaço de encontro e convivência de determinados grupos sociais.

Ao mesmo tempo, espaços públicos como praças e parques, e serviços públicos como educação e saúde, recebem cada vez menos investimentos para sua manutenção e melhoria, o que os tornam ainda menos atrativos e interessantes, quando não ineficientes, em detrimento dos espaços e serviços privados.

É neste contexto que as ações de intervenção urbana se tornam ainda mais significativas, já que voltam a sua atenção para o espaço público, cada vez mais esquecido e desacreditado dentro da lógica hegemônica de valorização do privado. Além de ser uma prática contra-hegemônica na medida em que utiliza de forma pública espaços que servem ao capital privado, numa importante ação de reapropriação das cidades, realizadas de forma espontânea e autônoma, também vai contra a tendência do esquecimento e do abandono aos espaços públicos, chamando atenção para estes espaços e revitalizando-os por meio da arte. Segundo afirma Seno:

É essencial compreender como a intervenção não encomendada é um reflexo contra a hegemonia do espaço público por parte dos interesses de uns poucos sobre o bem estar psicológico de muitos. (SENO, 2010, p. 22).

A intervenção urbana é uma reação, consciente ou não, à forma como o espaço urbano vem sendo tratado pelo capitalismo, transformado em mercadoria e comercializado. É uma resposta daqueles que não se conformam com o confinamento aos espaços privados que nos é imposto dia a dia. Sair às ruas e realizar um trabalho de intervenção significa dizer que o espaço público nos pertence mais do que às empresas e ao capital que o vem utilizando e que por isso temos o direito de utilizá-lo como acharmos mais interessante. Mesmo que essa mensagem não esteja explícita na narrativa da intervenção, ainda que nem tenha sido pensada por seu autor, inevitavelmente esta ideia está por trás de sua realização.

E, para além dessa função prática de retomar a cidade dos interesses utilitários do capital para o interesse público, existem também importantes questões subjetivas que são ativadas por meio da intervenção urbana, que dizem respeito às questões de sociabilidade e convivência cidadã entre o indivíduo e o espaço urbano por onde circula cotidianamente, reativando nas cidades sua função mais humana e coletiva.

Isso se dá por meio do caráter lúdico que algumas das intervenções possui, que apresentam uma forma de olhar diferente para aquela paisagem monótona e já desgastada pelo cotidiano. A realidade antes conhecida é transformada e deslocada e isso pode também estimular o público a procurar alternativas criativas para a paisagem já conhecida. Ao transformar aquilo que é comum, rotineiro, em arte, transforma-se também o olhar do público sobre aquela paisagem antes sem novidades, recebida por ele com indiferença e distanciamento, reativando seu interesse sobre o espaço e estimulando seu olhar criativo para outros espaços. Seguindo a definição de Mazetti, as intervenções urbanas:

São trabalhos notadamente voltados para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário urbano e criar novas relações afetivas com a cidade que não a da objetividade funcional que aplaca o dia-a-dia. (MAZETTI, 2006, p. 11).

E quando essa ação é algo que nos diverte, faz refletir ou torna o espaço mais bonito, nossa identificação e sensação de pertencimento com o todo é reforçada. Isso transmite a sensação de que essas transformações na realidade que nos cerca também está ao nosso alcance. Se alguma pessoa comum, que nem sabemos direito quem é, a realizou, sem nenhum tipo de autorização, o que nos impede de fazer algo também? Como defende Seno:

Brincar com o espaço público é quebrar as regras, é invadir as emoções pontuais e sensibilidades de alguém sobre o que deveria ser, de outro modo, anônimo, funcional e aborrecidamente cotidiano. (SENO, 2010, p.132).

O fato das intervenções urbanas em sua grande maioria serem realizadas de maneira não-autorizadas reforça seu caráter marginal e transgressor, de desrespeito a ordem e a lei estabelecidas e de desafio às autoridades. Por si só, esta é outra característica contra-hegemônica desta forma de linguagem e manifestação artística, que explicita a situação de conflito e tensão entre as formas de cultura hegemônica e populares.

Ao realizar uma ação subversiva em espaço público, às vistas de todos, se está confrontando e questionando abertamente as relações de poder estabelecidas no ambiente urbano, não reconhecendo como legítima a autoridade constituída e responsável por ditar aquilo que é permitido e o que não é, expondo publicamente discordância ao poder vigente e a ineficiência dele em combatê-lo. É um ato de desobediência civil, que carrega em si a crítica e a não adesão ao que o

sistema nos impõe como padrão de conduta, como defende McCormick:

O ato de transgressão pode ser entendido não apenas como um desafio às normas, mas também às autoridades sobre as quais estas são definidas. Quando a transgressão do artista é não apenas privada, mas também dirigida a um público alargado – como acontece tantas vezes – podemos também achar que o que está a ser comunicado envolve intimamente uma provocação para outros no sentido de questionar a realidade do consenso. (MCCORMICK, 2010, p.16).

Esta confrontação ao poder e às autoridades constituídas se estende também ao mercado e às instituições ligadas à arte. Como já dito, o ato de se intervir e expor seu trabalho artístico em um lugar público representa também uma negação, quando não um desprezo, às instituições culturais e ao sistema curatorial que dita quais obras são elegíveis a ocupar o nobre espaço dos museus e galerias. Nas ruas não existe uma curadoria que decida o que deve e o que não deve ser exposto. Pelo contrário, a autoridade local e sua legislação dizem que não se deve realizar nenhuma intervenção em local público sem prévia autorização, e ainda assim os artistas se arriscam em realizar suas intervenções e apresentá-las ao mundo.

Ao realizar seu trabalho artístico no espaço público, se está optando por realizar uma obra extramuros, independente dos espaços institucionalizados dedicados à arte. Isso ocorre por não se reconhecer estes espaços institucionalizados como os ideais para receber sua obra, ou, ao contrário, quando se está reconhecendo que não existe a opção de levar seu trabalho para dentro de um desses espaços por ele não atender aos requisitos exigidos para tal. Nas duas opções, a autoridade destes espaços como os responsáveis por definirem e legitimarem o que deve ser apresentado ao público é colocada em questão.

Ao mesmo tempo, critica-se também o fato dos museus e galerias muitas vezes serem espaços seletivos e por isso pouco democráticos. A constatação é a de que em geral o público que frequenta esse tipo de espaço é bastante restrito, fazendo com que a arte “museável” não dialogue com um público muito amplo nem tampouco heterogêneo. Já a arte na rua tem o potencial de atingir a todos, independente da classe social, origem, formação e gosto.

Também se está rejeitando a mercantilização da arte, uma vez que poucas das intervenções urbanas são passíveis de serem comercializadas. Tirando algumas obras de Banksy, que representa um fenômeno e que deve ser entendido como exceção à regra, são poucas as intervenções que são transformadas em mercadorias e comercializadas, até pela dificuldade de se operacionalizar tal transação. A motivação da intervenção urbana não costuma ser comercial, e sim a simples expressão de ideias e mensagens em forma de arte, em diálogo com a cidade, constituindo-se aí mais uma resistência à prática comum da indústria cultural de operar segundo a lógica do capitalismo, transformando bens simbólicos em produtos que possam gerar algum tipo de lucro.

Para além do ato de desobediência civil e não reconhecimento às autoridades, sejam elas autoridades legais ou artísticas, há também a questão da narrativa contida na obra, que representa outra camada contra-hegemônica na prática da intervenção urbana. Embora muitas das intervenções não apresentem mensagens explícitas, é muito comum que este tipo de linguagem seja utilizada para propagar ideias e mensagens em suas narrativas, não sendo apenas intervenções estéticas na paisagem urbana.

Não por acaso, a maioria dos exemplos apresentados até agora, de Banksy, Srur, Mundano, Alexandre Orion e etc, são de obras que apresentam claramente mensagens contundentes em relação a questões importantes e relevantes do mundo em que vivemos. Se aproveita a plataforma privilegiada que se tem em mãos, a visibilidade que se consegue com obras em espaços públicos e a inexistência de intermediários na comunicação do artista/ativista com seu público para a divulgação de ideias muitas vezes destoantes das que são vistas nos grandes meios de comunicação. Citando novamente Seno:

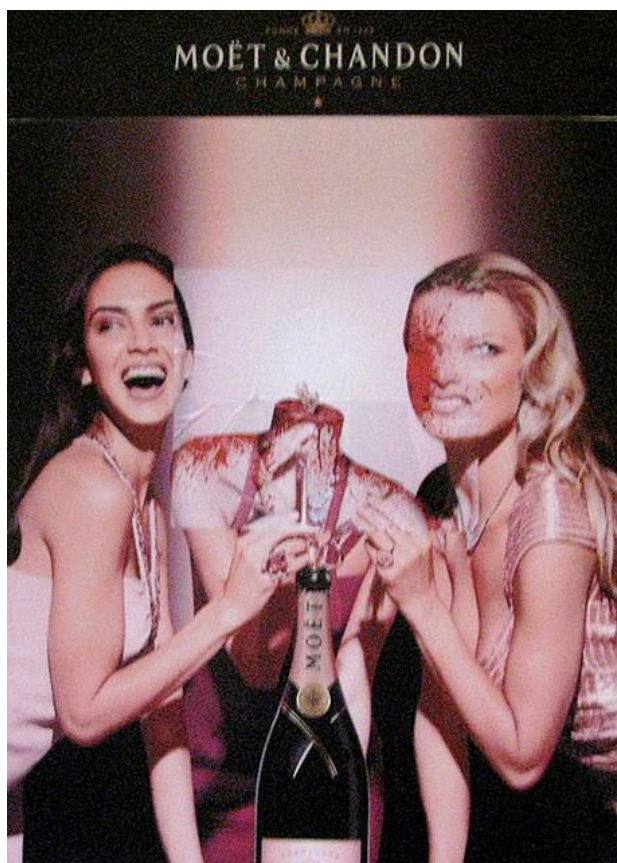
Se acreditarmos no poder das ideias, tal como devemos fazer, teremos de compreender que para estas alcançarem o seu potencial, não podemos guardar os nossos pensamentos para nós próprios, mas sim partilhá-los. Esta é a razão principal por que o espaço público oferece um painel tão fértil para a expressão artística espontânea. (SENO, 2010, p. 220).

Dessa forma, vemos muitas intervenções urbanas com narrativas que criticam alguns dos padrões de vida estabelecidos hoje em dia. A questão do estímulo ao consumismo e o exagero publicitário a que as cidades estão submetidas são um alvo constante. Muitas das ações de intervenção urbana partem do princípio de que se as grandes empresas podem nos obrigar a ver seus anúncios publicitários, hoje em dia unipresentes, temos o direito de reagir a elas da mesma forma, impondo nossa arte nos mesmos locais públicos.

Por isso é comum que fachadas de lojas sejam pichadas com mensagens contra o consumo, anúncios publicitários sejam alterados (vide a *Culture Jamming* e a obra “Atentado” de Eduardo Srur) e outras ações que questionem grandes corporações também aconteçam com frequência. Em 2004, Banksy se fantasiou de Ronald McDonald e, em uma via muito movimentada do centro de Londres, soltou um balão com o logo da rede de *fast food* que trazia preso em si um boneco inflável vestido como criança. O balão subiu aos ares levando consigo a criança para longe do alcance das pessoas que transitavam no local. O nome da ação deixava claro sua mensagem: “O Mc Donald's está roubando nossos filhos”.

Já o artista The Decapitator, outro personagem que tem sua verdadeira identidade e dados biográficos mantidos em segredo, se notabilizou por realizar ataques a propagandas em outdoors e cartazes pelo mundo afora de uma maneira muito própria: Sempre arranca a cabeça de algum dos

personagens e pinta o que seriam rastros de sangue em toda a peça publicitária. Em geral, são escolhidas cabeças famosas das celebridades utilizadas nas propagandas. O ato de decapitar pode ser chocante, mas também leva à reflexão sobre a expressão “perder a cabeça”. O consumo desenfreado não seria motivado por um tipo de impulso irracional? E as empresas, não ultrapassam os limites com suas campanhas grandiosas e caríssimas? Sua obra representa o que seria uma reação violenta de quem já não aguenta mais tantos estímulos visuais induzindo ao consumismo acrítico.



[Figura: 9] – The Decapitator, Intervenção sobre anúncio de Moët & Chandon (2009)

Também são realizados muitos trabalhos com mensagens e posicionamento sobre questões políticas, socioambientais, críticas ao racismo, à violência policial e comentários sobre assuntos que estão à tona, constituindo-se uma forma de resposta rápida ao que se passa no mundo. Atualmente, por exemplo, vemos muitos trabalhos de intervenção que questionam os projetos para a Copa do Mundo e para as Olimpíadas nas grandes capitais brasileiras, devido às desapropriações e exclusão social motivadas pelas obras de infraestrutura. A importante discussão sobre a construção da hidrelétrica em Belo Monte também motivou uma série de intervenções urbanas em todo o país. Em São Paulo, o artista Thiago Vaz criou o personagem Saci Urbano, resgatando um personagem de nosso folclore que comenta com muita ironia e perspicácia diferentes temas importantes do contexto atual, como o trabalho infantil, a realização da copa do mundo, racismo, a invasão da

cultura norte americana em nosso país, a ineficiência da administração pública etc.

Neste sentido, identificamos um enorme potencial da intervenção urbana para funcionar como meio de comunicação alternativo e livre para propagar mensagens contra-hegemônicas que não interessam aos meios de comunicação tradicionais e financiados pelas grandes corporações:

Nestas práticas está também em jogo uma questão comunicacional. Os processos de comunicação verticais, em que o receptor é submetido, mesmo que a contragosto, aos designios do emissor é subvertida nas práticas de intervenção urbana. A figura do espectador passivo, é contraposto um novo tipo de espectador, que não se resume ao âmbito da recepção, pois busca criar um diálogo com as informações que lhe cercam, de modo cada vez mais invasivo, no dia-a-dia. (MAZETTI, 2006, p.5)

Este caráter subversivo e marginal que acompanha a intervenção urbana, sobretudo quando utilizada para a propagação de ideias críticas ao estado atual das coisas, está intimamente ligada à ideia de mídia radical. Este modo de se fazer mídia, na definição de John Downing, expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas, sendo portanto um tipo de mídia marginal. Compreendendo uma obra de arte como um processo de comunicação, já que envolve um emissor, um receptor e uma mensagem, a intervenção urbana pode ser compreendida como uma forma de mídia radical, sobretudo quando engajada em transmitir mensagens contra-hegemônicas e ações de resistência.

No momento em que nos encontramos, as intervenções urbanas compreendidas como mídia radical apresentam questionamentos ligados às questões do mundo atual, em que o capitalismo em escala global molda nosso estilo de vida e produz uma sociedade do consumo, onde tudo é passível de se tornar produto, inclusive a cultura e as artes. Neste contexto, a comunicação de massas assume um importante papel para a propagação e a manutenção do discurso hegemônico, contra o qual a mídia radical busca posicionar-se, das mais diferentes formas.

A intervenção urbana pode então assumir um papel de resistência e contraponto crítico aos discursos veiculados nos meios de comunicação hegemônicos, atuando com liberdade para atingir diretamente seu público por meio do espaço urbano e todo o seu mobiliário. A paisagem das cidades converte-se em forma de mídia privilegiada para a difusão de ideias e narrativas que ousem contestar e resistir ao que é difundido pela mídia tradicional.

Com a utilização das novas ferramentas digitais, cada vez mais acessíveis, a linguagem da intervenção urbana tem se beneficiado amplamente e potencializado ainda mais seu caráter comunicacional. Hoje em dia é muito mais simples documentar, por meio de fotos, vídeos e páginas na internet, uma intervenção, garantindo a sua preservação e divulgação mesmo que ela seja destruída rapidamente. Artistas como Banksy, Decapitator e Invader, por exemplo, mantêm páginas na internet onde sua produção é documentada, armazenada e constantemente atualizada, tornando

ainda mais públicas suas intervenções, ainda que apresentadas em meio digital.

Partindo de sua simples prática, passando pelos discursos implícitos e explícitos, e contestação das autoridades, são várias as dimensões que fazem da intervenção urbana uma forma de linguagem contra-hegemônica, própria das culturas populares. Ao poder hegemônico, cabe procurar formas de lidar com este tipo de manifestação cada vez mais difundidos e presentes nos ambientes urbanos. Estas formas não seguem um modelo único, dependendo bastante das circunstâncias e dinâmicas do momento, podendo variar desde a criminalização e extinção das obras até tentativas de apropriação desta forma de manifestação artística, estabelecendo uma situação constante de luta cultural como foi apresentado até aqui.

6 – Considerações finais

Conforme apresentado ao longo deste artigo, a intervenção urbana se constitui numa forma de comunicação muito poderosa, ainda que considerada ilegal e subversiva. Como um tipo de linguagem artística marginal bastante ampla e livre, o que a torna imprevisível, é muito difícil de ser controlada, por maior que seja o empenho das autoridades e do poder hegemônico.

O caminho da simples repressão e criminalização destas práticas, conforme experimentado até o final dos anos 1990, não se mostrou exitosa, devido inclusive ao aumento do processo de urbanização das cidades, que ofereceram novos espaços para intervenções e uma maior visibilidade aos trabalhos dessa natureza. Assim, assistimos a um recente movimento de tentativa de apropriação desta linguagem por parte da cultura hegemônica.

Os exemplos de Eduardo Srur com suas obras autorizadas pelo poder público, e de Banksy como uma personalidade absorvida pela mídia e pelo mercado das artes já são provas claras de um novo tipo de postura frente a estas ações, ao mesmo tempo que demonstram como são complexas essas relações entre a cultura hegemônica e as culturas populares. Até porque, embora existam aproximações mais simpáticas por parte da cultura hegemônica, sobretudo por meio da mídia e da publicidade, o combate e a discriminação a este tipo de ação continuam frequentes e intensivas.

Mas não há dúvidas de que outros caminhos estão sendo procurados. Recentemente a loja norte-americana ASOS, voltada ao *street wear*, lançou uma campanha em parceria com a marca Puma para promover o lançamento de sua nova linha de roupas voltadas ao público jovem de centros urbanos. O vídeo se chama “Os Pixadores” e mostra a ação de pichadores em São Paulo, apresentando as manobras e os riscos a que se expõe para realizar suas ações, ao mesmo tempo em que explicam suas motivações.⁷ Das formas de intervenção urbana, a pichação é a mais polêmica e

⁷ O vídeo está disponível em: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=o6dhT9YqxWk

a menos aceita pela sociedade em geral, e por isso chama a atenção o fato de uma grande marca se arriscando a associar sua imagem e ela.

Outra ação de uma grande empresa vinculando-se à intervenção urbana que chamou atenção neste ano foi o lançamento do Google Art Project dedicado ao grafite de São Paulo. Após digitalizar salas de exposição e coleções dos principais museus do mundo, como o MoMA, Reina Sofia, Tate Modern e Van Gogh Museum, apresentando mais de uma centena de instituições artísticas de todo o mundo, a Google apresentou o projeto “São Paulo Street Art”⁸, que reúne quase 200 obras de 94 artistas com trabalhos espalhados pelas ruas da cidade de São Paulo. Estes artistas estão integrados ao banco de dados do projeto e hoje já figuram ao lado de Picasso, Leonardo da Vinci e Van Gogh, servindo de certa forma como legitimação artística, de um veículo hegemônico, aos trabalhos de intervenção urbana.

Esta luta cultural em torno da intervenção urbana parece que já está consolidada e é irreversível. Mas é difícil de imaginar que este tipo de linguagem irá ser completamente absorvido pelo mercado, pela mídia ou pelas instituições oficiais. Podemos afirmar que isso é pouco provável de acontecer, já que a cultura popular sempre encontrou formas marginais de resistência, e esta em especial é uma das mais difíceis de serem domadas, justamente por sua natureza subversiva e contra-hegemônica. Cabe aos artistas e ativistas terem noção do poder que eles têm nas mãos e nos sprays para se apropriarem dos meios hegemônicos de forma inteligente. Como defende Srur (2012, p.177), “a mídia é uma ferramenta a serviço do artista e ele deve usá-la para ampliar a presença da arte no sistema”. Embora estar na mídia (e nas galerias e museus) não seja a realidade da grande maioria dos artistas de intervenção urbana e talvez nem faça parte de seus principais objetivos, é importante que os que tenham essa oportunidade tenham também esta clareza. Banksy, o mais midiático de todos eles, também demonstra que sabe usar dos meios hegemônicos ao declarar:

Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar. (BANKSY, 2012, p.8).

⁸ Endereço eletrônico do projeto: <http://www.googleartproject.com/pt-br/collection/sao-paulo-street-art/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANKSY. **Guerra e Spray**. São Paulo: Intrínseca Editora, 2012.
- BARJA, Wagner. **Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano**. Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI), v.1 n.1, p.213-218, jul./dez. 2008
- DOWNING, John D. H.. **Mídia Radical – Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. **Cultura transnacional y culturas populares – Bases teórico-metodológicas para la investigación**. Ipal, Lima, 1988.
- HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do popular**. In: **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- MAZETTI, Henrique Moreira. **Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade**. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília: UNB
- MCCORMICK, Carlo. Introdução. In: SENO, Ethel (org). **Trespass- História da arte urbana não encomendada**. Colônia: Taschen, 2010.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHNEEDORF, José. **A lenda urbana de Banksy no nomadismo e na absorção dos muros expositivos**. Disponível em <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_schneedorf.pdf> Acesso em: 4 abr 2013
- SENO, Ethel (org). **Trespass- História da arte urbana não encomendada**. Colônia: Taschen, 2010.
- SRUR, Eduardo. **Manual de intervenção urbana**. São Paulo: Bei Editora, 2012.

Matérias de Revista:

- BECKER, Melissa. Banksy: o anônimo mais famoso do mundo, **Revista Super Interessante**, Março de 2011, nº 289
- BRAZ, Endrigo. A Arte Urbana de Alexandre Orion, **Revista Cult**, Março de 2010, nº185
- SRUR, Eduardo. Cavalaria Paulistana, **Revista Bravo**, Março de 2013, ano 15, nº 187

Matérias de Jornal:

- Exposição sobre Banksy atrai número de visitantes recorde em Los Angeles. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2011, caderno Ilustrada. Disponível em : <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/958455-exposicao-sobre-banksy-atrai-numero-de-visitantes-recorde-em-los-angeles.shtml>> Acesso em: 8 abr. 2013.
- MARTINS, José de Souza. O Ossário Urbano de Orion. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 set. 2006, caderno Cidades, p. C9