

**I STARTED A JOKE: CONSPIRAÇÃO, SÁTIRA, SABOTAGEM E
EMBUSTE EM *EXIT THROUGH THE GIFT SHOP***

Luís Nogueira*

Exit Through the Gift Shop (EUA, Reino Unido, 2010, 86')

Realização: Banksy

Com: Banksy, Thierry Guetta

Produtor: Jaime D'Cruz

Montagem: Chris King, Tom Fulford

Música: Geoff Barrow

Todos estamos avisados: o jogo das aparências é dos mais arriscados. Quando as máscaras caem, alguém fica vulnerável e embaraçado. É provável que, por isso mesmo, para evitar tal risco, Banksy, o enigmático realizador de *Exit Through the Gift Shop*, tenha não só perpetuado a máscara até ao fim como, eventualmente, multiplicado as máscaras e os disfarces ao longo do filme. Este caleidoscópio de disfarces e manigâncias, talvez mesmo trapanças e maquinações, que nos parece tão fascinante, espécie de malabarismo com os signos culturais e montanha-russa da feira de vaidades do mercado da arte, acaba, porém, por nos deixar com uma sensação de incumprimento e, no limite, de ligeira indiferença.

Porque acontecerá isso? Eventualmente porque há aqui um desnível mais pronunciado do que se intui numa primeira abordagem entre os dois discursos em questão, a *street art* e o *docu/mockumentary*, quer ao nível do tema quer ao nível do estilo. Por isso, chegamos ao fim do filme com a sensação de que onde a irreverência da *street art* nos conquista pelo vigor quase anarquista das suas propostas, o *mockumentary* que aqui se apresenta

* Professor no Dept. de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior. Director do curso de Licenciatura em Cinema na mesma Universidade. E-mail: nog.luis@gmail.com

I started a joke ...

revela-se dócil (dizer débil seria demasiado contundente), e em certa medida inconsequente, na sua intimidação ou provocação discursivas. Quer dizer: a sofisticação da *street art* enquanto meio de intervenção cívica, cultural, política ou artística não é acompanhada em igual alcance (e impacto, termo a este propósito muito pertinente) neste *mockumentary* que goza mas não choca, que entretém mas não persuade. Não que a persuasão seja uma consequência necessária do entretenimento ou o choque do gozo. Mas sentimos a falta de alguma virulência, ou pelo menos de um sobressalto. Parece-nos que para *Exit Through the Gift Shop* estar à altura do seu tema talvez não pudesse descurar essa dimensão mais crítica, incisiva, política, se assim podemos dizer que volta e meia ocupa e enforma o cinema. Ora, a sensação final e de fundo é que o *do-it-yourself* dissidente da *street art* praticada por Banksy ganha aos pontos (quem sabe, por *KO*) ao seu exercício cinematográfico diletante.

A vulnerável proeza do *fake*

A estratégia discursiva deste filme, o *fake*, tem conhecido em tempos recentes um assinalável sucesso quer no *mainstream* do sistema cinematográfico quer nas suas margens. Além dos casos mais ou menos comuns de indefinição entre a autenticidade e o fingimento, o facto e a ficção, que vamos conhecendo através do *youtube* e de suportes/canais parecidos, podemos encontrar, nas últimas décadas do cinema, obras diversas em que o *fake* se revelou decisivo. Podemos recuar até esse esforço de prestidigitação semio-narrativa que é *F for Fake* (e se evocamos o trabalho de Orson Welles, como não trazer à memória essa experiência-limite de engodo e pânico que foi a emissão radiofónica da Guerra dos Mundos pelo Mercury Theatre?). Podemos ainda evocar *Zelig*, de Woody Allen, primorosa apropriação das convenções documentaristas. Ou *This is Spinal Tap*, piada cinematográfica sobre uma piada musical. Ou *Holocausto*

Canibal, delírio etnográfico, antropofágico e figurativo. Ou, mais recentemente, *C'est arrivéé prés de chez vous*, notável pedaço de violência caricatural. Ou o marco maior deste género: *Blair Witch Project*, esplêndida peça de ourivesaria do embuste mediático. E, posteriormente, em pleno *mainstream* cinematográfico americano, o *look lo-budget* do *blockbuster* *Cloverfield*. Em todos estes casos, as coisas devem parecer o que não são, mesmo que os graus de dissensão entre a realidade e a ficção sejam variados.

Poderíamos questionar aqui esta ascensão estilística do *fake*, e a sua proliferação crescente. Fazer a sua ontologia e a sua hermenêutica. E arriscar algumas hipóteses: o *fake* pode ser o outro lado do espelho do CGI, quer dizer, onde este procura a emulação da realidade na mais pura ficção, aquele procura a dissimulação da ficção nos códigos do realismo; o *fake* pode ser a última ironia sobre os mecanismos de verosimilhança, colocando a nu a constatação de que todo o discurso – da *reality tv* ao documentário observacional – é uma construção e que no limiar apenas pode aspirar à crença e nunca à verdade (porque podemos sempre suspeitar que algo se esconde em segredo sob a aparência de veracidade); o *fake* pode ser a nova *patine*, esse acrescento de verdade que advém do uso e do desgaste, como se a obra ou o objecto adquirissem uma memória, uma duração, e desse modo uma identidade e nos oferecesse mesmo uma intimidade; o *fake* pode ser também uma depreciação da euforia cosmética das imagens e dos seres que marca a nossa era (uma involuntária apologia do envelhecimento, uma voluntária degradação da beleza perfeita). Visto deste modo, o *fake* pode ser uma miríade de coisas e talvez seja tudo isto ao mesmo tempo. Ou talvez estejamos a apontar ao lado.

Será em busca de algo parecido com isto que Banksy andou neste *Exit Through the Gift Shop*? Eventualmente. Mas falta, por isso, saber se no final a sabotagem de códigos e discursos políticos e artísticos não passou de uma cócega onde se vislumbrava um murro. E se o lúdico não venceu, pela

I started a joke ...

superfície, a seriedade que se adivinhava lá no fundo. Ou seja, se o *fake* enquanto difuso arremesso ideológico não se revelou apenas uma *practical joke* inócua. A ser assim, o *fake* seria aqui uma proeza que se esvanece na sua própria vulnerabilidade e inconsequência. Não pedimos que *Exit through the gift shop* se tornasse instrumento de conversão; apenas apreciaríamos, solícitos, que a inquietação ou, idealmente, a agitação nos movesse.

Pode dever-se à psicologia ou à moral de cada espectador a maior ou menor predisposição para a agitação, o escândalo, o sobressalto, a virulência. Ou a sua recusa. Ou pode ser que *Exit through the gift shop* se perca num jogo de espelhos que replica o jogo de máscaras e nele se enlaça. Há então aqui um gosto pela *mise en abîme* que ora nos chega a inquietar ora nos desencanta. E a certa altura perguntamo-nos mesmo se nos chegamos a perder, ou se, pelo contrário, somos perdidos, nessa espiral de discursos que se encaixam ou se fundem. Ora, onde o filme parecia poder ser ganho, é precisamente onde mais nos desilude. É quando o filme dentro do filme se remete a uma mera anedota. Porque se há momento em que uma promessa de iconoclastia e irreverência se parece anunciar é precisamente no denominado “unwatchable nightmare trailer” que é *Life Remote Control*, o documentário que supostamente Thierry Guetta estaria a produzir e realizar sobre Banksy. É aí que estão escondidas as sementes de uma autêntica estética da sabotagem audiovisual, precisamente no facto de as imagens não poderem ser vistas, de se furtarem à percepção e à literacia, e mesmo aos cânones de uma harmonia e de um classicismo para sempre irrecuperável. E isso aconteceria não apesar de, nas palavras de Banksy, se tratar de uma obra feita por um “doente mental e não um realizador”, mas precisamente por causa disso, porque a percepção comum é sabotada ali para inquietar, intrigar, provocar, quem sabe hostilizar o espectador – precisamente o que acontece na *street art*. Quer isto dizer que o filme de fundo que, na nossa opinião, *Exit Through the Gift Shop* devia ser está lá,

prometido apenas, nos minutos vislumbrados de *Life Remote Control*. Está lá, infelizmente escondido ao fundo, ou, se quisermos ser mais optimista, como fundo. Mas é pena, porque se *Life Remote Control* chegasse a ser o epicentro de sabotagem cinematográfica que desejávamos, não ficávamos com a intuição de que só o acaso poderia salvar um principiante do xadrez no jogo da arte cinematográfica. E não ficaríamos com a frustrante sensação de que *Exit Through the Gift Shop* é o filme que *Life Remote Control* não quis ser. Ou, na versão mais contundente, que o *puppetmaster* não conseguiu que fosse.

Há muito *fake* e há muita *mise en abime* em *Exit Through the Gift Shop*. E há muitos palimpsestos. O facto de haver muitas camadas neste filme fará dele um objecto de hermenêutica interessante, ainda que dificilmente se encontre o melhor método para a fazer. A *street art* está cheia de palimpsestos: de textos por baixo de textos, de inscrições mal apagadas, de enigmas mal resolvidos. E, nesse aspecto, tal técnica parece resultar melhor na arte do que no filme. Algumas das camadas discursivas estão tão visíveis que quase não nos apercebemos delas. Vejamos: quem filma Guetta a filmar? Pergunta simples. Tão simples que, quando procuramos a verdade do que está a ser mostrado, nem a colocamos. Depois chegamos aos créditos finais e vemos identificados dez operadores de câmara. E confirmamos que tudo isto é uma maquinação. Ainda assim, a questão continua a perturbar-nos: quem nos faz acreditar? E como? E porque tendemos a acreditar? Será porque somos espectadores domados pelos códigos da ficção e do documentário, incapazes de exercer cepticismo ou suspeita, embrenhados na superfície das evidências e na evidência das superfícies? Será que qualquer imagem de baixa definição, tremida, cheia de grão e de *zooms* basta para nos fazer acreditar na sua autenticidade? Que, para reforçarmos as nossas convicções, recusamos o olhar institucionalizado aliviando-nos no olhar casual? E que o casual é apenas, no fundo, uma forma de vestir umas calças, *casual wear* (tão próxima da *street art*), como

no cinema uma câmara à mão e um desfoque podem oferecer a enganosa informalidade de um cinema doméstico pretensamente genuíno?

Ora, não deixa de haver uma certa ironia no facto de que esse cinema doméstico que nos parece surgir como genuíno e indomado, seja um cinema que nasce precisamente no lugar do hábito, da tradição, da autoridade: o lar. Esse cinema-pulsão, cinema-*voyeur*, cinema-devoção que o amador cultiva como se todo o instante fosse uma efemeridade a exigir uma memória poderia, ser o cúmulo do genuíno, o seu grau zero estilístico e zénite realista. Nas palavras de Guetta: “Não ia a lado nenhum sem uma câmara”. A prótese irrefutável, portanto. Vertov em versão *camcorder*. Filmar torna-se uma obsessão. É Guetta que o diz. Gravava tudo, até o acto de urinar. Filma-se a si próprio ao espelho. E sobre a personalidade de alguém que tanto se filma ao espelho como se filma a urinar, está tudo dito (e visto). Filma celebridades: Jay Leno, Shaquille O’Neal, os Oasis. Aliás, o reflexo de Guetta-*cameraman* no vidro escuro da limusina dos Oasis é uma síntese irónica da dialéctica do olhar: o breu que separa/espelha o idólatra (ou dito de outra forma: o fã idiota) do ídolo (ou dito de outra forma: o frívolo). Naquele vidro escuro todos os paparazzi se revêem na sua condição: mensageiros humilhados do Olimpo estrelado.

Guetta grava tudo, mas não monta nada. Interessa-lhe o momento, frívolo ou dramático, a *imagem* epifânica, irrepetível, fugaz desse momento. Mas não o discurso do, ou sobre o, momento. É um típico homo-escópio-portátil, alguém cuja existência se mede e configura na obsessão ubíqua do registo, apenas e só. Tudo o que antecede o registo e tudo o que vem depois é acessório. E aqui Guetta apanha Vertov apenas pelo meio, não chega à montagem-clímax criativo. Filmar tudo é o (único) mandamento. Que nada se escape é o imperativo. Que haja algo de catártico nesse gesto pode ser um sinal de uma boa irrisão por parte de Banksy: quando a biografia de Guetta nos é apresentada, como dispositivo de reforço da empatia do espectador para com a personagem, há um *pathos* que tem tanto de mórbido como de

terno e que estaria na origem da compulsão irreprimível para o registo: a morte da mãe. É um *pathos* que não nos deixa indiferentes, mas que nos toca de modo diferente se Guetta (como Banksy) for um *personagem* ou uma *pessoa*. É esse fio de indefinição que nos agrada seguir.

(ef)faceless

Permanecemos, então, ao nível da sabotagem. Agora passamos do filme para o autor. Antes de mais agrada-nos a ausência de um nome civil. Significa que o autor já diluiu ou recobriu o homem através do artista. Este é o primeiro acto, ligeiro, de sabotagem. Assim ele não pode ser perseguido pelas forças autoritárias da ordem policial. Assim ele não pode ser envaidecido pelo poder simbólico das instituições culturais. E pode deixar-nos eternamente enredados num mistério: mas afinal quem é Banksy? Pode ser um indivíduo ou um colectivo, uma rede de conspiradores ou um número de *clown*, no fim até pode não ser ninguém, se o anonimato se mantiver enquanto tal: ausência de nome. E sem nome não há pessoa. E sem pessoa não pode haver autor. E sem autor não pode haver artista. E sem artista... pode haver arte?

Claro que sim. Porque, no fim de contas, há um nome. O nome artístico, esse alter-ego simbólico que se tornou imagem de marca (em muitos casos literalmente) do *star-system*. Ou, neste caso, do seu reverso, a guerrilha, como se a irreverência do anonimato da intervenção política se tivesse tornado *glamour* da ousadia artística. No caso de *Exit Through the Gift Shop*, temos um nome logo de início, e como proprietário: *A film by Banksy*. Ora, o filme começa logo por nos dizer algo e o seu inverso: um pseudónimo como assinatura. Um dos aspectos interessantes deste jogo de espelhos, máscaras e disfarces, de camadas e esconderijos, de arte da fuga, é que nele se possa ver reflectido um procedimento que (apesar da tradição longa) conheceu no contexto da cultura urbana contemporânea, sobretudo a

musical e artística, uma nova expansão: o alter-ego. À pseudonímia de que falámos, podemos acrescentar o culto da heteronímia na *pop culture*: as identidades alternativas ou secretas dos super-heróis, os *nicknames* dos avatares, os *aka* dos Djs. A ninguém parece bastar já um nome, uma identidade. Sempre terá sido assim, ou parecido, é certo, a avaliar pelos epítetos e pelas alcunhas que desde sempre existiram. Mas o interessante aqui parece ser o facto de este jogo de heterónimos e anonimato configurarem uma espécie de rebelião cultural ou de desobediência civil.

Em *Exit Through the Gift Shop* perguntamo-nos: e se Guetta fosse mesmo Banksy? Mas podíamos inverter a pergunta: e se Banksy fosse afinal Guetta? Claro que este abismo especular só é permitido porque todas as identidades estão aqui instabilizadas. Não se sabe quem é quem. E sem um nome não existe pessoa. Muito menos sem uma face. O segredo aqui é, então, aproveitando o jogo de palavras (*ef*)*faceless*, a forma como a elisão de uma face faz com que as marcas do artista não possam ser apagadas. Como se a arte se autonomizasse do artista. E como se este perdesse a face em favor da sua arte. O artista é aqui, então, um avatar da clandestinidade, alguém que entrou numa dimensão fantasma (porque sem rosto e sem nome), um espectro, uma assombração – no limite, um vândalo, um fora-da-lei, alguém a bando. Ora, é isso que lhe permite não transigir, não se fixar, não se comprometer, não condescender. E é por aí que o filme mais nos convoca: a cumplicidade pelo crime virtuoso e o crime como uma bela arte.

É essa dimensão fantasmática que fica bem, igualmente, ao sátiro. A sátira e o escárnio tendem a chamar as coisas à sua justa medida: denunciar o artificialismo das convenções, a vaidade dos talentosos, a insídia dos poderosos. Podem não ser uma forma de insurreição, mas acompanham-na. Podem não ser uma forma de resistência, mas reforçam-na. A sátira e o escárnio são, mais do que apoucamentos, esvaziamentos: de presunções, de soberbas, de indigências. Em *Exit Through the Gift Shop* temos um pouco

de ambos, ainda que mais sátira do que escárnio, tomando aquela como a versão polida deste.

Em certos momentos o filme desenha o arco que vai do vício à virtude (e depois ironiza-o): da resistência à rendição, da contestação à complacência. Porque as fronteiras morais são tão ténues e vagas, e porque a proximidade entre o bem e o mal é tão ínfima, cada passo bifurca-se entre a celebração heróica e a excomunhão punitiva. Se aqui pendemos para a moral, fazemo-lo a propósito da proximidade entre o cânone e o capital. Ainda que muito os separe, na verdade um e outro são prodigiosos domadores. Num caso, são domadas as insurgências artísticas, as pulsões criativas, o risco da incomensurabilidade, isto é, o estranho, o diferente, o insólito, qualidades que prenunciam a dificuldade de categorizar e julgar o que, por isso mesmo, deve ser domado. O classicismo canónico, em todas as épocas, ocupa-se desse trabalho. No outro caso, o novo, o insólito, o insurgente, o pulsional, é transformado de perigo disruptivo em potencial económico: num regime de produção e demanda cultural acelerada e imparável, e de domínio das forças ditas progressistas sobre o imobilismo conservador, a irreverência criativa responde a um desejo de cada vez mais liberalismo estético e moral. O que, neste caso, significa oportunidade de lucro.

(agit)-p(r)op, proletário, punk

Em *Exit Through the Gift Shop*, esta resistência ao cânone e ao capital é anunciada desde o genérico, no qual vemos uma espécie de arregimentação de forças: as latas de tinta e demais utensílios são pegados como se de armas se tratasse, como se uma milícia clandestina se aprontasse para agir. Esta conotação política pode bem ser atestada nos estratagemas usados para preservar o anonimato nesta sequência: desfocagens, pixelização, *blur* e capuzes servem para preservar incógnitos os *saboteurs*.

Esta clandestinidade microscópica ganha uma inédita extensão com as novas tecnologias. A acção localizada – já que, tratando-se de arte urbana, ela ocorre, necessariamente, *in situ* – ganha uma amplitude inusitada através da internet. O processo de disseminação é favorecido por este meio cuja característica é precisamente a condição rizomática e viral da informação. As ideias nomadizam-se incessantemente. A arte deixa as ruas para entrar nas auto-estradas da informação: velozes e ubíquas, imparáveis e replicáveis em novos murais. Acresce a isto que a internet possui no seu código genético um outro factor de compatibilidade com a *street art*: o anonimato, sob a forma do *fake*, da máscara. Assim, sendo a internet eventualmente o lugar de todos os fingimentos e secretismos, mas também de toda a sabotagem e *hactivismo*, haveria melhor *agora* tecnológica para a *street art*?

Esta ideia de intervenção, de manifesto, de panfleto político-cultural tem uma história que não faremos aqui. Tal arqueologia levar-nos-ia ao *grafitti* ancestral, ao terrorismo simbólico, aos golpes palacianos, à denúncia anónima ou à sublevação gráfica. Limitar-nos-emos a assinalar ocorrências e movimentos mais próximos no tempo: a *t-shirt* dos Sex Pistols envergada por Shepard Fairey fará a ligação imediata ao *punk*, esse movimento que ao anunciar o *no future* estava precisamente a profetizar o futuro que é o nosso presente, um futuro (aparentemente) de desencanto juvenil, de estagnação espiritual, de impasse civilizacional. Um futuro de ressentimento económico e revolta política, de acossados sociais e sitiados espirituais. Deles Banksy seria um dos porta-vozes (ou estandartes). Podemos recuar um pouco mais e assumir que a *pop-art* não foi apenas um gesto de liberdade diletante, mas o momento de uma sátira da sociedade do espectáculo a partir do seu interior. Arguta por vezes, deprimente também. Retrocedamos mais ainda e encontramos o niilismo trágico-cómico dadaísta. Encontramos também os tempos da *agit-prop*, da agitação política e ideológica. Da iconoclastia e da doutrinação. Da propaganda deliberada. Das rupturas operadas por anjos

negros. Da vertigem coerciva do futuro. Mas aqui, na *street art*, a zombaria *pop* parece sobrepor-se e aliviar a severidade *prop*. Há semelhanças nas atitudes, mas onde uma se propunha redefinir as mentalidades e as instituições, a outra procura desviar as convenções e o conformismo. Onde aqueles, os agitadores, pecaram por excesso (doutrinação coerciva), estes, os populares, pecam por defeito (persuasão ingénuas). A única maneira de escapar a esta fragilidade consistirá em assumir que nenhuma teleologia radical política pode já, nos nossos tempos, alimentar Banksy ou a *street art*. Veja-se a ordem inelutável das manifestações recentes em capitais europeias.

O que nos leva a uma questão que talvez devesse ter surgido em momento anterior: o que é a *street art*? A esta pergunta sim, *Exit Through the Gift Shop* pode ajudar a responder, já que, se não tivesse outros méritos, pelo menos funciona como uma espécie de *inside story* do nascimento desta forma de arte. Ficamos a conhecer figuras, obras e factos relevantes. Ainda assim, a abordagem é mais descritiva do que ontológica, mais anedótica do que incisiva – nesse sentido, o filme poderá ser um espelho do tema, mas não se pode deixar de sentir uma certa insuficiência teórico-analítica. Mesmo se a *street art* se faz ao arpejo de academismos e consagrações...

Se na génese da *street art* está uma atitude de sedição que conduz a um discurso de libertação, porquê fazer um filme sobre este tema? Poderemos encontrar aqui uma aparente contradição? Eventualmente. Porque se a efemeridade é uma condição da *street art*, devido à sua vida pública, a céu aberto, desprotegida das ameaças naturais e humanas, ela devia assumir essa condição. Um filme sobre a *street art* e mais ainda sobre Banksy não pode deixar de ser visto como uma domesticação – neste caso seria mesmo melhor dizer um *embalsamento* – da arte, mesmo se é o próprio Banksy que fala dessa necessidade de registo, de posteridade, de preservação de um momento efémero. Então, a ser assim, o filme pode ser visto também como uma espécie de peça auto-celebratória? Banksy presta-

I started a joke ...

se à sua própria domesticação no momento em que cristaliza a sua arte? Ou, pelo contrário, tratar-se-á de (mais) um acto de auto-irrisão, isto é, de perpetuação de um jogo constante com a verdade, com a identidade, com a arte? Banksy, ao optar pelo *fake* e pelo *mocking*, não estará a desmultiplicar os níveis da sua sátira e do ridículo? Não estará a provocar uma crença *no* espectador para depois provocar *o* espectador? Não estará este efeito de crença, sedução e manipulação (ou seja: embuste) bem resumido na silhueta de Banksy entrevistado em contraluz que vai pontuando todo o filme? Chegaremos ao embuste mais adiante.

Por enquanto mantenhamo-nos na sátira. O que é aqui satirizado? Num nível, o cinema e a sua pretensão de verdade, através do *fake*. Num outro, a própria *street art* através da figura MBW (MisterBrainWash). Mas, sobretudo, ao nível nuclear, o mercado da arte. Porém, todos sabem o quanto custa não apenas suportar, mas igualmente sustentar a ironia e a sátira. Ser irónico é, muitas vezes, apenas uma estratégia de infiltração e sedução. A sobrevivência da ironia implica um afastamento, mesmo na cumplicidade. Aqui, em *Exit Through the Gift Shop*, percebemos que há uma sátira da arte enquanto produção e consumo. Os alvos dessa apreciação estão bem identificados: Andy Warhol ou Damien Hirst, por exemplo. É apenas uma pi(c)ada, nem muito venenosa, sequer. Aliás, até podemos ver aqui mais um momento de auto-ironia: a exposição final, *Life is Beautiful*, bem podia assumir a filiação do *glamour* corrosivo warholiano. A lógica da produção em escala, como se uma linha de montagem se tratasse, é sempre um procedimento sujeito à rejeição e até ao insulto romântico: nela, a aura, a autenticidade, o irrepetível, a originalidade, todos os caracteres de uma pureza criativa são denegados com afronta. Vai daí, o *clown* Guetta resume tudo com a elegância do auto-comprazimento epifânico: a sua estratégia artística não é mais que a celebração hedonista total; o seu objectivo: importar o *amusement park* para a *amusement art*. Entreter através da arte.

Algun problema nisso? Não parece. A atestá-lo, o sucesso em toda alinha: público, crítico e mediático.

Talvez já não nos baste a ideia de pós-modernidade para pensar alguns fenómenos artísticos em geral e cinematográficos em particular. Talvez as derivações nos cansem. Talvez as ironias nos entediem. Talvez as citações nos enjoem. Talvez as hibridações nos desolem. É provável que sim. Parodiar o parodiante pode ser um exercício de sagacidade, de perspicácia, de argúcia, de homenagem, até de ironia. Por isso não estranharemos a presença constante de Warhol. Há sempre algo a acrescentar. Antes falámos do palimpsesto. Aqui gostaríamos de falar do holograma: de um texto que está sempre em vias de surgir como a sombra de outro, uma luz, um fantasma, uma promessa de novos sentidos. Um texto emergente, em permanência, que nunca se esgota, que sempre deriva, se desvia, se abre, se oferece. Alguém agarra em Batman para criar o seu antepassado, o Bat-papi. Alguém coloca uma metralhadora na mão de Elvis. Alguém coloca uma arma no David de Miguel Ângelo. A iconografia entra numa trepidante apropriação. Tudo se converte em tudo. Tudo é refeito. Artes plásticas, fotografia, cinema, televisão, videojogos contaminam-se. A *pop culture* assume a sua condição: partilha constante através da reciclagem ou da citação, da ironia e da sátira, do palimpsesto e da iconofilia, da autofagia e da pirataria. Tudo isto à custa de um risco, que *Exit Through the Gift Shop* bem expõe: o da transformação da irreverência em complacência, do insurrecto em *blasé*. Porque o choque, o escândalo, não se consegue facilmente, muito menos perante a complacência ou a anestesia. E a paródia – é este o seu risco maior – é tudo o que basta para transformar o agitador num *dandy*, situação em que se se ganha artisticamente, perde-se politicamente.

Não fosse o vampirismo latente e quase poderíamos perceber um certo charme em criar riqueza com arte pobre, proletária, suburbana. Quem desdenha da bondade milagrosa da casualidade com que MBW faz o

I started a joke ...

preçário do seu repertório? Quem duvida da bondade desse toque de Midas (ou será a famosa *mão invisível*) que aponta um dedo e diz um valor, e ao fim de uma semana tem um milhão de dólares de receitas com a venda das suas obras? Contado assim, aqui, parece uma piada. No filme não tem menos graça. Mas há um fundo trágico em tudo isto, e essa tragédia pode advir precisamente de um equívoco em que o filme ora nos parece embrenhar ora nos quer fazer despertar. Como diz Banksy, “talvez a arte seja uma piada”. Mas, a ser assim, deveria ser a comédia e não o drama o mais nobre dos géneros. Ora, como diz um ex-assessor de Banksy, as coisas podem ser ainda mais deliciosas para os niilistas, quando afirma, a propósito da ascensão meteórica do indescritível MBW que “não se sabe onde está a piada” ou, melhor ainda (ou pior, dependendo do ponto de vista), “se há uma piada”. E, realmente, torna-se difícil escolher entre estas opções: a comiseração dos iludidos ou a desilusão dos míseros.

MisterBrainWash, nome de embuste

Chegámos ao último ponto. Tememos que a insistência no *fake* e na política, na sátira e na arte nos possa desviar a atenção de um dado de relevo: o lirismo que perpassa muita da obra de Banksy. Por vezes amargo, negro, quase apocalíptico, muitas vezes mordaz, mas ele lá está, sob essa capa de insurreição e arremesso. Mas isso é matéria para outros regressos à obra. Deixemos o lirismo, passemos ao embuste.

Se o que aqui é mostrado é forjado, então queremos julgar a perfeição do embuste. Se somos enganados, que o sejamos bem! Ora, a mecânica de sabotagem está presente desde muito cedo, demasiado cedo: na paródia ao logótipo da Paramount Pictures quando uma rajada de balas criva o logo Paranoid Pictures. É o cartão de visita, para sabermos ao que vamos. O limite entre o lúdico e o sério começa logo a tender para o primeiro. Era bom para o filme que o limite fosse antes um limiar, uma zona indefinida,

ambígua, balançada, porque quando a brincadeira passa por seriedade o embuste enreda-nos melhor. Desse modo, quando a seriedade se revela sob a camada de riso, somos jogados no abismo da denúncia: desmascarados. É quando se suspende a crença. E a suspensão da crença é abrupta, ao contrário da suspensão da descrença que é suave. Num caso, somos desiludidos, no outro somos iludidos. Num indignamo-nos, no outro rendemo-nos.

Ainda assim, em *Exit Through the Gift Shop* a suspensão da crença é ambígua desde o início: a aposta em diversos tipos e graus de auto-reflexividade coloca-nos, desde logo, numa zona instável, pendurados sobre uma falha epistemológica. É que se é certo que a auto-reflexividade nos anestesia o cepticismo – na medida em que nos diz logo que todo o discurso é o discurso de alguém, se veicula através de um determinado meio, assume um determinado género –, como se de forma alguma nos quisesse enganar, a verdade é que no seu reverso, esse despojamento sincero, essa irrepreensível frontalidade, pode estar a criar as condições para o ardil. Quando o susposto Banksy se senta para a entrevista na primeira cena e ensaia a pose, pensamos que sabemos ao que vamos, que podemos acreditar naquele depoimento, porque a auto-reflexividade quer-nos fazer acreditar que nada está a ser escondido. Mas logo que ele nos diz que *Exit Through the Gift Shop* é um documentário sobre um documentarista que estava a fazer um documentário sobre Banksy, o jogo de espelhos não apenas despista como alarma o espectador: o casual revela-se suspeito. O verdadeiro artista a passar-se por artista verdadeiro? Sente-se uma comichão intelectual. Uma dúvida metódica. A intriga expõe-se em demasia.

Claro que tudo isso, esse jogo de espelhos e esses níveis dentro de níveis, pode não passar de um golpe de prestidigitação auto-centrada: toda a auto-reflexividade, auto-referência e auto-consciência seriam apenas um número circense de auto-derisão. Se Guetta fosse Banksy, como a semelhança dos estilos permite (ou convida a) especular (ótima palavra

neste filme), e se esse estilo é descoberto de forma tão fulminante pelo próprio Guetta, então Banksy apenas está a dizer de si próprio: “a minha arte é fácil”. Se Guetta se sente “tão bom como Banksy”, então a arte deste ou é um golpe de génio ou um golpe de sorte. Mas isto pode ser apenas uma malévola maquinação de uma mente retorcida: Mister Brainwash. No alter-ego está a chave de toda a conspiração.

Mas toda a conspiração tem uma estrutura, um fio, uma narrativa. E é aqui e agora, quando usamos a expressão *narrativa*, que tudo parece fazer sentido. É que o filme é demasiado convencional. Se o filme, enquanto tal, em algum momento quis reflectir a derisão da *street art*, falhou antes de mais na sua base de sustentação. A estrutura típica de uma ficção de Hollywood está lá, método exaustivamente testado e garantia performativa, com os seus *plot points* e *twists*. Enunciemo-los: o surgimento de Banksy, a quase fatalidade na Disneyland, a conversão de Guetta em *street artist*, a perna partida de Guetta, o contra-relógio para a inauguração. Um final digno de um *thriller*, sem dúvida: a ansiedade do *last minute rescue*. Griffith ou Hitchcock não desdenhariam a competência narrativa.

Mas as características do *thriller* podem ser, aliás, encontradas noutras circunstâncias. É que a condição de ilegalidade desta arte dá-lhe a adrenalina da transgressão. A polícia anda sempre por perto. As luzes da câmara devem ser apagadas. A fuga é uma constante. Nesse sentido, se um filme sobre arte pode ser também um *making-of* do processo criativo, como acontece aqui, então neste caso há um apelo extra: é que a *street art* não se faz do cómodo recato do *atelier* pessoal, nem em frente ao ecrã do computador, nem na discricção do *smartphone* no banco do jardim. Ela faz-se sempre em risco, em segredo. A sua aparição pública é, por isso tão mais impactante quanto o seu processo criativo seja mais sigiloso. *Exit Through the Gift Shop* é, então, um *making-of* em forma de *thriller* de um tipo de arte, a *street art*, cujo *making-of* imita, ele mesmo, o *thriller* (político e/ou policial). Mais jogos de espelhos, portanto...

Ora, porque é que, mesmo oferecendo, como bónus narrativo, o charme do *thriller*, *Exit Through the Gift Shop* parece não cumprir as suas expectativas? Precisamente devido à sua narrativa domesticada. O convencionalismo e o classicismo da estrutura adoptada, típica de qualquer ficção de Hollywood, não chegam a ser minados, dinamitados, estilhaçados, como se esperaria. E, nesse sentido, o filme falha porque falha o embuste: o *twist* é descoberto demasiado cedo, a *encenação* não se mantém, os sinais suspeitos vão-se disseminando, a previsibilidade começa a insinuar-se e depois a dominar. Qual a consequência derradeira? O filme não chega a provocar nenhum *efeito*: não há nenhuma revelação escandalosa, nenhuma descoberta bombástica, nenhum engodo aviltante. E repare-se, este é um filme sobre travessuras escandalosas, sobre bombas de *spray*, sobre vilões mascarados. Então o que falta? Parece-nos que a única (ou, pelo menos, das poucas) revelação que nos podia espantar seria precisamente... a queda da máscara, esse momento em que toda a realidade se revolveria (o derradeiro *twist*, portanto) e reorganizaria depois da estupefacção. Ora Banksy não podia ou não queria revelar a sua verdadeira identidade. Por isso, o filme cumpre metade da sua existência: esconder o *puppetmaster*. Mas faltou cumprir a outra metade: dar um rosto à *mastermind* por detrás do *masterplan*. Tudo fica adiado. Visto deste prisma, este filme seria menos um *fake* e mais... uma prequela.