

Uso urbano da lata de tinta *spray*

William da Silva-e-Silva*

Resumo: o presente texto classifica tipos distintos de usos da lata de tinta *spray* por movimentos sociais urbanos, em períodos diferentes da história. Trata-se de um estudo de movimentos sociais a partir da lata *spray*, cinco casos compreendidos entre meados da década de 1960 e o ano de 2010, sendo eles: o surgimento do fenômeno social que é o grafite; o movimento de Maio de 1968; o grafite estruturado enquanto movimento cultural; a pichação; e a aerossolgrafia. Diferentes “tribos urbanas” estão representadas nestes contextos.

Palavras-chave: *Lata de tinta spray; movimentos sociais; grafite, pichação; aerossolgrafia.*

Abstract: this article classifies different types of uses can of spray paint, by urban social movements in different periods of history. This is a study of social movements originating of the spray can, five cases included in the periods between the mid 1960s and 2010, namely: the emergence of the social phenomenon that is the graffiti; the movement of May 1968; graphite structured as a cultural movement; the bomber, and the “aerossolgrafia”. Different “urban tribes” are represented in these contexts.

Keywords: *Spray can; social movements; graffiti; bomber; aerossolgrafia.*

O presente texto classifica tipos distintos de usos da lata de tinta *spray* por movimentos sociais urbanos, em períodos diferentes da história. A escolha dos usos e dos fenômenos urbanos se deu segundo o grau de impacto que eles provocaram na sociedade, relevância expressa em larga bibliografia – parte dela consta citada neste nosso artigo. Abordaremos os principais, aqueles mais importantes nas mãos dos atores sociais de diferentes tribos urbanas - um estudo de movimentos sociais a partir do *spray*.

Exemplificaremos os principais usos urbanos da lata, *delatando* os respectivos agentes sociais e as características por trás de cada um desses movimentos. Os fenômenos urbanos decorrentes dos usos da lata de tinta *spray* fazem parte da experiência vivida por nós no cotidiano das cidades.

Para demarcar os sujeitos alvos da pesquisa a opção foi adotar o conceito de tribos de Michel Maffesoli, sociólogo francês contemporâneo, pois este atribui equidade de posição entre os grupos “sociais” eliminando a noção de estratificação (inferioridade/superioridade). O termo tribo nos parece mais adequado porque o que

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense, professor da Faculdade de Administração e Negócios de Sergipe - FANESE, vem se dedicando a estudos no campo da cultura, especificamente do grafite.

existe de fato são variadas e profundas diferenças de oportunidades “oferecidas” aos indivíduos e aos grupos, seja tanto pelo Estado-nação quanto por múltiplas instituições.

As “tribos” perpetradas por Maffesoli são formas de organização que não passam pelas instituições estabelecidas. São horizontais, não comportam hierarquias, menos ainda hegemonias. O pesquisador desenvolveu o conceito para designar os variados microgrupos existentes nas sociedades contemporâneas, situações onde os agrupamentos se dão de modo orgânico e impulsionado por afinidades realizando interações e satisfazendo intersubjetividades. São envolvimento em diferentes grupos que o sujeito escolhe se inserir (consciente ou inconsciente). Trata-se de um “[...] processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (*persona*) é chamada a representar.” (MAFFESOLI, 1987, p. 31).

Primeiro caso: o surgimento do fenômeno social que é o grafite

Dois nomes ligados a esta cena, citados no artigo *Urban graffiti as territorial markers* e também por Jack Stewart no livro *Graffiti kings. New York city mass transit art of the 1970s* como os primeiros sujeitos do movimento do grafite contemporâneo, são os jovens Cool Earl e Cornbread. Ninguém no interior do movimento grafite questiona o fato de Cornbread ser o primeiro grafiteiro moderno. Não há constestação recente, não houve na década de 1960 ou 1970. Ao contrário, outros jornalistas e pesquisadores apoiaram Philadelphia como o local inicial.

Em 2010 o jornal *Philadelphia Citypaper* também creditou ao grafiteiro a origem da escrita parietal contemporânea: “Cornbread é o pai da moderna escrita grafite. [...] É uma cultura que começou [na Philadelphia].” (CURRIER, 2010). Em 2011 o *The New York Times* faz referência a Cornbread e Julio 204, respectivamente da Philadelphia e New York, considerando-os artistas e atribuindo-lhes notoriedade nos anos 1960 e 1970. (GREENBAUM, 2011).

A instituição *Dreweatts*, responsável por uma exposição aberta a leilão em 2011, contando com a participação de Darryl McCray e sua obra, afirma que “ele começou a escrever a sua *tag* “Cornbread” [...] em 1967.” (DREWEATTS, 2011, p 22).

Cornbread é considerado como um dos (se não o) primeiro verdadeiro escritor de grafite. Em uma entrevista com David Cano, Cornbread falou sobre como ele se tornou o primeiro artista moderno de grafite:

- Eu realmente atingi o centro das atenções quando um rumor foi publicado sobre mim sendo morto com tiros na cara em 1971. Quem realmente morreu foi um amigo meu, **Cornelius** [...] as pessoas se aglomeraram ao redor gritando “Corn foi baleado, milho está morto!” Quando a imprensa chegou ao local, ouviram isso e pensaram que era eu. Depois eu soube que tinha que fazer algo bizarro ou o meu nome seria enterrado com o garoto. Foi quando invadi o zoológico de Philadelphia e pintei com *spray* “Cornbread Vive” em um elefante. (Ibid., p 22. Grifo nosso).

“[...] no aeroporto Cornbread pulverizou um jato da TWA que levou para o sul seu nome em cima de suas asas. Podia-se ler no aeroporto “Cornbread recebe você na Philadelphia.” (STEWART, 1991, p. 493; tradução nossa). Outros codinomes que eram fortemente ativos, repetidamente assinados no espaço urbano desta época, segundo o texto *Urban graffiti as territorial markers*, eram Cool nº1, Cool Earl, Bobby Cool, Kool Kev e Sir Smooth.

Um grupo de escritores novaiorquinos

[...] afirmaram ter inventado a seta¹, entre eles a Phase 2, Stay High 149 e Tracy 168. Mas, na verdade, Cool Earl tinha usado na Philadelphia já em 1966. (STEWART, 1991, p. 58). (...) Cornbread parou de escrever em 1972, depois de muitos anos longe “da cena” ele começou a pintar novamente. (DREWEATTS, 2011, p 22).

29

Darryl McCray (Cornbread) nasceu e foi criado em Brewerytown, EUA. “Ele é agora um mentor de jovens que dá aulas em universidades locais, como a Drexel e Templo.” (CURRIER, 2010).

Jovens rapazes, residentes em solo norte-americano, fizeram do país o berço do grafite urbano contemporâneo; foram os principais responsáveis pelo seu fortalecimento e difusão. Marcos históricos neste processo foram as intervenções da Philadelphia (1965-1970) e a “explosão” de grafites no metrô de New York (década de 1970). (Ibid., p. 491; tradução nossa).

Provocando motivações em abundância em muitos adolescentes, o grafite se propagou no cenário internacional a partir de ações de jovens indivíduos residentes em solo norte-americano. O início da prática deste fenômeno moderno, caracterizado pelo uso da lata *spray*, foi em meados da década de 1960 na Philadelphia, logo depois

¹ A inclusão de seta no *tag*, símbolo que aparece solto ou no final de uma letra, que tanto era feito em traço simples, como em contorno com preenchimento. (STEWART, 1991, p. 58).

irradiou a localidades vizinhas. Todavia, sua propagação irrefreada pelas cidades do mundo teve como epicentro New York, mais fortemente os bairros Manhattan, Bronx e Brooklyn, bairros marcados por forte presença de grafite urbano desde os primeiros anos e a lata *spray* foi uma das responsáveis por isso.²

A lata de tinta *spray* possibilitou, e, além disso impulsionou a proliferação do grafite, ao possibilitar que intervenções fossem realizadas mais rapidamente expondo bem menos o sujeito a represália policial, elevou em muito a expansão da proliferação desta manifestação. O tempo era fator fundamental, visto se tratar de uma ação muitas vezes definida como clandestina e perseguida pela polícia. O grafite teve seus momentos de liberdade em certas localidades, a pichação, no entanto foi sempre marginal.

A lata de tinta *spray* interferiu na rapidez do deslocamento que tinha o sujeito, passou a bastar jogar umas latas na mochila para se ter leveza de movimento e variedades de cores ao mesmo tempo. A rapidez da ação veio da praticidade fornecida pelas latas *spray*, pois para iniciar a intervenção ao invés de abrir uma tampa de lata com chave-de-fenda, diluir a tinta, misturar, pegar um pincel ou rolo, tudo isso para cada cor utilizada; com o advento da lata *spray* era só retirar da mochila, sacudir e apertar o bico. Caso fosse preciso interromper a inscrição e correr, isso podia ser feito imediatamente sem perda de tempo ou equipamento.

Segundo caso: o movimento de Maio de 1968

Em maio de 1968, o grafite foi usado na França como veículo de comunicação que forneceu voz aos gritos de recusas e expectativas dos interventores urbanos. Fenômeno que contou com forte participação popular, serviu para registrar na cidade o descontentamento para com o contexto social e político da época. Um dispositivo simbólico que foi, naquele momento histórico, manipulado pela massa popular constituída, majoritariamente, por estudantes e trabalhadores revoltados e revoltosos. Gitahy diz no livro *O que é graffiti?*: “Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade”.

² Trata-se de um marco na história da intervenção, isto porque possibilitou que intervenções fossem realizadas mais rapidamente, o que fez proliferar as ações.

(GITHAY, 1999, p. 21).

Para Cristina Fonseca, escritora do livro *A poesia do acaso na transversal da cidade*, publicado em 1982, os grafites franceses de Maio de 68 se restringiram basicamente aos muros e arredores da Sorbonne. Foram revolucionários, inclusive influenciaram as inscrições novaiorquinas e brasileiras. Sabemos que o movimento foi sustentado por estudantes e, sendo assim, foram as representações desses jovens a impregnar os muros e a mídia. Representações estas transferidas para a mesma classe, em outros lugares do mundo, numa disseminação global. A divulgação desses acontecimentos saiu em jornais de vários países, inclusive com relatos de protestos escritos nos muros das cidades. A mídia impressa possibilitou o contato desse tipo de intervenção urbana com múltiplas culturas, incluindo as do território sul-americano.

O movimento parisiense se destacou pela grande diversidade da produção de protestos registrados visualmente, onde houve uso *abusivo* de cartazes (serigrafias tipo *silkscreen*) e só no processo é que outras expressões foram aparecendo, incluído as inscrições feitas a mão livre com lata de tinta *spray*.

Vale ressaltar que no Maio de 68 havia muita tinta de gente motivada por inspiração maoísta, pessoas que conheciam os filmes de Godard e, portanto, o produto destes por questões ideológicas e como consequência dos conhecimentos técnicos seria, como inevitavelmente foi, diferente do *tag* fruto da ação do “grafiteiro clássico”. A lata de tinta *spray* fez a diferença nesse contexto e uniu manifestações de natureza distinta.

Terceiro caso: o grafite estruturado enquanto movimento cultural

O grafite acompanhou a afirmação do poder jovem. O poder jovem da França foi, nesse momento, o poder dos estudantes universitários engajados ideologicamente. Enquanto no outro lado do Atlântico, em New York, há outro perfil, o jovem que não era integrado plenamente na ordem social. Sobretudo, havia o jovem que não era do movimento estudantil, do partido comunista, em muitos casos não pertencia a uma família e nem ia à escola. Por vezes é desvinculado de instituições (isso faz com que a gente não saiba como ele se reproduz), mas ele se reproduz, ele se aproveita de todos os subterrâneos para se reproduzir: usa o subterrâneo das gangues, das *crews*³ de diferentes

³ *Crew* é uma palavra que significa turma em inglês, utilizada para designar grupos de grafiteiros que costumam pintar em conjunto. (STEWART, 1991, p. 52).

“tribos urbanas” estabelecidas nos bairros.

Durante o verão de 1969, jovens começaram a escrever seus nomes nas paredes de Washington. O número aumentou no verão seguinte, com *tags* espalhados a partir da ponta norte de Manhattan ao longo das rotas de transporte de massa para o Bronx e Brooklin. (STEWART, 1991, p. 26).

Em New York as intervenções urbanas contemporâneas atingiram os veículos de transporte de massa. O grafite conquistou primeiro o interior dos carros do metrô, depois o exterior dos mesmos, as estações, passou para os trens, depois ônibus, caminhões e então paredes, postes e demais suportes públicos. A entrada na década de 1970 coincidiu com a explosão quantitativa do grafite urbano contemporâneo nos EUA, que teve um ápice no ano de 1972.

Segundo o historiador da arte, professor e pintor Jack Stewart, no início da década de 1970 surgem em New York os sujeitos Kool Wiff, King Kool 163, Super Kool 223, Soul e Tracy 168. Stewart os chamará de segunda geração de escritores. O pesquisador correlacionou gerações às décadas. Soma-se a esta lista Taki 183, Angel 136, Yanqui 135, Junior 161, Rat I, Cay 161, Joe 82, Tony 184. Do Bronx: Pearl 74, Sexy 62, Cartoon 62 e Cowboy 60.

Clyde foi intitulado “king of the Buses”. “Bama I atestou a fama de Clyde: Clyde foi o primeiro a fazer bomber em ônibus.” (Ibid., p. 23). Entre os jovens que adotaram atuar sobre os ônibus estavam CAT 87, Spade 130, Snake I, Stitich I. E. “Bárbara 62 e Eva 62 foram as primeiras [...] garotas a escrever grafites no metrô de New York.” (ibid., p. 49; tradução nossa). Neste mesmo período, início da década, Stayhigh 149 lançou seu *tag* “sobre o velho carro vermelho do metrô, número 8985”. (ibid., p. 48; tradução nossa).

Nancy Beaulieu, no texto *Sauvez mon art!*, entende *tag* como “[...] uma espécie de assinatura pessoal que alguns grafiteiros afixam nas paredes tão frequentemente quanto possível.” (BEAULIEU, 2007, p. 2). Paulo Knauss é mais específico e para ele o *tag* é logomarca, e

[...] constitui a base de todo o desenvolvimento formal que evolui das soluções alfanuméricas iniciais para soluções logotípicas das letras emboladas, quase criptogramas, por vezes adornadas com detalhes figurativos complementares ou pela tridimensionalidade. (KNAUSS, 2001, p. 335).

Segundo depoimento dado pelo grafiteiro Ota: “Tem que ter um símbolo, um logotipo que o pessoal olhe e veja: esse é o Ota, esse é o Lucas. Assinatura é a valorização da auto-estima.” (BEDOIAN, 2008, p. 40).

Vale frisar aqui que o grafite “nasceu” a partir do *tag*. No ano de 1971, El Marko 174 pode ter sido o primeiro a realizar uma *masterpiece*. (STEWART, 1991, p. 62). Ganz Nicholas considera *tags* como sendo as assinaturas chamativas do grafiteiro, que “[...] se tornaram cada vez maiores até aparecerem as primeiras *pieces* nos trens de Nova York”. (GANZ, 2008, p. 9). Mantemos aqui o termo utilizado por Ganz, contudo vale ressaltar que *piece* é peça ou obra, *masterpiece* é obra-prima. Não são a mesma coisa e uma não hierarquiza a outra.

[...] Uma *masterpiece* tinha de possuir três qualidades: grande escala, *outline letters* [cartas esboço] e decoração dentro das *outline letters*. (STEWART, 1991, p. 62). Uma composição do velho metrô vermelho no verão de 1971 inicia carregado com *tags* de escritores incluindo Bop Bop Bop, Santana 204, King Kool 143, Solid, Bachelor Jin One e Tracy 168. (*ibid.*, p. 54). Muitos dos escritores adquiriam, de uma forma ou de outra, conjuntos de chaves de condutores, dando-lhes acesso a todos os carros. (*Ibid.*, p. 52).

Os trens foram transformados em vitrines dessa arte. O observador parado passou a ver o *tag* em movimento, em consequência disso surgiu a necessidade de elaborar em tamanhos maiores e combiná-las com desenhos. A partir daí a *Big Apple*, a Grande Maçã, melhor seria dizer “letra grande”, muito usada para expor os codinomes, assume proeminência e dos trens contagia também os muros das cidades.

Em 1971, o carro 9044 do trem de metrô de New York foi pintado. No ano de 1973, os IRT, carros das linhas A e CC foram pintados por Blade I. O carro 8873 do trem 5, o carro 7570 era o preferido de J 2 II e Dice 198. Em 1973, Tracy 168 e RC-162 pintaram o 5845. (*Ibid.*, p. 100; tradução nossa). O carro 6263 ficou repleto de 3D feitos por Butch 2 em 1974, ano que Pugh, Phil e LSD também atuavam. Este foi o período onde “Blade I foi o primeiro a pintar sozinho um carro de metrô inteiro, o que o estabeleceu como um dos maiores artistas de grafite. Usando linhas quase idênticas, ele pintou duas caricaturas de mulheres.” (*Ibid.*, p. 163). Também foram incluídos na *linha do spray* os carros 9026 e 7777, ambos de 1978. “Moses 147 anunciou que ele era o rei da linha número I com a M*147. Snake 131 foi o primeiro rei da linha, graças ao extraordinário número de peças que ele criou ali.” (*Ibid.*, p. 105).

Durante o verão de 1973, uma nova forma de letra foi produzida por Super Kool 223: as letras *bubble*.⁴ (Ibid., p. 112). Neste mesmo ano, a *New York Magazine* “[...] tratou pela primeira vez na imprensa o grafite como uma nova forma de arte – contrapondo-se à posição das autoridades públicas.” (KNAUSS, 2003, p. 338).

No ano seguinte, 1974, surgiram as letras *neo-bubble*

[...] dando uma sensação de circularidade pela adição de linhas curtas no interior. (STEWART, 1991, p. 140).

Em 1974, Tracy 168 cunhou a expressão *Wild Style*. [...] A expressão rapidamente se tornou um termo genérico para um estilo novo de letra que contou com formas altamente fraturadas que pareciam saltar fora, em ângulos oblíquos. (Ibid., p. 116).

Quarto caso: a pichação – um movimento social

Foi a partir de registros feitos por Boleta (Daniel Medeiros), um dos mais talentosos grafiteiros da atualidade paulista, que como muitos outros iniciou sua trajetória de atividade urbana expressando-se pelos muros das cidades através da prática da pichação⁵, que um precioso documento foi construído: uma agenda de símbolos, gerada no intervalo de dez anos, entre 1988 a 1998.

Assinaturas, grapichos e garatujas foram reunidas e posteriormente organizadas em uma publicação. Através da obra *Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil* descobrimos que paradoxalmente cada borrão é uma letra.⁶ Este livro revolucionou nossa visão sobre os pichos. Não defendemos aqui um estatuto de arte, longe disso. Há, de fato, um alfabeto estabelecido, ao menos no Brasil, que é o país de origem dessa manifestação, criada em São Paulo. “O Brasil também é famoso por sua ‘pichação’, um estilo alongado e críptico de escrita que se originou em São Paulo.” (GANZ, 2008, p. 19).

Trata-se de ideógrafos que tiveram rápida expansão nas cidades urbanas como São Paulo e Rio de Janeiro. Os pichadores espalham pelas vizinhanças as letras que compõem seus pseudônimos ou uma abreviação destes. Modalidade de intervenção urbana que invade/agride, altera o visual de monumentos públicos.

⁴ As letras *bubble* são letras cheias, de escrita volumosa.

⁵ A ortografia da língua portuguesa aceita tanto a expressão *pichação* como *pixação*. Mas como a maioria dos interventores parietais escreve *pichação* com “ch”, também adotamos esta grafia.

⁶ Eni Orlandi define letra como “cada um dos signos gráficos elementares com que se representam os vocábulos na língua escrita.” (ORLANDI, 2004, p. 107).

Boleta catalogou 24 diferentes tipografias utilizadas para representar a letra A; outras 24 formas de representar a letra B, 17 formas tipográficas para a letra C, 16 de D; 23 para E, 8 de F, 14 de G, 10 de H, 5 de I, 8 de J, 11 de K, 9 de L, 13 de M, 16 de N, 4 de O, 15 de P, 18 de Q, 10 de R, 17 de S, 15 de T, 7 de U, 5 de V, 7 de X, 8 de W, 17 de Y e 10 de Z. São símbolos com ou sem setas, uns com contornos arredondados outros são pontiagudos ou ainda quadrados, compostos por traços serrilhados ou em meios círculos. A pichação é *puramente* traço; é monocromática, sendo o mais usual, respectivamente, a cor preta, branca e prata. Pode-se dizer que são na origem representações variadas do alfabeto, pouco ou altamente de-formadas, de modo intencional. Composições às vezes espaçadas, mas que geralmente encontram-se emboladas, com os signos sobrepostos uns sobre os outros, neste caso assemelha-se mais a assinaturas (rústicas).

Quinto caso: a aerossolgrafia

A tinta sintética começa a transitar e fazer ponte entre determinadas obras expostas nas galerias de arte e certas tribos de artistas de rua. A partir de Alfaro Siqueiros, a tinta sintética vai incorporando pouco a pouco maior grau de legitimidade no meio artístico. Além de alguns muralistas, após 1973 grafiteiros passam a perfazer este caminho. (STEWART, 1991, p. 87). O uso da tinta, a partir da lata *spray* fez, e ainda faz, a ligação entre estes universos.

No final da tarde de 16 de setembro de 2010 enquanto eu caminhava na rua Praia de Botafogo, no bairro Botafogo, Rio de Janeiro, deparei-me com Lois Romero Aburto que tomou um pedaço da calçada para vender seus produtos. Seria um camelô como outros muitos não fosse a particularidade do que vendia e do como produzia. Romero mantinha exposta algumas telas e a gosto do cliente, com pedidos a “la carte”, fornecia variadas opções para quem estivesse interessado. Havia oferta de três temas: natureza morta, paisagens naturais ou planetas e estrelas; podendo ser colorido ou em preto e branco; dia ou noite; nos dois primeiros casos era perguntado se queríamos com ou sem animais.

Indaguei a ele sobre a origem de sua prática e se era grafiteiro. Afirmou ter aprendido com seu pai e que nunca fora grafiteiro. E completou: “A técnica se chama aerossolgrafia. Não sei fazer o trabalho de grafiteiro e grafiteiro não faz o que eu faço.”

Vale a ressalva que uma tela é produzida em cerca de 10 minutos, num *show* onde moedas viram moldes para luas, tampas moldes para sóis. Munido de cerca de 12 latas com cores diferentes, alguns moldes improvisados, jornal e a tela, o sujeito inicia o processo. As cores são escolhidas rapidamente, às vezes entra tinta sobre tinta. Usa um molde, depois outro. Com um pedaço de jornal amassado ele recorta a camada mais superficial de tinta fresca criando traços e surge, por exemplo, tronco e galhos de árvores, cachoeiras e montanhas. Outro bolo de jornal é pressionado verticalmente sobre a tela, enxuga assim partes irregulares de tinta e alcança camadas distintas criando coloridas copas de árvore.

Para encerrar, ele lança fogo na tela. A visão impressiona! Com uma lata *spray* (com tinta inflamável) e um isqueiro, Romero improvisou um pequeno lança-chamas cujas labaredas fez dançar sobre a superfície do quadro. Então, voltei a questionar o porquê da ação - agora para saber se as intenções dele iriam além de artifício pirotécnico para chamar a atenção. A resposta convincente é que o fogo acelera a secagem da tinta.

Seus preços eram de R\$15,00 a peça ou duas por R\$20,00. Comprei duas telas de paisagens naturais, uma colorida outra em preto e branco, ambas nas dimensões 44cm x 34cm.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer, ou l'insurrection par les signes. In: *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976, pp. 118-128.
- BEAULIEU, Nancy. *Sauvez mon art!* 2002. Disponível em <<http://www.ql.umontreal.ca/volume10/numero8/culturev10n8c.html>>. Acesso em 21.11.2007.
- BEDOIAN, Graziela; e MENEZES, Kátia. (orgs). *Por Tras dos Muros: horizontes sociais do graffiti*. São Paulo: Peirópolis, 2008.
- CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- CURRIER, Emily. The writing on the wall. *Philadelphia Citypaper*. Jun 8, 2010. Disponível em <http://archives.citypaper.net/articles/2010/06/10/darryl-cornbread-mccray-graffiti>. Acesso em 13.04.2013. Trecho de entrevista realizada com Darryl McCray - o Cornbread.
- DREWEATTS. *Urban contemporary*. London, *Wednesday 6th April 2011*. *Catalogue*.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso na transversal da cidade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite. Arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti?* São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GREENBAUM, Hilary e RUBINSTEIN, Dana. The origin of spray paint. *The New York Times*. November 4, 2011. Disponível em <
- Revista *Perspectiva Sociológica*, n. 12, 2º sem. 2013.

- http://www.nytimes.com/2011/11/06/magazine/who-made-spray-paint.html?_r=0>. Acesso em 13.04.2013.
- KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 334-353.
- KNAUSS, Paulo. Introdução. In: *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2003.
- LEY, David & CYBRIWSKY, Roman. Urban graffiti as territorial markers. ANNALS OF THE ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS. U.S.A.: Association of American Geographers, vol. 64, nº 4, December 1974, pp. 491-505.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do indivíduo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MANCO, Tristan e NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. London: Thames & Hudson, sd.
- McCORMICK, Carlo; SCHILLER, Marc; e SCHILLER, Sara. *Trespass. História da arte urbana não encomendada*. Barcelona: TASCHEN, 2010.
- MEDEIROS, Daniel (Boleta) (org.). *Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo. [200-?].
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2004.
- POATO, Sérgio (org.). *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: USP, 2006.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- SILVA-E-SILVA, William da. *Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas*. São Paulo: Annablume, 2011.
- SILVA-E-SILVA, William da. A trajetória do graffiti mundial. Bahia: *Revista Ohun*, Ano 4, nº 4, Bahia, 2008. Disponível em <www.revistaohun.ufba.br> Acesso em 10.07.2008.
- STEWART, Jack. *Graffiti kings. New York city mass transit art of the 1970s*. New York: Abrams, 2009.