



POESIA E ARTE URBANA: A CIDADE REESCRITA NO TRABALHO DO COLETIVO TRANSVERSO

POETRY AND STREET ART:
THE CITY REWRITTEN IN
COLETIVO TRANSVERSO'S WORK

Larissa Ramos de Freitas¹
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: O presente estudo pretende investigar a relação entre a poesia e a arte urbana no trabalho do Coletivo Transverso. Formado pelo poeta Cauê Novaes, pela poetiza e atriz Patrícia Del Rey e pela artista plástica Patrícia Bagniewski, o Coletivo atua desde 2011 em grandes cidades brasileiras pesquisando e desenvolvendo intervenções urbanas com a palavra, utilizando técnicas como o stencil, sticker e os lambe-lambes. Com a finalidade de refletir sobre potencial crítico de práticas da poesia contemporânea que experimentam os espaços da cidade como suporte para o poema, este trabalho visa à investigação de ações poéticas que agem como microrresistências no cotidiano.

Palavras-Chave: Poesia; Arte urbana; Coletivo Transverso.

Abstract: This work aims to analyze the relationship between poetry and urban art at Coletivo Transverso. The poet Cauê Novaes, the poet and actress Patrícia Del Rey and also the fine artist Patrícia Bagniewski are those who integrate Coletivo Transverso. Such group has been searching in situ and developing urban art interventions using poems and words in big cities since 2011. The techniques which have been used in such interventions are stencil, sticker and "lambe-lambes". By depicting the urban

¹ larriramoseu@gmail.com

scenario in which such contemporary poetry interventions take place We aim to look into the poetic actions as micro resistance in every day practise using the spaces to attempt to bethink how the urban art can cohabit in big cities areas.

Key-Words: *Poetry; Urban art, Coletivo Transverso.*

INTRODUÇÃO

Para Michel de Certeau (2014), a cidade pode ser pensada a partir das rotas dos planejadores, dos discursos de poder de quem as gerencia, mas também pode ser pensada como um texto que se escreve constantemente pelas práticas dos usuários. O território urbano pode ser lido a partir das vivências, encontros, experiências e narrativas que proporciona, apesar dos discursos normativos e funcionalistas que o orientam. Dessa forma, olhar a cidade seria não só perceber a rede de poderes aos quais ela está submetida diariamente, mas verificar também as microrresistências que se instauram em seu cotidiano.

Nesse sentido, podemos pensar a arte urbana como prática crítica capaz de propor resistência a modelos funcionalistas de uso da cidade, já que evidencia uma construção do território urbano por parte daqueles que dele fazem uso, ao mesmo tempo em que questiona o limite das práticas institucionalizadas das artes. Tais práticas, ao deslocarem sua atuação das instituições de produção, distribuição e exposição tradicionais (museu, galeria, academia, mídia), e ao adentrarem no território citadino provocariam novos usos desses espaços e fissuras nos sistema institucionalizados das artes.

Nesse contexto, procuramos investigar, nesse trabalho, o trabalho de um coletivo de arte urbana formado por um poeta, uma poetiza e uma artista plástica: o Coletivo Transverso. Interessa-nos destacar a relação estabelecida entre a literatura e a arte urbana, bem como aspectos característicos de um trabalho experimental da poesia contemporânea que utiliza os espaços da cidade como suporte para o texto literário, num exercício de deslocamento do poema para além do livro. Ressaltamos ainda a poesia como propulsora de

novas escritas dos espaços urbanos e como geradora de microdeslocamentos provocados pela palavra na paisagem citadina.

1 A ARTE URBANA COMO PRÁTICA CRÍTICA NO TERRITÓRIO DAS CIDADES

A prática artística estendida ao ambiente urbano representa a possibilidade de mudanças na relação dos indivíduos com a cidade, já que ao “invadir” esses espaços, propõe novas formas de enxergá-los e de significá-los. A ação artística estendida ao cotidiano realiza construções de sentidos que transformam a paisagem urbana e propõe novas leituras da realidade, funcionando, como ações moleculares de resistência que agem no território das cidades, mesmo com a crescente regulação desses espaços a partir de computadores, satélites e câmeras de monitoramento.

Ao apropriar-se dos espaços da cidade como suportes artísticos, essas práticas criam com o território urbano relações bastante peculiares, já que o reconfigura a partir de ações que possibilitam a vivência criativa da cidade. Assim, podemos observar, como afirma Déborah Lopes Penachim (2008), que existe uma relação dialética entre a cidade e seus moradores, já que ao mesmo tempo em que os sujeitos são impactados pela construção dos espaços urbanos, eles também participam ativamente da constituição desses espaços. Isso significa que a arte urbana estaria relacionada a uma prática de produção artística na cidade e com a cidade, isto é, como afirma Fernando do Nascimento Gonçalves, “pode ser pensada como prática social que tece com a cultura e a história uma densa trama simbólica que dá sentido às maneiras como produzimos e ocupamos os espaços públicos e, ao mesmo tempo, somos “produzidos” por eles” (GONÇALVES, 2007, p.61).

Desse modo, os trabalhos de arte urbana colocam em questão uma construção da cidade por parte daqueles que a vivenciam, construção essa

distinta daquela dos que a projetam (e a controlam), como evidencia Certeau (2014) ao analisar a ação dos consumidores no cotidiano. Essas práticas chamam atenção para o conflito entre a perspectiva dos espaços programados e regulados pelo poder público, que são planejados pelos administradores, gestores, urbanistas, arquitetos e os lugares praticados pelos consumidores ou pedestres, que inauguram outros usos não programados desses espaços. Tais práticas nos levam a pensar a cidade a partir dos usos dos que nela vivem, usos esses completamente distintos dos daqueles que buscam, a partir de mecanismos disciplinares e de controle, racionalizar, monitorar e funcionalizar a vida no território urbano.

Os usos inaugurados pela arte urbana no espaço das cidades evidenciam assim, de forma geral, uma apropriação horizontalizada dos espaços, já que subverte as hierarquias impostas pelos planejadores e gerenciadores da cidade, implantando uma lógica de que os espaços urbanos são comuns, isto é, estão abertos para serem usados de modo democrático. A cidade funcionaria assim, de acordo com essa lógica, como um território aberto à apropriação daqueles que se utilizam dela, configurando uma perspectiva de uso ampliada a todos que dela fazem parte. Fugindo da visão mercadológica e Estatal, essas práticas inaugurariam então novos modos de construir a cidade e o seu imaginário a partir de uma perspectiva que enxerga os espaços como passíveis de serem transformados pela ação de todos que neles residem.

O conflito entre as ações dos planejadores e daqueles que fazem uso dos espaços da cidade seria então evidenciado pela arte urbana. Tal fato faz com que Vera Pallamin (2000) reconheça a função social de práticas como essas. Para a autora, a dimensão prática desses trabalhos estaria situada em uma esfera que ultrapassa a questão estética ou simplesmente política, pois estaria relacionada também à construção do social. O social, nesse sentido, é visto como a dimensão do conflito entre setores dominantes da sociedade, que procuram afirmar sua

hegemonia, e entre os setores excluídos, que lutam para serem ouvidos e para direcionarem o social em outra direção.

Nesse contexto, a arte urbana emergiria como prática que incidiria um impacto sobre o social, já que agiria talvez na reconfiguração ou confirmação da hegemonia das estruturas sociais, na medida em que materializa as relações conflitantes que emergem no território urbano. Assim: “Tematizar a arte urbana é pensar sobre a vida social aproximando-se de um certo modo pelo qual as pessoas se produzem e são produzidas no âmbito da ordem simbólica. É pensar sobre cultura urbana” (PALLAMIN, 2000, p.24).

Desse modo, a arte urbana, longe de ter um papel fundamentalmente estético, seria um “ramo da produção da cidade”, já que é capaz de expor e materializar as relações sociais conflitantes do território urbano, pois evidencia relações distintas e formas diferentes de apropriação do espaço urbano. Isto é, sua atuação estaria muito além de uma concepção decorativa do espaço citadino, já que se relaciona com modos diferenciados de apropriação da cidade. Considera-se então que os significados dos espaços são passíveis de serem alterados de acordo com as ações sociais que são exercidas sobre ele. Isso significa que as obras de arte, consideradas como práticas sociais, agiriam na produção do espaço, construindo novos significados para o território urbano. Tais práticas poderiam então “desestabilizar significados concretizados nesses espaços” (PALLAMIN, 2000, p.47), promovendo seu uso não funcional e reconfigurando seus significados usuais.

A reconfiguração dos significados dos espaços da cidade via arte estaria relacionada também ao que Felix Guattari chama de espaços “máquinas de sentido” ou “máquinas de enunciação”. Segundo Guattari, os espaços construídos nos interpelam, mesmo que não tenhamos consciência, “de

diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo...” (GUATTARI, 2008, p.157).

Os espaços seriam então “máquinas de sentido, de sensação”, que significam muito além de sua estrutura funcional e visível. A partir de uma ampliação da concepção de Lewis Mumford de que as cidades se assemelhavam à megamáquinas, Guattari amplia o conceito de máquinas para além de suas funções técnicas e chama atenção para os aspectos econômicos, ecológicos, abstratos e ligados ao desejo que as engrenagens urbanísticas e arquiteturas podem produzir. Os espaços máquinas de sentido que compõem a cidade não seriam apreendidos, portanto, somente por sua materialidade ou funcionalidade, estariam ligados à esferas do desejo, da abstração, e seus componentes maquínicos seriam, “antes de tudo produtores de subjetividades”. (GUATTARI, 2008, p. 160)

Nesse sentido, a arte urbana funcionaria como potencializadora de significados e leituras do espaço da cidade que vão muito além de sua estrutura funcional e visível. Os espaços “máquinas de sentido” ganhariam contornos específicos quando modificados por usos criativos advindos da linguagem artística. Assim, a arte agiria como provocadora de novas leituras para o ambiente urbano, ressignificando-o e tornando-o mais habitáveis. Essa vivência, ao mesmo tempo crítica e criativa do espaço urbano, colocaria a arte como um ramo da produção da cidade, à medida que esta age na construção de significados para o ambiente urbano que vão muito além da funcionalidade e do caráter utilitário desses espaços.

2 COLETIVO TRANSVERSO: A POESIA NO CONTEXTO DA ARTE URBANA

No contexto da produção contemporânea da arte urbana, é possível encontrarmos diversos coletivos e artistas que deslocam sua atividade para o ambiente das cidades, procurando integrar de modo cada vez mais claro a arte ao cotidiano. No campo das artes visuais, pode-se perceber uma atuação significativa de artistas que desde a segunda metade do século XX vêm expandindo sua atuação para o terreno das ruas. Tendo como marco o movimento dos grafites nos Estados Unidos que se inicia entre o fim da década de 60 e início da década de 70, na Filadélfia, e ganha notoriedade na atuação dos grafiteiros em Nova Iorque, a arte urbana dispõem hoje de diversas técnicas e formas de atuar no cotidiano.

No entanto, pode-se destacar a atuação significativa no início desse século nas cidades brasileiras de poetas que enxergam a rua como local de vivência criativa e os espaços urbanos como suporte para o texto literário. Laura Guimarães (SP), Sérgio Vaz (SP), Nicolas Nardi (RG), Daniel Viana (SP) são apenas exemplos de escritores que experimentam os espaços urbanos como suporte para a palavra. Nesse trabalho, porém, darei ênfase à produção poética do Coletivo Transverso (Brasília) e ao diálogo experimentado pelo grupo entre a literatura e arte urbana.

Formado pelo poeta e mestre em literatura Cauê Novaes, pela poetiza e atriz Patrícia Del Rey e pela artista plástica Patrícia Bagniewski, o Coletivo surgiu em 2011 em Brasília e desde então desenvolve uma estética própria por meio de intervenções urbanas autorais que têm como foco a linguagem poética. Com 4 anos de existência, o grupo já realizou mais de 400 intervenções e tem trabalhos espalhados por grandes cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro e São Paulo, e em alguns países, como China, Inglaterra, Espanha, Portugal e Alemanha. A pesquisa desenvolvida pelo Coletivo é voltada para o desenvolvimento de intervenções urbanas com a finalidade de refletir sobre as

múltiplas possibilidades de socialização e construção de identidade das cidades contemporâneas. A partir de uma estética vinculada a formas poéticas sucintas e imagéticas, como o *haikai* e os poemas concretistas, os trabalhos do Coletivo buscam ressignificar os espaços da cidade ao olhar dos passantes que a povoam.

Procurando intervir em locais abandonados, muros onde já existe alguma manifestação artística ou tapumes de obras, os integrantes do Coletivo acreditam que a poesia ganha sentidos diferentes quando deslocada dos livros para os espaços da cidade. O texto poético, para eles, é modificado de acordo com o suporte urbano escolhido e com as técnicas de intervenção usadas, o que evidencia a função do espaço da cidade como espaço que agrega significações para o poema.

Ao propor o deslocamento do poema do livro para os espaços da cidade, o Coletivo lança mão de técnicas do pós-grafite. Estética que vem ganhando destaque desde o fim da década de 90, o pós-grafite tem em comum com o grafite o fato de atuar a partir de ações subversivas. No entanto explora outras técnicas e segue novos direcionamentos estéticos. Tendo como pioneiros Blek le Rat (Xavier Prou) e John Fekner, o pós-grafite utiliza outras mídias, como adesivos, cartazes (lambe-lambes) e *stenceis* para apropriar-se dos espaços urbanos e usa imagens que vão além das formas caligráficas do grafite tradicional. (FARTHING, 2011). Tendo como referência as intervenções urbanas de Banksy, artista contemporâneo mundialmente reconhecido por seus trabalhos nas ruas de Londres, a estética pós-grafite é marcada principalmente pelos desenhos em *stencil*, pois a produção de suas matrizes é relativamente fácil e por sua boa legibilidade.

O pós-grafite configura-se assim como um tipo de intervenção urbana que mantém o caráter marginal genuinamente do grafite, utiliza poucos

recursos técnicos, existe fora do sistema tradicional das artes e veicula mensagens de caráter político ou social. Além disso constitui-se a partir de ações que agem como microresistências, isto é, se estabelecem como práticas políticas micro, quase invisíveis e que quase desaparecem na confusão das cidades. (VENEROSO, 2006)

A produção poética do Coletivo Transverso dialoga, desse modo, com a estética pós-grafite, já que as ações do grupo operam no deslocamento do poema de seu espaço canônico, para os espaços da cidade, propondo formas alternativas de acesso ao texto literário. Caracterizadas desse modo, essas práticas constroem reflexões a respeito dos significados dos espaços urbanos, propondo apropriações desses espaços a partir de um uso da palavra poética capaz de gerar microdeslocamentos que irrompem no cotidiano. Nas palavras dos integrantes do Coletivo:

Pra gente, as intervenções são instantes de desvio. São formas de tirar o passante da sua rotina cega. Normalmente, temos olhos viciados. Quando somos surpreendidos por algo novo no caminho, percebemos a cidade como um elemento vivo. Com uma dramaturgia própria que pode ser modificada diariamente. Um poema aberto. Isso faz, com que o passante se insira/aproprie na própria cidade. (TRANSVERSO apud MESSINA, 2014)

Ao encararem a cidade como um poema aberto, modificável, os integrantes do Coletivo produzem seus poemas necessitando de pouquíssimos recursos técnicos e distanciando-se das formas institucionalizadas de produção literária, já que se encontram muitas vezes apartados do mercado editorial tradicional, das feiras e bienais de livro, Festivais de literatura etc. Além disso, muitos desses trabalhos encontram-se em constante diálogo com manifestações artísticas efêmeras que ocorrem no território urbano, já que são construídos com materiais que perecem no espaço da rua, constituindo-se também como uma escrita perecível, o que os aproxima mais uma vez dos movimentos pós-grafite.

Ao propor o deslocamento do livro para os espaços da cidade, o Coletivo lança mão de técnicas da estética do pós-grafite, como a dos lambe-lambes. Configurados como cartazes de diversos tamanhos utilizados no universo da arte urbana para intervir no cotidiano das cidades, os lambe-lambes são compostos por imagens, poesias, frases, desenhos, etc, que podem ser pintados, serigrafados, impressos, e que geralmente são colados com cola de polvilho ou de farinha, devido ao seu baixo custo. No contexto da produção do Coletivo, vários poemas são levados para a rua nesse formato, o que evidencia também o diálogo entre a poesia e elementos, como os outros cartazes lambe-lambes, que já compõem a paisagem das cidades.



Fig.1: “Dê flores aos vivos” (lambe-lambe). Fonte: página (Facebook) do Coletivo Transverso.



Fig.2: “Poesia não é muda mas no silêncio também brota” (lambe-lambe). Fonte: página (Facebook) do Coletivo Transverso.

Outra técnica utilizada pelo Coletivo, que também é própria do terreno da arte urbana é o *stencil*. Tipo de máscara utilizada para grafitar, o *stencil* é feito a partir de imagens visuais, ou letras, como é o caso dos produzidos pelo Coletivo Transverso. Nessa técnica, a imagem ou letra é vazada e o espaço com os vãos é preenchido pela tinta do *spray*. É possível perceber também, na prática do Coletivo, trabalhos em *sticker* (etiquetas adesivas em vinil), em lonas, placas, projeções e alguns relacionados de modo mais nítido à arte da performance.



Fig.3: “Depois do sol, a cidade é stencil.” (stencil). Fonte: página (Facebook) do Coletivo Transverso.

No entanto, de todo modo, mesmo os trabalhos que estariam mais associados à simples veiculação de mensagens via *spray* pelos espaços urbanos possuiriam também um caráter performativo. Realizadas, em sua maioria, durante o dia, as intervenções com *stencil* feitas pelos membros do Coletivo na cidade pressupõem uma escrita pública por parte do poeta. Como defende Décio Pignatari, nas poéticas do *spray*, o poeta consegue ir além da barreira do privado, que limita a escrita particular, já que “na escritura solitária o evento só passa a existir no momento em que vem a público, enquanto no SPRAY o ato de escrever já é público, e isso muda tudo” (PIGNATARI apud FONSECA, 1981, p.36).

Pignatari definiria, assim, esse tipo de escrita como uma *performance da escritura*, já que a escrita pode ser vista nesse caso como um evento público, como um *happening*. Desse modo, essas ações escriturais são consideradas pelo autor como “uma forma de TEATRO URBANO ESCRITURAL, em que só o fato

de sair de casa com o spray, olhar para o lado vendo se aparece a polícia, a escolha do local da sprayação, a disposição do material, tudo isso prepara o evento que se dá, ainda que seja na calada da noite e ninguém assista”. (PIGNATARI apud FONSECA, 1981, p. 36)

Assim, ao executar sua *performance da escritura*, submetida a um modelo de escrita público e de caráter transgressor, o poeta colocaria o próprio corpo em ação e em risco, o que determina, em sua obra, a marca do gesto daquele que a executa. Lúcia Santaella define o grafite como uma manifestação em que a marca do gesto é determinante na qualidade da obra. Assim, a energia que foi impressa pelo gesto no instante em que a obra está sendo feita configuraria uma marca deixada pelo ato do artista na imagem produzida por ele. Isso significa que o traçado corporal do ato motor é determinado como uma qualidade daquilo que o artista produz, isto é: “A firmeza ou fraqueza do gesto, a confiança ou timidez ficam expressas no movimento” (2005, p. 230).

Nesse sentido, o manuseio do *spray*, ao grafar os poemas que têm a cidade como suporte figura como marca da letra escrita e como qualidade icônica do poema que transita pelos espaços urbanos. O gesto, evidenciado pela marca corporal do poeta no momento da escrita, define a qualidade do movimento da escritura e destaca o caráter pictural da grafia. No entanto, a marca do gesto não é identificada apenas no rastro deixado pelo corpo na feitura de uma obra, o gesto “quer dizer impressão de origem” e indica “os meios, instrumentos, suportes utilizados na feitura de uma forma visual” (SANTAELLA, 2005, p. 218)

Assim, a marca do gesto não estaria presente apenas nos poemas grafados em spray nos espaços urbanos pelos poetas de muro do Coletivo Transverso. Os poemas impressos em lambe-lambes também carregam consigo um rastro do gestual, rastro mecânico indicado pela impressão da letra grafada.

Mas há também uma marca gestual que está intrinsicamente relacionada à prática do artista de rua e à técnica do lambe-lambe²: a cola utilizada para afixar esses cartazes nos espaços da cidade. A cola utilizada para afixar os *lambes* figura como indício do gesto motor do poeta e garante outra qualidade à folha que veicula o poema. A letra, nitidamente marcada pela opacidade da cola que a reveste, registra a qualidade do gesto das mãos do poeta, que com a ajuda de trinchas ou rolinhos de tinta, *lambem* com a cola o poema que agora ganha os espaços da cidade.

O gestual do poeta é percebido ainda, nos poemas de muro do Coletivo, a partir de outra modalidade traçada por Santaella: a do gesto em ato. Ao definir essa modalidade, Santaella cita gestos de artistas que visam questionar o sistema das artes e sua convencionalidade a partir da experimentação de outros suportes. A autora inclui na categoria *gesto em ato* todos os modos de intervenção artística, inclusive as que ocorrem nos espaços urbanos, já que são fruto de um ato conceitual de apropriação e ressignificação do mundo em que o artista vive. Obras inseridas na modalidade *gesto em ato* seriam então instauradoras de outras ordens perceptivas e vivenciais capazes de criar “novas ordens de sensibilidade, regenerando a percepção do receptor para o mundo em que vive” (2005, p. 219).

² Para mais informações sobre a técnica do lambe-lambe e sobre artistas que desenvolvem seu trabalho a partir desse recurso, ver o documentário *Cola de Farinha*, dirigido e produzido por Maicknuclear (2011).



Fig.4: “Espaço destinado à poesia” (lona). Fonte: página (Facebook) do Coletivo Transverso.

Nesse sentido, podemos perceber que a linguagem poética característica do trabalho do Coletivo Transverso estaria relacionada também a uma poética do ato, já que a produção dos poemas que vão intervir no cotidiano das cidades se ancoraria em uma proposta conceitual (experimentada amplamente pelas artes visuais) de expansão da atividade artística para além de seus limites convencionais. Ampliando o verso para além da página, o Coletivo desenvolve poemas capazes de instaurar novas ordens de percepção e vivência na cidade, a partir da criação de novas paisagens sígnicas construídas pela palavra em contato com o ambiente urbano. O gesto em ato, marca da poética do coletivo, questiona também, como já citado, o suporte tradicional do texto literário, ampliando o poema para além de seus limites espaciais convencionais e misturando-o à paisagem urbana. Assim, ao inserir a literatura no contexto de produção da arte urbana, o Coletivo utilizaria não só técnicas advindas desse terreno, como incorporaria uma série de conceitos e de modos de pensar a arte

implicadas no processo de produção das artes que estendem sua atividade aos espaços da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao inserir a atividade do poeta no contexto da arte urbana, o trabalho do Coletivo Transverso dialoga com diversas reflexões próprias de práticas artísticas que atuam de modo crítico em relação ao sistema das artes e aos espaços urbanos. Assim, os poemas que têm os espaços da cidade como suporte evidenciam uma construção da cidade por parte daqueles que a vivenciam, construção essa distinta daquela dos que a projetam (e a controlam), como evidencia Certeau (2014). Tais práticas nos levam a pensar a cidade a partir dos usos dos que nela vivem, usos esses completamente distintos dos daqueles que buscam, a partir de mecanismos disciplinares e de controle, racionalizar, monitorar e funcionalizar a vida no espaço urbano.

Os usos inaugurados pelo poema na produção do Coletivo Transverso no espaço das cidades evidenciam assim, de forma geral, uma apropriação horizontalizada dos espaços, já que subverte as hierarquias impostas pelos planejadores e gerenciadores da cidade, implantando uma lógica de que os espaços urbanos são comuns, isto é, estão abertos para serem usados de modo democrático. A cidade funcionaria assim, de acordo com essa lógica, como um território aberto à apropriação escritural daqueles que se utilizam dela, configurando uma perspectiva de uso ampliada a todos que dela fazem parte. Distante dos limites do livro, o poema inauguraria novos modos de construir a cidade e o seu imaginário a partir de práticas com a escrita que enxergam os espaços como passíveis de serem transformados pela ação daqueles que nela residem.

Assim, o poema, ao mesmo tempo em que reescreve os espaços da cidade, traçando novas leituras da paisagem urbana, sugere outros modos de habitar e experienciar esses espaços. O caráter político da ação do poeta, ao deslocar sua produção para os espaços citadinos, localiza-se não só no nível temático, já que sua prática para com a cidade se configura como um exemplo concreto de oposição em relação à lógica hegemônica do funcionamento que rege a cidade.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 1: artes de fazer. Tradução [de] Ephraim Ferreira Alves. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- COLA DE FARINHA. Direção: Maick Thiago Lenin (MaicknucleaR). Estúdio. Brasil, 2011. São Paulo: MaicknucleaR, 2011. (20 minutos), colorido. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=LPKR2JSsFXM>]
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso: (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução [de] Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo: Ed. 34, 2008. 203 p.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Comunicação, sociabilidade e ocupação poética das cidades. In: CAIAFA, Janice; ELHAJJI, Mohammed (org.). *Comunicação e sociabilidade: cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007. 219 p.
- MESSINA, Bruna. Coletivo Transverso – “O poema é dos olhos de quem lê”. Ser Urbano. 10 abr. 2014. Disponível em: [<http://serurbano.com.br/coletivo-transverso-poema-olhos-le>] Acesso em: 30 mar. 2015.
- Página do Coletivo Transverso no Facebook. Desenvolvida por Coletivo Transverso, 2011. Apresenta fotos e matérias sobre as intervenções do Coletivo. Disponível em: [https://www.facebook.com/coletivotransverso/info?tab=page_info]
- PENACHIN, Deborah Lopes. Arte no espaço urbano: reflexões sobre a experiência contemporânea do graffiti. In: CORPOCIDADE: DEBATES EM ESTÉTICA URBANA, 1, 2008, Salvador. Disponível em: [<http://corpocidade.blogspot.com.br/2008/10/arte-no-espao-urbano-reflexes-sobre.html>] Acesso em: 10 nov. 2014.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2005.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A intervenção urbana como “texto” que escreve a cidade. In: *Revista do Instituto Artes das Américas*. Belo Horizonte, vol. 3, n.1, p. 102-108, junho 2006.

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana: São Paulo: região central (1945-1998) Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume Ed., 2000. 87 p.