

A Multiterritorialidade da Manifestação da Arte nas Ruas do Centro de Ipatinga/MG

The Multiterritoriality of the Art Manifestation in the Streets of the Downtown area of Ipatinga/MG

Adilson Mariano de Jesus Santos^{ab*}; Patricia Falco Genovez^c

^aUniversidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências Empresariais e Sociais. Argentina

^bFaculdade Pitágoras de Ipatinga. MG, Brasil.

^cUniversidade Vale do Rio Doce, Faculdade de Ciências Educação e Letras, Curso de História. MG, Brasil.

*E-mail: adilsons@pitagoras.com.br

Resumo

A manifestação da obra de arte nos espaços preestabelecidos e de certa forma privados como museus e galerias indicam temáticas e público-alvo definido por uma territorialidade. Porém, o que ocorre com a manifestação da arte nas ruas? Como se estabelece a questão de territorialidade? Seria uma forma de multiterritorialidade? Como se configuraria a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro da cidade de Ipatinga no Estado de Minas Gerais? Em busca de uma possível resposta se trata o objetivo do presente artigo, que é identificar a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do centro de Ipatinga, principalmente na Praça da Bíblia. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, cujo método foi observacional, não participante, realizada no período de 2016-2017. Como instrumental teórico para análise qualitativa se utilizou a pentade burkeana. A bibliografia utilizada apresenta breves conceitos interdisciplinares, que tangem sobre arte, monumento, contramonumento, território, multiterritorialidade e o processo de formação territorial como um todo. A contextualização do território em que ocorre a manifestação permitiu que se identificasse a multiterritorialidade, que ocorre no processo de adaptação da manifestação da arte nas ruas e da apropriação deste território pelas manifestações da arte pública de forma cumulativa de diversas territorialidades.

Palavras-chave: Multiterritorialidade. Manifestação. Arte e Rua

Abstract

The art manifestation in the pre-established and somewhat private spaces such as museums and galleries indicate thematic and public target defined by a territoriality. But what happens with the art manifestation on the streets? How is the question of territoriality established? Is it a form of multiterritoriality? How would the multiterritoriality of the art manifestation be configured on the streets of Ipatinga's downtown area in the State of Minas Gerais? In search of a possible answer, the purpose of this article is to identify the multiterritoriality of the art manifestation in the streets of the downtown area of Ipatinga city, especially in Praça da Bíblia. It is a qualitative research whose method was observational, non-participant, carried out in the period 2016-2017. As a theoretical instrument for qualitative analysis, the Burkean pentade was used. The bibliography used presents brief interdisciplinary concepts that deal with art, monument, countermument, territory, multiterritoriality and the territorial formation process as a whole. The territory contextualisation in which the manifestation occurs allowed the multiterritoriality identification that occurs in the adaptation process of the art manifestation in the streets and the appropriation of this territory by the manifestations of public art in a cumulative form of diverse territorialities.

Keywords: Multiterritoriality. Manifestation. Art and Street.

1 Introdução

O propósito desta pesquisa é identificar a multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Por multiterritorialidade se considera a capacidade de vivenciar múltiplos territórios de forma acumulativa no mesmo tempo e espaço (HAESBAERT, 2004). Antes de se iniciar a busca por esta multiterritorialidade, apresenta-se o conceito de território, na vertente de Haesbaert (2004). O termo território, cunhado por Raffestin (1980), está relacionado à forma de ocupação do espaço, pois o espaço é anterior ao território e é o que proporciona condições para a sua ocupação. Todavia, a ocupação representa uma manipulação de energia e de informação e, portanto, controle e poder.

Assim, está-se considerando os tipos de manifestação da arte que foram encontrados nas ruas do Centro de Ipatinga e um catálogo sistemático, que possibilitou uma coleta de dados

consistente para uma análise qualitativa, obtido por meio de uma pesquisa observacional não participante. Optou-se por observar, de forma não participante, a manifestação da Arte Pública e Arte Urbana, uma vez que, neste processo, cabe ao observador descrever o elemento observado sem que se interfira diretamente no processo. As anotações e observação é que fornecem material para a análise. Entre as diversas ruas e praças do centro de Ipatinga, para este artigo, foi escolhida a Praça da Bíblia e a passagem subterrânea que dá acesso à portaria da Siderúrgica Usiminas, por ser um elo entre a cidade e a empresa que deu origem ao território de Ipatinga.

Para a contextualização deste território circunscrito às ruas do Centro de Ipatinga, foram extraídas informações dos departamentos da Prefeitura Municipal de Ipatinga e publicações no Jornal Diário do Aço. As observações ocorreram entre os meses de julho e novembro de 2016 a julho

de 2017, em três horários distintos: 07h30min; 12h e 17h. Estes horários foram escolhidos por se tratar de uma cidade com hábitos desenvolvidos em conformidade com o horário comercial e, nestes momentos, são os de maior movimentação nas ruas do Centro de Ipatinga¹.

2 Material e Métodos

A coleta de dados ocorreu por meio de anotações e de gravações em áudios, descrevendo a manifestação artística, no que se refere às manifestações que surgem neste espaço. Também foram utilizados os dados secundários da Prefeitura Municipal de Ipatinga, disponíveis no Departamento de Cultura, Esporte e Lazer sobre esculturas e bustos produzidos em parceria com a instituição.

Apresenta-se uma análise qualitativa utilizando, como instrumental teórico, a pentade de Burke que permite compreender o *ratio* entre ato, cena, agente, agência e propósito. Desta forma, identifica-se e se compreende a multiterritorialidade nas manifestações da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Para este percurso analítico se propõe, inicialmente, uma reflexão sobre a articulação entre multiterritorialidade, arte e a pentade Burkeana. Em um segundo momento, elabora-se um breve contexto de Ipatinga, enquanto território forjado pela Usiminas e, por fim, um aprofundamento da discussão proposta a partir da Praça da Bíblia, recorte escolhido para esta pesquisa.

Antes de se apresentar a cidade de Ipatinga e o Centro, será importante debruçar sobre três pilares que sustentam esta pesquisa: multiterritorialidade, arte e pentade.

Com o limiar do século XXI e o advento da globalização se criou a ideia de um mundo sem fronteiras e, desta forma, seria o fim dos territórios. Haesbaert (2004), entretanto, analisando sobre as diásporas, propõe o termo multiterritorialidade, desconsiderando, não o fim dos territórios. Este autor vislumbra novas configurações de territórios; o que, conseqüentemente, não anula o conceito de Raffestin (1980), mas de certa forma o amplia, permitindo que os territórios se justaponham, uma vez que este é uma concepção da condição humana. O indivíduo constrói a sua própria forma de ocupação do espaço, baseada em suas experiências anteriores. Ao mesmo tempo em que ele se adapta, transforma o espaço e dota-o de personalidade.

Por isto, considera-se a rua como um território fluido, entrecortado por multiterritorialidade, dentre as quais, a da arte, como espaço da mobilidade, do movimento, da ação que envolve diversos setores da sociedade, principalmente, o comercial, por se tratar do Centro da Cidade de Ipatinga.

O trabalho de Haesbaert (2016) não objetiva a arte, todavia apresenta elementos que possibilitam pensar em multiterritorialidade da manifestação da arte, posto que esta

seja uma manifestação humana. E, ainda, conforme Haesbart (1997, p.135): “o ser humano é capaz de ‘produzir e habitar mais de um território’”, o que envolve “um fenômeno de multipertencimento e superposição territorial”.

Sendo assim, a manifestação da arte na rua, em uma perspectiva multiterritorial, é de ocupação e de justaposição, mas não de anulação. Afinal, complementam-se e vivenciam as territorialidades do criador, do observador e do espaço em que esteja inserida. Haesbaert (2016, p. 344) define multiterritorialidade da seguinte forma:

A existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade”.

Uma vez que se pretende identificar e compreender a multiterritorialidade da arte nas ruas do Centro de Ipatinga, vê-se necessário uma visita bibliográfica a autores que, de certa forma, buscam desenvolver conceitos sobre o que de fato se pode considerar como arte. Para se compreender a arte que se manifesta nas ruas, foram selecionados autores que apresentam conceitos diferentes, mas possibilitam uma discussão sobre este tema. Eles se aproximam por descreverem uma arte que surge da própria natureza, apresentando critérios próprios de análises e de compreensão.

Nesse sentido, Kant (1724-1804) provoca uma discussão sobre a arte que possibilita a reflexão e articula seus argumentos quanto à arte que diverte. Coli (1995), de maneira diversa, alega que são múltiplas as compreensões do que se pode definir como arte, estes conceitos, porém se alteram de acordo com a época e o contexto no qual está inserida. Bosi (2002) apresenta uma discussão sobre a formação do artista. Sua concepção denota que a arte deveria ser livre, mas atrelada a regras rígidas de formas e conteúdos. Canclini (2015), por outro lado, apresenta uma arte popular, contudo sujeita a museus e locais demarcados, o que, ao mesmo tempo, não condiz com o próprio termo de popular. Benjamin (1975) apresenta uma crítica sobre a arte no processo de reprodutibilidade, enquanto que Bueno (2010), Viana (2009) e Gonçalves (2009) atualizam a discussão da arte contemporânea. De forma específica, neste artigo, os conceitos que melhor se adaptam à manifestação da arte na rua são os de “arte pública” (KWON, 1997), “contramonumento” (YOUNG, 1992, 2001), que apresentam a arte pública e a relação com monumentos e contramonumentos, em uma perspectiva, que se aproxima desta pesquisa.

¹ Tipicamente, o estudo de campo focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades e interpretações do que ocorre no grupo. Estes procedimentos são, geralmente, conjugados com muitos outros, tais como a análise de documentos, filmagem e fotografias (GIL, 2002).

Entretanto, o que vem ser a manifestação da arte contemporânea quando se pensa em sua manifestação nas ruas? Para auxiliar nesta questão, trabalha-se com os estudos da artista Miwon Kwon, de 1997, e publicado na revista *October* 80, nos EUA. O ensaio versa sobre *site-specific*, e, portanto, arte pública, ou seja, as esculturas e obras de artes nos lugares públicos que esta denomina como *one place afther nother*, que se considera como “um lugar após o outro”. Este ensaio dá origem à obra *One Place Afther Nother* em 2004 e torna-se uma referência utilizada por diversos autores, quando o assunto é arte pública. Nesse trabalho, esta apresenta a evolução da utilização do espaço urbano como temática e ocupação dos artistas e como a presença da arte nestes espaços pode modificar a relação homem-espaço-tempo.

Kwon (1997) descreve três paradigmas que surgiram no movimento de arte pública nos Estados Unidos: a experiência de forma “fenomenológica ou experiencial”, a crítica institucional e, por último, o discursivo, considerando o terceiro mais voltado para as questões públicas da arte contemporânea.

O professor norte-americano, James E. Young, escreve desde 1988 sobre memória, monumentos e arte, principalmente, sobre o holocausto e o período pós-guerra. Em 1992, ele utilizou o termo *contramonumento* em referências aos trabalhos sobre o holocausto na Alemanha, possibilitando as pessoas irem além do simples resgate da memória, mas provocando uma reflexão em sua articulação e interação com o espaço e a memória. Young (1992, 2001) considera que o Estado, ao produzir monumentos, pensa estrategicamente em criar vultos, dar importância a aspectos políticos e tendenciosos na ocupação; em contrapartida, os artistas buscam desenvolver obras que possibilitam discussão e reflexão sobre o que possa ter acontecido.

Young (1992, 2001) referencia os artistas que vão além da criação de obras meramente simbólicas e que fogem à rigidez e grandiosidade propostas para monumentos, mas que pensam em suas obras como algo que vai além de apenas um elemento na paisagem. Tais artistas buscam uma interação com o tempo, o espaço e a memória, sendo estes últimos considerados, para ele, como uma forma de *contramonumento*. A articulação do Estado em desenvolver a criação de mitos, que tendem a fortalecer o poder através dos monumentos, é posta em cheque quando se pensa em uma obra que não congela a memória, mas que a mantém viva e em relação direta com o espaço e o tempo.

Como isto ocorre? Ele afirma que as obras devem possibilitar interação com as pessoas e não ser somente um objeto estanque, exposto no espaço. Nesta configuração de arte, os artistas pré-modernos e contemporâneos possuem uma linguagem que não é estanque e engessada. As obras são pensadas como uma produção em aberto que, com o tempo, podem ser dotadas de outros significados sem que perca a sua essência (YOUNG, 1992, 2001).

Estes autores possibilitaram uma visão geral do conceito

de arte. Contudo, não é percebido consenso entre os pesquisadores no que tange a um conceito pronto e acabado sobre arte. De uma forma ou de outra, todos a definem como uma ação humana que reflete o artista e que busca atingir o observador, quer seja uma obra erudita dentro das regras da academia, quer seja de vanguarda, buscando novas técnicas, ou ainda, de protesto. Considera-se que a arte é uma maneira de territorialização de forma livre.

Por esta razão, acredita-se que a arte que se inventaria nas ruas de Ipatinga pode ser livre, espontânea. Surge nas ruas e pode emocionar, permitir uma reflexão, imitar a natureza sem que demonstre ser uma imitação. Pode, ainda, ser vendida, adquirida, doada; gerar ou não uma renda. Pode até não ser considerada arte, devido à ausência de técnica, de profissionalismo e até de entendimento por quem a executa e por quem a consome. Todavia, esta arte, por alguns instantes, altera o significado daquele espaço, transformando um local de passagem em um lugar da arte a céu aberto. Nesta perspectiva, acredita-se que se configuram novos territórios expressando multiterritorialidades. Por estas características, muitos destes conceitos de arte urbana se manifestam nas ruas do centro de Ipatinga.

3 Resultados e Discussão

Mais do que um conceito do que seja arte, o que se procura é a sua relação com o espaço e como o espaço se torna um território, capaz de possibilitar a sua territorialidade. Assim, têm-se três pontos centrais que devem ser abordados: a manifestação da arte, o espaço e o tempo. Conectando estes três elementos, pode-se compreender a configuração da multiterritorialidade da arte nas ruas do Centro de Ipatinga.

Para esta compreensão, este trabalho se caracterizou em pesquisa qualitativa e descritiva, observacional, não participante, em que se utiliza, como instrumental teórico para análise, a pentade de Burke (1966). Este instrumental teórico possibilita pensar no redimensionamento do território e das territorialidades, uma vez que busca compreender “o que está acontecendo nos territórios descritos” através de cinco questões: ato, cena, agente, agência e o propósito. Neste sentido, a pentade se assemelha ao roteiro de uma peça de teatro. Contudo, permite ser utilizado na pesquisa social, por ser um instrumento que analisa o objeto, o espaço e as relações entre estes.

A primeira pergunta deste instrumento se refere ao ato e busca descrever o que aconteceu. O que foi realizado? Respondendo a esta questão, consegue-se descrever qual a arte ocorreu na rua. Considera-se como ato a manifestação da arte em si mesmo, através de uma escultura, de um busto, de um monumento, de um *contramonumento*, de uma pichação e do grafite.

Partindo da pergunta anterior, passa-se a analisar a cena. Assim como em um texto teatral, a cena deve ser contextualizada. Qual é o contexto em que aconteceu? Se a arte se manifestou na rua, o que possibilitou que esta

acontecesse naquele espaço? Quais as condições do espaço que permitem a manifestação da arte? Configura-se em um processo de territorialização? Por exemplo: uma escultura na rua é apenas uma escultura? Como esta está iluminada, quais os fatores que possibilitam a sua visibilidade? Ou impedem a sua visibilidade? Com quais outros elementos esta se relaciona?

Definido o ato e a cena, passa-se a verificar quem é o agente. Quem realizou o ato? Nesta pesquisa, considera-se como agente o artista que utiliza a rua para a manifestação de sua arte. É possível identificar a assinatura do autor? Como ele se apresenta na própria obra? Ele prefere o anonimato?

Contudo, é de suma importância verificar como o agente fez, quais os elementos foram utilizados para que o ato existisse. No caso da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga, observa-se que a arte foi produzida naquele espaço ou construída fora dele e então instalada. Observa-se quais as técnicas, artes plásticas de escultura ou tinta em spray, rodo, instrumentos pontiagudos. Desta forma, aproxima-se do que Burke (1966) considera e agência, conseguindo identificá-la. Os materiais utilizados e a maneira em que foram utilizados permitem realizar uma leitura interpretativa do resultado desta manifestação.

Por fim, chega-se ao propósito. Responder à questão apresentada por Burke (1966): afinal, por que foi feito? É o baixar o pano. Fechar o ato. Buscar resposta para esta pergunta exige contextualizar o espaço em que ocorre a manifestação em uma relação de manifestação da arte-tempo-espaço. Ao responder a esta questão, se conseguirá identificar as territorialidades que permitem o processo de multiterritorialidade da manifestação da arte nas ruas do Centro de Ipatinga. Isto só é possível quando se pensam nos cinco elementos, através de um ratio entre os elementos agente-propósito. Pode-se, então, aproximar de uma resposta, uma vez que, ao se compreender o discurso do agente, pode-se entender o seu propósito.

Além das cinco questões que compõem o evento analisado, um sexto elemento é observado, o ratio. É importante perceber a proporcionalidade entre os elementos da pentade e criação de ratios entre os mesmos. Segundo Burke (1966), a proporcionalidade não é equitativa e não há um equilíbrio entre os elementos, contudo, em menor ou maior grau, em que um elemento afeta outro, conforme defende Gusfield (1989). Através de uma análise da proporção entre ato, cena, agente, agência e propósito se buscará compreender as configurações da arte na rua. Neste caso, a pentade possibilitará compreender a dramaticidade deste território e, desta forma, identificar a multiterritorialidade. Por isso, a importância de traçar o contexto do Centro, imerso no processo de territorialização vivenciado por Ipatinga.

3.1 Multiterritorialidade, arte e pentade: por uma perspectiva interdisciplinar

Ipatinga é uma jovem cidade de 53 anos, que foi emancipada em 29 de abril de 1964, localizada na mesorregião do Vale do Rio Doce, propriamente na região metropolitana do Vale do Aço. Tem como municípios limítrofes as cidades de Santana do Paraíso, Coronel Fabriciano, Timóteo e Caratinga. Com uma população de 239.177 habitantes, de acordo com censo IBGE 2010, sendo o décimo município com a maior população do Estado e o primeiro da microrregião do Vale do Aço (Prefeitura Municipal de Ipatinga, 2016).

A origem e desenvolvimento basicamente industrial de Ipatinga se devem ao interesse da empresa Usiminas², inaugurada em 1962. O processo de territorialização, envolvendo a cidade (na época um vilarejo pequeno) e a empresa, deflagrou uma utilização e um controle deste território bastante específico, gerando reflexos expressivos na configuração urbana da cidade. Esta forma de ocupação coincide, em alguns pontos, com as cidades coloniais, pesquisadas por Lefebvre (2000). Um dos elementos coincidentes entre Ipatinga e a cidade colonial de Lefebvre diz respeito ao espaço urbano que, segundo o autor, “foi instrumental e a produção desse espaço prossegue através das peripécias do imperialismo, da independência e da industrialização” (LEFEBVRE, 2000). Em um paralelo com a cidade colonial, observa-se que, em certa medida, o processo de construção da cidade de Ipatinga visava ao atendimento da necessidade da indústria brasileira nascente que, rapidamente, se tornaria a principal fonte de renda e emprego, atraindo trabalhadores de várias partes do Brasil, gerando considerável crescimento econômico para o pequeno distrito que mais tarde se emanciparia (TULER, 2007).

Apesar de seu início vinculado a uma configuração pautada em moldes industriais, trata-se de uma cidade altamente urbanizada³ e com pequenas áreas rurais afastadas do Centro. O Centro da cidade é o local que concentra grande movimentação de pessoas. Esta concentração ocorre por causa das duas portarias da Usiminas, a Praça dos Três Poderes, contendo a sede do Poder Legislativo, Judiciário e Executivo; além de agências bancárias e o comércio varejista de artigos diversos. Por ser a parte central da cidade e conter a origem histórica do município, emanam do Centro as ramificações para os bairros. Por apresentar esta configuração espacial, é o recorte que interessa, enquanto pesquisadores.

A ocupação ocorreu nem tanto por uma autoridade administrativa e política oriunda de um Poder Público, mas pela força do poder econômico de uma empresa que catalisou para este território não somente uma grande massa de trabalhadores, como também tornou efervescente o processo

2 A Usina Intendente Câmara, conhecida como Usiminas foi inaugurada em 26 de outubro de 1962, na cidade de Ipatinga/MG. Na década de 1990 foi a primeira empresa a ser privatizada.

3 De acordo com os dados apresentados no site oficial da prefeitura municipal de Ipatinga.

urbano desenvolvido em curto espaço de tempo.

Este processo de urbanização não deve ignorar a prática social que acontece em marcha neste espaço (LEFEBVRE, 1999). Será em meio a esta prática social que a ‘imagem da cidade’ se constrói e que o meio deve ser considerado como “o resultado de um processo bilateral entre o observado e o meio” (LYNCH 2009, p.16). Desta forma, a análise do meio ambiente perpassa por três componentes: a identidade, a estrutura e o significado. Estes possibilitam vislumbrar, em melhor estilo, a relação entre o território e as expressões artísticas que ocorrem nas ruas do Centro de Ipatinga.

Para compreender melhor as abstrações que envolvem o território configurado a partir das ruas do Centro de Ipatinga, Certeau (1986) e Mayol (1986) são relevantes, mesmo que suas pesquisas tenham ocorrido na França. A partir dos autores as pessoas são instigadas a considerarem que a cidade é vivida pelas pessoas, ainda que de forma poetizada, conforme cita Mayol (1986). Nesse sentido, as abstrações são apenas um instrumental proposto pelas ciências, cujo arcabouço teórico pode fornecer um referencial conceitual sem, contudo, perder de vista a dinâmica concreta da cidade.

Nesta perspectiva, a cidade é consumida por seus habitantes que, ao mesmo tempo, reconstruem-na de acordo com sua vontade, desmontando as correntes do aparelho urbano (MAYOL, 1986). Este consumo exige um olhar que parte do panorama geral urbano e adentra-se nas partículas que compõem a cidade, seus bairros e suas ruas. Neste caso, a contribuição de uma perspectiva histórica permite compreender que este, o bairro, “é, por consequente, no sentido forte do termo, um objeto de consumo do qual se apropria o usuário no modo de privatização do espaço público” (MAYOL, 1986, p.45).

Ao utilizar-se destes espaços abertos e públicos para a manifestação da arte, o artista amplia os sentidos e significados deste território, ao mesmo tempo em que experimenta, interage e se apropria criando uma nova identidade tanto de sua arte quanto do espaço em que a realiza. Nesta perspectiva, aplica-se o conceito de território, desenvolvido por Haesbaert (1997, p.41), quando o autor se refere ao território em “uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação)”.

Quanto a este processo de ocupação, infere-se que o mesmo não ocorre como se fosse simplesmente dado ou seja o território deve ser visto na perspectiva não apenas do domínio ou controle politicamente estruturado, mas também da apropriação que incorpora uma dimensão simbólica, identitária. Por esta ótica, pode-se compreender as ruas, como um espaço aberto e propício, no qual se configura expressa a ocupação deste território pela manifestação da arte, o que se daria com a presença ou não do Estado.

É certo que, com o crescimento da cidade, aconteceu a

vinda de outras empresas, o fortalecimento do comércio e a prestação de serviços que permitiram o crescimento dos bairros periféricos. Fora do círculo da indústria, foram criados novos espaços para a manifestação da arte, como nas associações de bairros e nos grupos teatrais se espalharam pela cidade, configurando uma nova ocupação da manifestação da arte. Tal ocupação do espaço pode ser percebida no trabalho de Drummond (2012), ao apresentar um diagnóstico atualizado dos espaços e das atividades artísticas e culturais, que ocupam todas as regiões do município, no entanto, não apresenta as manifestações da arte nas ruas de Ipatinga.

As ruas do Centro de Ipatinga, entendidas aqui como um território, podem ser desenvolvidas por uma vivência que possibilita a criação de outra dimensão: os “chamados ‘mapas mentais’, fruto da percepção e de nossas geografias subjetivas” (HAESBAERT, 2004, p.20-21). É nesta perspectiva, de uma geografia subjetiva, que se inspira para a realização da pesquisa, no qual Haesbaert defende um espaço além do material, mas o simbólico e cultural.

Portanto, a área central de Ipatinga se configura em um território de pequena extensão que pode ser percorrido a pé. Pode-se distribuí-lo em duas partes: as ruas limítrofes, que servem de ligação com outros bairros, e as ruas centrais, que focam maior movimentação por causa dos Bancos, comércio e a Praça dos Três Poderes, além dos pontos de ônibus para as diversas regiões de Ipatinga.

As duas grandes avenidas, que cortam o Centro de Norte a Sul, são as avenidas Vinte e Oito de Abril e João Valentim Pascoal, sendo que a última corta todo o Centro. As ruas paralelas e perpendiculares, de menores extensões e de grande movimentação, são: Sabará, Ouro Preto, Diamantina, Mariana, Uberlândia, Carangola, Ubá, Edgard Boy Rossi, Maria Jorge Sellim de Salles, Barbacena, São João Del Rey, Juiz de Fora, Poços de Caldas, Belo Horizonte e Itajubá. Estas possuem maior movimentação por causa dos semáforos, pontos de ônibus, grandes comércios, delegacia, prefeitura, fórum e Câmara Municipal.

Neste perímetro, é possível visualizar sete praças, sendo estas: Praça Sermão da Montanha, Praça Primeiro de Maio, Praça dos Três Poderes, Praça Almeida Rosa de Almeida, Praça José Orozimbo da Silva e a Praça da Bíblia. Esta última, objeto do presente artigo. A movimentação se alterna de acordo com os dias e horários da semana e do mês, geralmente, as praças Primeiro de Maio, Três Poderes e da Bíblia concentram a maior movimentação por causa dos pontos de ônibus. Porém, todas as praças são movimentadas de forma sazonal.

A Praça da Bíblia (Figura 1) chama a atenção por estar situada em uma região estratégica de ligação entre o Centro e a empresa Usiminas através de uma passarela subterrânea. Nesta praça, é possível perceber o grande fluxo de funcionários da empresa, principalmente, nos horários de troca de turnos. Além dos funcionários, outras pessoas se utilizam deste caminho para chegarem ao Centro, vindos de outros bairros,

pois acima da passarela se encontra um ponto de ônibus que dá acesso a todos os bairros da cidade.

Figura 1 – Praça da Bíblia – Passarela Subterrânea Usiminas.



Fonte: O autor.

Nesta praça são identificadas duas manifestações da arte através de esculturas e na passarela subterrânea grande manifestação da pichação. Referente às manifestações citadas, de acordo com os órgãos municipais, estes dão conta que estas foram instaladas entre o período de 1979 (Monumento à Bíblia) e 2013 (Trilhas da Anistia) (Figura 2).

Figura 2 – Praça da Bíblia :“Trilhas da Anistia” e “Monumento à Bíblia”



Fonte: O autor.

A seguir, propõe-se uma análise da manifestação da arte na Praça da Bíblia.

3.2 Praça da Bíblia: a arte e multiterritorialidade.

Neste momento, mais importante que um conceito sobre o que seja a arte, interessa é a manifestação da arte nas ruas em uma perspectiva de multiterritorialidade. Neste sentido, o conceito que mais se aproxima daquele que se encontra é o de contramonumento, preconizado por Young (1992). Este conceito permite que o monumento transcenda ao tempo e ao espaço, ressignificando a própria arte. A praça, utilizada com frequência como uma passagem de acesso aos pontos de ônibus e, aos domingos, como área de lazer para a comunidade, transforma-se em local para concentração e manifestação popular (Figura 3). No momento em que a funcionalidade da praça é alterada, verifica-se uma influência nas manifestações da arte que ocorrem nesta área, dotando-a de multiterritorialidade, posto que o acúmulo de territorialidades,

no mesmo espaço, possibilita novas leituras da manifestação. O que, ao mesmo tempo, as torna contramonumento.

Figura 3 - Manifestantes se encontrando na Praça da Bíblia



Fonte: <http://www.plox.com.br/acontece/ato-contra-cultura-do-estupro-em-ipatinga>

No que se refere às manifestações da arte, neste território, tem-se a obra de Pozzobom, de 2013, diretamente relacionada ao processo de formação de Ipatinga, e o Monumento à Bíblia relacionado à religiosidade, de 1979. A migração e religiosidade se fazem presentes nestas manifestações da arte por se tratar de uma cidade construída por migrantes de diversas regiões do país e do mundo.

A obra de Pozzobom é uma referência à resistência e à luta dos trabalhadores no ato conhecido como “O Massacre dos Trabalhadores de Ipatinga”, no ano de 1963⁴, e faz parte do projeto “Trilhas da Anistia”. A Prefeitura Municipal não teve custo para a execução da obra, exceto a seção do espaço. A manutenção ficou a cargo do Sindicato dos Metalúrgicos⁵. Quanto ao monumento à Bíblia, não foi possível identificar o autor.

Entre a portaria da Empresa Usiminas e a Praça da Bíblia existe uma passarela para pedestres e bicicletas. As pessoas que a utilizam podem seguir dois destinos: a portaria da Usiminas e o ponto de ônibus com sentido à zona sul da cidade ou linhas intermunicipais.

Figura 4 - Passarela subterrânea Usiminas.



Fonte: O autor.

Na parte interna da passarela, é possível encontrar uma disputa territorial de certa forma grotesca, entre a pichação e os panfletos de espetáculos e outros tipos de material

4 Disponível em <http://www.ipatinga.mg.gov.br/Materia_especifica/10310/Monumento-em-homenagem-aos-trabalhadores>.

5 Informação prestada pelo Departamento de Cultura, Esporte e Lazer de Ipatinga em 15 de dezembro de 2016.

panfletário (Figura 4). Os materiais são justapostos, rasgados e com informação adentrando em outra. Estas manifestações lembram as pinturas rupestres⁶ (Figura 5). As letras góticas da pichação se destacam em uma assinatura, através de rabiscos. Estes podem ser separados em três categorias “pixo”, “união” e “tag”. Sendo “pixo” relacionado ao grupo em que a pessoa participa, “união” é junção de diversos “pixos” que se assemelham politicamente e “tag” a assinatura individual da pessoa, como um apelido⁷.

Durante o dia, os transeuntes, passam apressados em sentido à portaria ou Praça da Bíblia. Observa-se que alguns passageiros de ônibus, que desembarcam no ponto sob o viaduto, optam por atravessar a larga Avenida Claudio Moura e não utilizam a passarela subterrânea. Ao adentrar na passarela, é possível observar a presença de forte odor e de excrementos, restos de material queimado e algumas latas. Ao olhar para as paredes, defronta-se com um painel formado por restos de cartazes com informações alusivas a eventos culturais e avisos de compras e vendas. Estes cartazes se confrontam com as “tags” que, ao olhar desta pesquisa, são indecifráveis, porém se referem à identificação de uma pessoa e grupo específico.

Figura 5 - Exemplo de arte rupestre que se assemelha aos escritos na passarela subterrânea em Ipatinga



Fonte: <http://fotosdenatureza.blogspot.com.br/2009/04/pinturas-pre-historicas-rupestres.html>

Por meio de uma análise Burkeana, infere-se como ato a manifestação da arte de pichação, como agente o artista que se utiliza da “tag” e quer ser reconhecido pelo grupo a que pertence ou para que possa ser identificado. A sua assinatura é destinada ao público que, de fato, possui condição de reconhecê-lo e não ao transeunte da passarela. Como agência, que possibilita a manifestação desta arte neste espaço, considera-se a passarela em si que o dota de uma tela, os transeuntes que utilizam esta passagem identificando ou não a assinatura e como propósito a ocupação territorial pelo autor. A cena que se desenvolve é dotada de multiterritorialidade, uma vez que vivencia diversos territórios, no mesmo tempo

e espaço. As territorialidades da manifestação da arte, do agente, da agência em um propósito de ocupação compõem uma cena ressignificada de acordo com o tempo-espaço de forma multiterritorial.

Enquanto que, na parte interna da passarela subterrânea, a manifestação da arte ocorre em meio a estranhos odores, de forma obscurecida e de certa forma marginaliza, do lado de fora surge a iluminada e arborizada Praça da Bíblia com seus dois monumentos. Acredita-se que estes monumentos, em uma perspectiva de multiterritorialidade, se tornam contramonumentos.

Estes monumentos, de certa forma, estão relacionados à constituição histórica da cidade que se deve, em grande parte, a sua força de trabalho, seja esta na indústria ou no comércio. Os principais eventos estão relacionados à construção, manutenção da Usiminas e ao processo de ocupação territorial pelos migrantes que vinham em busca de trabalho. O fato de a Praça da Bíblia estar na saída da portaria principal da indústria fez com que fosse ocupada por manifestações trabalhistas e greves que nem sempre terminavam pacificamente, conforme Moraes (2016, 2017). Dessa forma, as duas esculturas servem como marco histórico e religioso da cidade, mas, ao mesmo tempo, se relacionam com as ações presentes, ou seja, são contramonumentos e não somente esculturas congeladas no tempo-espaço, conforme se descreverá mais adiante.

A Praça da Bíblia passou a adotar este nome em 1979⁸, com o objetivo de transformar o espaço em um local para encontros religiosos (DIÁRIO DO AÇO, 1979). Nesta data, foi inaugurado o monumento à Bíblia. Nos anos de 1990, com o projeto de revitalização denominado Novo Centro, a praça foi dotada de mesas e bancos em cerâmicas. Em 2013, foi inaugurado o monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores. Durante o período de observação, foram encontrados lençóis, peças de roupas e outros objetos possibilitando a inferência de serem oriundos das pessoas em condições de rua, neste espaço.

Quanto ao monumento à Bíblia, trata-se de uma estrutura de alvenaria, composta de duas torres de seis metros que sustentam uma Bíblia aberta. Não foi encontrada nenhuma placa alusiva ao monumento e nem com informações sobre o ano e autor da obra. Embora esteja de frente ao ponto do ônibus do camelódromo, as pessoas não demonstram observar a obra de arte, mas, de certa forma, interagem com esta através de rabiscos e desenhos, grafados por instrumentos pontiagudos.

Aplicando a pentade de Burke, para a compreensão da multiterritorialidade na cena que se desenvolve a partir desta manifestação, identifica-se como ato a própria manifestação

6 Trata-se das representações pictóricas nas paredes de cavernas do Período Pré-Histórico. Retratam os hábitos e costumes deste período. Disponível em <<http://fotosdenatureza.blogspot.com.br/2009/04/pinturas-pre-historicas-rupestres.html>> Convém retomar o que consideramos como uma “rupestre contemporânea”, conforme comentamos no capítulo 1, são as primeiras manifestações do grafite e da pichação.

7 Estebanez, G.. Entrevista sobre os grafites, pichações e garapicho na cidade de Ipatinga. Ceditas Via facebook; Godinho, V.M.S. Entrevista sobre o grafite no muro da Cemig. Via whatsapp; Lage, B. Entrevista sobre o grafite em uma loja na Avenida 28 de Abril. Via whatsapp. Informação oral obtida de artistas da grafiteagem Ghunter,

8 Matéria no Jornal Diário do Aço, 02 de julho de 1979.

da arte na área pública, conquanto não foi possível conseguir dados que identificassem o artista. Porém, a sua arte permanece em uma exposição que permite novas interferências de acordo com a agência que possibilita a manifestação da arte compondo a cena cotidiana deste território. São pessoas que transitam, observam ou ignoram, que utilizam suas bases para cozinhar ou moram nelas e, ainda, se utilizam desta como tela de suas ideias e anseios. O propósito de dotar a arte de significado religioso, pode até ocorrer, mas não foi o que se observou durante o processo de pesquisa. O propósito, nesta manifestação, está associado a agentes e agência que possibilitam a própria manifestação da arte com diferentes intenções e dimensões.

A arte que se manifesta na forma desta obra sofre a influência direta de alguns moradores da cidade. Nas laterais das pilastras, constam inscrições e desenhos, conforme figura 6. Poderia se considerar como uma forma de pichação sem o uso do spray e, provavelmente, estes foram produzidos por artefatos pontiagudos que retratam, no desenho, pessoas, nomes e palavras soltas. Para quem observa, as palavras e os desenhos não possuem coerência. Contudo, é uma manifestação incrustada em uma obra de arte.

Figura 6 – Monumento à Bíblia, autor desconhecido, Praça da Bíblia.



Fonte: O autor.

As figuras incrustadas nesta manifestação da arte a reconfiguram como um contramonumento e não em um monumento, posto que as novas manifestações. Neste sentido, a multiterritorialidade ocorre em um continuum tempo e espaço da manifestação desta arte na Praça da Bíblia. Afinal, para Haesbaert (2015), a multiterritorialidade não ocorre de modo isolada e estanque, mas contínua, contextualizando-se com o tempo e espaço, com vivacidade, desenvolvendo-se em um permanente continuum.

Ainda, na Praça da Bíblia, a manifestação da arte ocorre através do “Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores”. Trata-se de uma obra da artista plástica Cristina Pozzobon, de 18 de outubro de 2013, em memória aos cinquenta anos do massacre⁹. Na ocasião da inauguração desta obra, a artista disse que a estátua é de um “sol ceifado” representando “a vida, a morte e a luta”¹⁰. Este monumento

é parte do projeto “Trilhas da Anistia”, financiado pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça e da Agência Livre para Informação, Cidadania e Educação (ALICE) e a Associação dos Trabalhadores Anistiados de Minas Gerais (ATAMIG). A parceria com a Prefeitura Municipal de Ipatinga ocorreu com a cessão do espaço e a manutenção da obra (Figura 7). Além de Ipatinga, o monumento foi instalado nas cidades de Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Fortaleza, sendo Ipatinga a única cidade do interior mineiro a ser contemplada.

Figura 7 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores,



Cristina Pozzobon, 2013, Praça da Bíblia.

Fonte: O autor.

Assim como se considera contramonumento a escultura em menção à Bíblia, considera-se também a obra de Pozzobom. No caso da obra de 2013, verifica-se em sua concepção e no propósito pelo qual esta foi criada, de acordo com as reportagens mencionadas, que a escultura busca relacionar o tempo-espaço. O posicionamento no qual se encontra e o material utilizado permitem entender que a relação seja contínua. Retornando à Praça de Bíblia, em abril de 2017, verifica-se que, de fato, a obra permite novas manifestações. Na manifestação contra as reformas trabalhistas, previdenciárias e terceirização, ocorridas em abril de 2017, os manifestantes afixaram cartazes na peça de Pozzobom (Figura 8). Esta ocupação, através dos cartazes e a peça funcionando como ponto de referência, resgata a memória das vítimas do massacre de 1963. Nisto se configura o processo de multiterritorialidade. Quando o monumento se torna um contramonumento, no continuum da manifestação da arte fruindo com a contextualização do tempo e espaço,

⁹ No dia 7 de outubro de 1963, terminou tragicamente um processo de negociação de salários. Cerca de 4.000 pessoas se encontravam em frente ao portal da Usiminas e 19 policiais fortemente armados. A tensão das negociações e em determinado momento a polícia começou a atirar. Foram 79 feridos e 8 mortos. Estes números são questionados, pois há relato de pessoas que nunca retornaram para suas casas. As vítimas foram trabalhadores da Usiminas e de empreiteiras (FREITAS, 2008).

¹⁰ Disponível em <<http://g1.globo.com/mg/vales-mg/noticia/2013/10/trabalhadores-anistiados-ganham-monumento-historico-em-ipatinga.html>>.

configuram-se novas territorialidades desta manifestação da arte. O que antes era visto como monumento e, por isso, o congelamento da memória, reconfigura-se em objeto de contestação e protesto.

Figura 8 - Monumento à Resistência e à Luta dos Trabalhadores



(Praça da Bíblia.)

Fonte: O autor.

Os elementos que compõem esta cena, em uma perspectiva burkeana, possibilitam vislumbrar a multiterritorialidade. Nesse sentido, considera-se ato a escultura Monumento à Resistência e à luta dos trabalhadores e o Monumento à Bíblia, que possuem como agentes a artista Pozzobom, o autor não identificado e as pessoas que interagem com estas manifestações através da pichação e da utilização destas obras como local para afixarem cartazes em manifestações trabalhistas. A cena que se desenvolve não é apenas a exposição de duas obras de arte públicas, mas a percepção das pessoas que as mantêm, de certa forma, atuantes, vivas e que as reconfiguram constantemente. A agência que proporciona a manifestação da arte feita em metal e em alvenaria vai além do próprio material utilizado na confecção da obra de arte, mas no processo de fruição entre a relação tempo-espço, cujo propósito não é somente o da memória, mas da continuidade desta que possibilita inferir na configuração de uma multiterritorialidade.

4 Conclusão

Não se tem a pretensão de esgotar um tema tão rico de interpretação como o da manifestação da arte nas ruas em uma perspectiva de multiterritorialidade. No entanto, de lançar novos questionamentos e novas possibilidades de análise que amplie a visão da articulação da arte, da rua e da memória.

Por isso, a multiterritorialidade consiste, não somente no processo de adaptação, mas também e, principalmente, no processo de apropriação do espaço público pelas pessoas, que o dotam de significados de acordo com a vivência individual, transformando os monumentos em contramonumentos, as paredes e muros, em telas contemporâneas de arte pública.

Assim, a arte nas ruas, “desterritorializada” do espaço fechado, adapta-se, inferindo uma multiterritorialidade, ou seja, é no processo de adaptação que se configura esta

multiterritorialidade da arte nas ruas, tendo como base a pesquisa realizada no Centro de Ipatinga.

Esta manifestação de arte pública é expressa, de forma “permanente”, porém a configuração da multiterritorialidade ocorre por dois aspectos. Primeiro, a influência do espaço que possibilita que a arte seja apropriada por outras formas de arte, como o grafite e a pichação e pelo próprio uso da obra, no caso as esculturas e monumentos, como moradia, varal, local para assento. Segundo, pelo fato de que as obras de esculturas e monumentos, cujos autores foram identificados, não são de pessoas que residem em Ipatinga e, portanto, infere-se que estas manifestações se referem às leituras alimentadas por informações e não por uma vivência. Neste sentido, o artista cria uma obra para ser exposta no espaço público, de acordo com a sua própria vivência em outro território, nas ruas do Centro de Ipatinga. Desta forma, configura-se em uma nova territorialidade que, a partir de múltiplas experiências, se multiterritorializam.

A arte na rua mantém um confronto direto com o comércio, com os transeuntes, com os veículos, com as adversidades do tempo, do sol, da chuva, do dia, da noite, de frio, de calor. São situações que influenciam, positivamente e negativamente, para que a arte se manifeste e também influam no seu formato. Ao mesmo tempo em que a manifestação da arte influencia a imagem da rua, a rua também influencia a manifestação da arte. Conforme já dito, a arte na rua absorve e se adapta às condições que a rua lhe oferece. Torna-se outra arte e, neste processo, possibilita uma nova territorialidade.

O conceito de multiterritorialidade chama a atenção, não por relacionar a rua e a arte, mas por permitir uma aproximação das possibilidades existentes no espaço. Assim, a arte que se manifesta em um ateliê, teatro ou museu ao se manifestar na rua não se desterritorializa, mas se reconfigura ou até mesmo transfigura, trazendo consigo os traços originais que são adaptados à condição que o espaço lhe propõe. Esta se justapõe ao território em que está inserida sem perder a sua essência.

Nesta configuração, a manifestação da arte na rua incita a pensar que, no momento em que se atribui ao território uma apropriação simbólica, este passa a ser ocupado, controlado por seus ocupantes através da própria manifestação artística. Ao demarcar com os seus símbolos, signos o artista não só se expressa, mas ocupa e domina o espaço, dotando-o de territorialidade. A partir das interações entre a manifestação da arte, transeuntes, tempo e espaço a multiterritorialidade se faz presente alterando os signos e significados na perspectiva do artista e do apreciador.

A manifestação da arte nas ruas experimenta ao mesmo tempo diversos territórios, o que se considerada como multiterritorialidade. Contudo, esta não seria nova, posto que se vivencia o tempo todo interações territoriais, uma vez que se está constantemente em redes, permeados por diversas relações de poder. A arte na rua, portanto, pode ser considerada como uma manifestação de poder que demarca o território e

implica em uma multiterritorialidade.

Dentre os problemas encontrados para se realizar a presente pesquisa, talvez, o maior de todos tivesse sido a escassez de documentos que possibilitassem aprofundar na análise dos propósitos das obras. Apesar de os órgãos públicos terem sido atenciosos e interessados em auxiliar, não dispunham de documentação e, por isto, houve a necessidade se o pesquisador se ater a informação verbal, jornais e blogs para localizar o autor, o custo e o tema de determinadas obras. Esta manifestação da arte é custeada pelo Poder Público, portanto, pela população e representa através da arte a história da cidade, porém, sem documentação escrita, pode se esvaír com o tempo. Neste sentido, acredita-se que mais pesquisas, como a que se apresenta, poderão colaborar com a memória e a história da cidade de Ipatinga.

Enfim, considera-se a manifestação da arte nas ruas como um “sexto elemento”, que surge de forma interdisciplinar ao se aproximar a pentade de Burke e a multiterritorialidade de Haesbaert. Enquanto a Pentade permite decupar o evento em cinco elementos: ato, agente, agência, cena e propósito, a multiterritorialidade é a resultante que acumula todas as territorialidades ao mesmo espaço. Inclui-se como “sexto elemento” a própria manifestação da arte nas ruas, posto que, através de uma análise burkeana, foi possível identificar a multiterritorialidade, que se desenvolve e reconfigura a própria manifestação em uma relação dinâmica com o espaço, o tempo e os transeuntes. Acredita-se, portanto, que a manifestação da arte pública que ocorre através das esculturas, dos monumentos, dos contramonumentos da pichação e do grafite que pululam pelas ruas e praças fluem e não se esvaem. Estas sofrem as alterações do tempo-espaço. Além disso, podem fazer o papel de ornamentar, embelezar, emocionar, provocar; contudo, estas se relacionam com o tempo e espaço, dotando-se de multiterritorialidade.

Referencias

- BENJAMIN, W. *Textos de Walter Benjamin*: a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2002.
- BUENO, M.L. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva Sociológica da Modernidade Nas Artes Plásticas. p. 27 – 47. *Rev Ciênc. Soc.*, v.41, n.1, 2010.
- BURKE, K. *A grammar of motives*. California: University of California, 1966.
- CANCLINI, N.G. Políticas culturais na América Latina. *Rev Novos Estudos*, n.2, 2015
- CERTEAU, M.; GIARD, L. MAYOL, P. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1986
- COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DIÁRIO DO AÇO, *Bíblia já é denominação de praça no centro de Ipatinga*. Ipatinga, 1979.
- DRUMMOND, A. *Cidades e políticas públicas de cultura: diagnóstico, C568 reflexão e proposições* Belo Horizonte: Artmanagers, 2012.
- GIL, A.C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.
- GONÇALVES, G.A. Grafite: dimensões maquínicas de uma arte nômade. In: VENEROSO, M.C.F. *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2009.
- GUSFIELD, J.R. *in introduction. Kenneth Burke - On Symbols and Society*. University of Chicago Press. Chicago, 1989.
- HAESBAERT, R. *Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste*. Niterói: EdUFF, 1997.
- HAESBAERT, R. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialização*. Porto Alegre: UFRGS/ULBRA/AGB, 2004.
- HAESBAERT, R. Hibridismo, mobilidade e multiterritorialidade numa perspectiva geográfico-cultural integradora. In: SERPA, A. *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008. p.393
- HAESBAERT, R. *Territórios alternativos*. São Paulo: Altas, 2015
- HAESBAERT, R. *Território e multiterritorialidade: um debate*. Universidade Federal Fluminense. In: *GEOgraphia*, v.9, n.17, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/213/205>.
- HAESBAERT, R.O *Mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- IBGE. *População*. Disponível em <idades.ibge.gov.br>.
- KANT, I *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Forense Universitária, 1724-1804.
- KWON, M. *One place after another: site-specific arte and a locational identity*. Cambridge: MIT, 1997.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- MAYOL, P. O bairro. In: CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- PREFEITURA Municipal de Ipatinga. Portal da Prefeitura de Ipatinga. Disponível em <www.ipatinga.gov.br>. Acesso em 06 de outubro de 2015. 10 de dezembro de 2015 e 20 de janeiro de 2016.
- RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1985.
- TULER, M. *Massacre de Ipatinga: mitos e verdades*. Ipatinga: O Lutador, 2007.
- VIANA, M.L. Dissidência e subordinação. In: VENEROSO, M.C.F. *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- YOUNG, J. The counter-monuments: memory against itself in Germany today. *Critical Inquiry*, v.18, n.2, p.267-296. 1992.
- YOUNG, J. *Memory and Counter-Memory The End of the*