MEMÓRIA E IDENTIDADE NO ESPAÇO URBANO: UMA LEITURA POÉTICA DAS ESCALAS DE BRASÍLIA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Luciana Jobim Navarro [1] (lu.jobimnavarro@gmail.com)

Resumo:

Este trabalho acadêmico, produto final do curso de pós-graduação em artes visuais, consiste no estudo e na análise da memória como produtora de identidades no espaço urbano, sob o enfoque da fotografia e poesia. O trabalho foi estruturado a partir de revisão bibliográfica da interdisciplinaridade do espaço urbano com a literatura e a fotografia. A relação e a integração desses elementos são apresentadas a partir do conceito da memória que cria cenários, que conta histórias, que se relaciona de forma etérea, com o espaço físico da cidade, no caso Brasília, e se torna parte inerente de cada indivíduo, sendo então compartilhada e reproduzida para outros, que por sua vez identificam suas próprias histórias. Com isso uma imensa teia social se forma dentro desse espaço da *urbe*.

Palavras-chave: Memória, identidade, espaço urbano, Brasília, fotografia, poesia.

[1] Arquiteta e Urbanista, especialista em Artes Visuais pelo SENAC, onde produziu este projeto de pesquisa, e mestranda em Teoria e História do Urbanismo pela UnB. Professora da Unip e UniCeub.

1. Introdução

A partir da relação dialética entre memória e espaço na formação da identidade do sujeito na sociedade, estudam-se as relações sociais do indivíduo e a memória como base para o estabelecimento dessa identidade. Analisa-se como o espaço físico se encontra sempre presente na imagem mental formada pelas lembranças a partir dos locais com os quais o indivíduo se relaciona e de onde constrói sua identidade social.

Aborda-se o tema da crise identitária do sujeito pós-moderno, o papel da cidade moderna nessa crise e da memória na reapropriação e reafirmação da identidade. Coloca-se a narrativa como elemento de construção da memória, e de *reidentificação* [2] com os espaços poéticos dentro da *urbe* assumidos pelo sujeito como parte de si, tendo como ponto de partida a imagem da memória da cidade e de suas relações sociais dentro dela.

Estuda-se a narrativa pela poesia, colocada como maneira de acessar a *alma*[3] e de eternizar as lembranças. É a eternização do objeto da saudade, da angústia pessoal causada pelo fugidio registro do momento, sendo quesito importante no resgate e inserção de nós em nós mesmos e no meio em vivemos. Com a fotografia, traduz-se em imagem a poesia escrita dos espaços.

Insere-se no contexto do espaço a cidade modernista de Brasília, tida como espaço de exceção daqueles que não são capazes de se identificar, dentro de uma sociedade baseada na divisão do trabalho, com a *urbe*.

Busca-se dentro da cidade, outras cidades: pequenas Brasílias poéticas. Na interseção com a parte prática, três são as dimensões poéticas[4] dos espaços selecionadas: os cantos, a imensidão e a dialética externo-interno, que são relacionadas às escalas[5] de Brasília. As poesias são assim selecionadas, formando o todo que permite a releitura da memória dos espaços, reescrita por meio da poesia e "relida" pela fotografia.

2. Memória e Espaço na Formação da Identidade Social

2.1. Formação da identidade do sujeito e sua relação com o espaço

Dentre as definições de identidade dentro da sociologia, será tratado aqui, o conceito de identidade de Berger, (1985), correlacionado com a evolução identitária do sujeito histórico, de Stuart Hall, (2001).

[2] *Reidentificação*: Neologismo, utilizado em outros pontos do trabalho com a intenção de definir a situação em que o sujeito que passava por uma crise de identidade e assume nova identidade, ou reassume uma anterior, se identificando novamente dentro da sociedade.
[3] O limitado conceito de alma tomado para esse trabalho será o de conjunto de sentimentos e impressões profundas do sujeito.
[4] (BACHELARD, 1993)
[5] (COSTA, 1967)

Stuart Hall, aborda três fases da sociedade onde as características identitárias se modificaram, dividindo o sujeito histórico em sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno, sendo os dois últimos os que interessam a essa pesquisa.

O sujeito sociológico surge a partir da complexidade da sociedade moderna. Nessa sociedade, agora urbana e focada na força de trabalho, as relações com o outro se tornam mais fortes e disso evolui o conceito da identidade como interação do sujeito com outros sujeitos. O eu interior está presente, mas se modifica a partir da da alteridade.

Berger também traz a questão da identidade ligada ao grupo ao qual o indivíduo pertence. O sujeito se identifica com esse grupo que é diferente de outros. A formação identitária é baseada no *Eu* - reações individuais frente ao mundo – que convive com o *Eu Mesmo*, identidade que assumimos, por estar inserido em grupos sociais e culturais.

> A identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais. Os processos sociais implicados na formação e conservação da identidade são determinados pela estrutura social. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a. (BERGER e LUCKMAN, 1985, p. 228)

O sujeito pós-moderno surge dentro do constante movimento adquirido com a modernidade. Baseado na própria transitoriedade da sociedade moderna, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Nesse contexto social ele tenta encontrar seu lugar e se insere em diversos cenários sociais, gerando identidades diversas, mutáveis e contraditórias. Em ambos conceitos, o ser humano é colocado como ser social que interage com outros indivíduos e a partir dessa interação sua identidade é formada.

Busca-se então a relação dessa interação social com o espaço. Para acontecer, toda socialização precisa de um local onde tudo se relaciona. Esse espaço insere-se e faz parte da própria construção da identidade do sujeito, na qual o espaço, junto com o tempo, estará sempre presente, especificamente aqui, o espaço urbano.

Para Angelo Serpa, a alteridade *"(...) só pode acontecer onde há interação, transações, relações ou contatos entre grupos diferentes."* [6] Dessa forma a *urbe* assume papel essencial na formação da identidade do indivíduo, uma vez que é onde concentra-se o maior número de interações entre grupos.

> A cidade não cria nada, mas centraliza criações. E, contraditoriamente, cria tudo! Nada pode existir sem intercambio, sem aproximação, sem proximidade, sem relações. (SERPA, 2011, p. 100)

[6] (SERPA, 2011, p. 20)

A partir do sec. XIX, o crescimento rápido da cidade gerou uma necessidade por novos papeis sociais. Cada indivíduo precisa cumprir um novo papel dentro da nova sociedade acelerada, mutável, onde *"tudo o que é sólido desmancha no ar".*[7]

A existência dos papéis sociais possibilita o acesso e apropriação da própria cidade e uma relação mais constante com o outro e com o espaço, uma identidade mais concisa, ainda que repleta de multiplicidades.

A memória formada no decorrer da vida do indivíduo é determinada por essas interações. Assim a memória possui papel fundamental na reestruturação identitária nessa sociedade, que pode modificar-se e entrar em crise[8] a qualquer instante.

2.2. Espaço urbano: exclusão e reapropriação social através da memória

A cidade é então um espaço de ação e aqueles que não são sujeitos de ação são submetidos à exclusão social e à crise de identidade - velhos, artistas, escritores. Estes indivíduos excluem-se ou são excluídos dessa sociedade uma vez que a atividade contemplativa exerce maior influência em suas vidas do que a ação. Como esse sujeito, inserido em tal contexto urbano, se identifica com o espaço em que está inserido?

A partir da memória, que surge aqui como forma de reapropriação do espaço e da identidade dentro da sociedade, expressa principalmente através da narrativa.

Ecléa Bosi, (1987), em seu livro *Memória e Sociedade* aborda a situação de exclusão social dos idosos: A sociedade os rejeita uma vez que perderam sua função como força de trabalho, esses indivíduos passam então a exercer novo papel social: o *papel de lembrar* [9]. Sua atividade de memória é a maneira de reapropriar e se identificar com a própria sociedade e para que esse papel seja exercido é necessária a presença do *outro*[10]*:*

> A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. (BOSI, 1987, p. 36)

Começa-se a traçar o papel da narrativa da memória como possibilidade de reapropriação da identidade e do espaço, elucidando-se antes o conceito de memória em si.

A forma que se percebe o mundo é diferente de como essas imagens percebidas ficam guardadas no sujeito. Para Henri Bergson[11] a percepção são os estímulos recebidos pelo corpo e não devolvidos sob forma de ação imediata ao exterior, enqaunta memória é evocada a partir das imagens dessas percepções que ficam guardadas na *alma*.

---

[7] (MARX e ENGELS, 1848, p. 12)
[8] (HALL, 2001, p. 07)
[9] (BOSI, 1987, p. 39)
[10] Volta-se aqui novamente à presença do outro, à necessidade da alteridade.
[11] *Matéria e Memória* (BERGSON, 1999) in: (BOSI, 1987)

A diferenciação entre as imagens do agora e a evocação da memória é parte essencial na formação identitária, a imagem presente possibilita o diálogo do espaço exterior e interior, daquilo que vejo e daquilo que guardo em mim e a ação presente do espaço é parte essencial na formação das imagens da memória. O sujeito ***é*** no local ***onde*** ele se identifica.

Trata-se aqui da evocação da memória e da percepção em forma de imagem, conceito essencial ao desenvolvimento da pesquisa. A imagem presente, ligada à consciência, ao devaneio, à narrativa, ao espaço e principalmente à lembrança.

Quando se lembra, se lembra de algo em algum lugar. Essa lembrança é apresentada ao sujeito em forma de uma imagem locada no espaço e, a partir do conjunto dessas imagens, o sujeito cria a narrativa pela qual identifica seu lugar na sociedade.

Ao tratar da lembrança, Bosi traz a origem da palavra: *"Lembrar-se", em francês* ***se souvenir****, significaria um movimento de "vir" "de baixo":* ***sous-venir****, vir à tona o que estava submerso.*[12] Esse processo combina-se com o conceito de memória Bergsoniana baseado no cone da memória e dentro dessa construção Bosi traz o conceito de memória-imagem do autor, a *imagem-lembrança*[13]*,* objeto desse estudo.

Na sociedade moderna pouco tempo sobra para atividades meramente contemplativas e para o processo de lembrar, por lembrar. Essas atividades pertecem àqueles sujeitos que ao abdicarem da *ação,* dedicam-se aos devaneios e que dessa forma ativam a memória-imagem com muito mais frequência do que os indivíduos que possuem funções que se baseiam na rotina, que caracterizam a memória-hábito, a qual Bergson faz menção.

Dessa maneira acaba-se por atribuir um papel social de grande importância para esses sujeitos: o de lembrar e narrar as lembranças.

> Na tábua de valores de Bergson, a memória pura, aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado do espirito livre, ao passo que a memória transformada em hábito, assim como a percepção "pura", só voltada para ação iminente, funcionam como limites redutores da vida psicológica. A *vida activa* aproveita-se da *vida contemplativa*, e esse aproveitar-se é, muitas vezes, um ato de espoliação. (BOSI, 1987, p. 13)

A autora enfatiza ainda que, ao contrapor a subjetividade pura do espírito e a pura exterioridade da matéria, falta a Bergson[14], o tratamento da memória como fenômeno social, do diálogo entre os fatos sociais e a formação da lembrança, que vemos na obra de Halbwachs.

Para Halbwachs, (2006), as relações sociais estão constantemente presentes na formação das memórias e somente a partir delas o sujeito é capaz de lembrar. A memória é social, e se o sujeito lembra é sempre por conta de uma alteridade presente.

---

[12] (BOSI, 1987, p. 09)
[13] *"No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza em* ***imagem-lembrança****, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida."* (BOSI, 1987, p. 11)
[14] (BOSI, 1987, p. 16)

A memória individual não existe.[15] As lembranças formadas são inerentes da vida em sociedade, isso se aplica a toda experiência, mesmo àquelas que ocorrem quando o sujeito acredita estar sozinho, pois leva consigo toda uma comunidade de outros sujeitos. Essa situação se aplica a experiência sensível do espaço urbano.

Quando a pessoa caminha pelas ruas de uma cidade que não conhece, novas memórias se formam, mesmo estando fisicamente sozinha, essas memórias se ligam a outros, que ali estavam em pensamento, em outras lembranças. "*Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a marca dos outros."* (HALBWACHS, 2006, p. 156). A vida, o estado atual do sujeito e sua função dentro da sociedade, interferem no processo de como a lembrança é construída. Essa memória se adapta ao presente do indivíduo: é a *convencionalização da memória*[16] e a partir dela a identidade do indivíduo é retomada. É através da memória que o sujeito reapropria sua própria identidade social. E a memória do espaço onde ele está tem papel fundamental na concepção dessa identidade.

Na sociedade o grupo molda o local "*a sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem."*[17] As imagens formadas pelas relações que o sujeito mantêm com o espaço interferem na imagem que o sujeito tem de si.

Dai surge a resistência das pessoas às mudanças da paisagem, uma vez que é a partir dela que o indivíduo se identifica dentro da sociedade. *"(...)a memória de nosso grupo é tão contínua quanto os locais em que nos parece que ela se conserva."* (BOSI, 1987, p. 183). Quando os locais de suas memórias são modificados o sujeito questiona sobre a realidade do espaço e de si próprio, abalando suas estruturas identitárias.

Não é possível lembrar sem que a imagem do espaço seja lembrada também, não existe a possibilidade dessa dissociação da imagem do espaço da própria lembrança. Uma vez que o espaço real é destruído e não existe mais, a memória deste começa a dissipar-se e a reafirmação da lembrança feita pelo grupo fortalece a imagem de um local que não existe além de imagens mentais.

Mesmo com a mobilidade e mudança contínua da sociedade moderna, é possível identificar essa estrutura espacial, sempre presente nas lembranças subjetivas, como base sobre a qual a memória e a identidade se apoiam.

> Há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres (...). Destruída a parte de um bairro onde de prendiam lembranças da infância do seu morador, algo em si morre junto com as paredes ruídas, os jardins cimentados. Mas a tristeza do indivíduo não muda o curso das coisas: só o grupo pode resistir e recompor traços de sua vida passada. (BOSI, 1987, p. 370)

[15] (HALBWACHS, 2006)
[16] Se adapta as lembranças ao presente e a leitura do momento que se vive é influenciada pela memória.
[17] (BOSI, 1987, p. 159)

Ao interpretar o verso de Nicolas Behr: *demoliram minha infância/e eu desmoronei*[18], temos o espaço da infância, guardado como lembrança na memória do poeta, que é destruído. Sua demolição leva ao desmoronamento do próprio sujeito, à perda da identidade relacionada ao local demolido. Esse desmoronamento seria restaurado, a partir da alteridade, ao se identificar com a memória dos *outros* sobre o mesmo espaço.

3. A IMAGEM POÉTICA E A NARRATIVA DA MEMÓRIA[19]

Como foi observado anteriormente, a narrativa da memória contribui de forma essencial para a formação da identidade do sujeito. Para Stuart Hall, (2001), *"se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos(...)"* (HALL, 2001, p. 13). Dessa forma, constrói-se a noção de si mesmo a partir da história que o sujeito conta sobre si.

O sujeito é colocado como *figura discursiva,* ao qual a narrativa é essencial para a configuração da sua identidade e a memória essencial para a própria construção da narrativa.

"As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva."[20] Ou seja, a narrativa da comunidade é o que a torna estável e coesa na sociedade moderna.

Nesse contexto, a literatura se traduz como forma de tradução, da narrativa da memória. Com a linguagem escrita, conta-se a memória do sujeito, da cidade, da sociedade e essa memória narrada é o instrumento para reapropriação da identidade do sujeito.

O escritor exerce seu papel social: narrar a sua memória e a de seu grupo e suas relações e, ao exercer essa função, reapropria sua identidade na sociedade e *reidentifica-se* com ela. Uma vez que isso acontece, se identifica também com o espaço. Essa identificação do sujeito com o espaço, através de uma narrativa da memória, traduzida por meio da linguagem escrita, especificamente, da poesia, é o conceito a ser compreendido aqui.

Feito, dorme o poema/no texto. Lido, desperta/e refaz-se, em mim. [21]. Ao interpretar os versos, percebe-se que o *haicai*[22] trata dessa memória do sujeito. Quando lida, essa memória *acorda* no autor e se faz novamente dentro dele. O poema possui a capacidade de refazer o seu objeto – a lembrança - dentro do leitor.

Busca-se compreender como essa memória lida se refaz no sujeito com o uso da imagem poética de Gaston Bachelard, (1993), na obra *A poética do espaço*. Quando se recorda de algo se recorda através da imagem do objeto/sujeito lembrado. Quando se lê e

[18] (BEHR, 1980, p. 26)
[19] *"A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana."* Ecléa Bosi
[20] (BOSI, 1987, p. 19)
[21] (JOBIM, 2007)
[22] Forma poética mínima em três linhas que valoriza a objetividade.

absorve uma poesia, a imagem que se *enxerga* não é a mesma que existiu no poeta ao escrevê-la, mas passa a compor a própria identidade do leitor. Para o autor *"O poeta não me confere o passado de sua imagem e, no entanto ela se enraíza em mim."*[23]. A imagem poética passa a fazer parte do leitor, mesmo não sendo originaria deste.

Essa imagem poética é variável e *é a dadiva de uma consciência ingênua.* O autor coloca a imagem como um fenômeno da própria consciência, uma *fenomenologia da imagem,* e anterior ao próprio pensamento e a poesia: *"mais que uma fenomenologia do espirito, uma fenomenologia da alma."* (BACHELARD, 1993, p. 04)

Sem se aprofundar no conceito fenomenológico da imagem, apreende-se aqui que a *"imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa."*[24] Essa imagem, que pertencia ao poeta, enraíza-se no leitor que passa a ter a achar que *poderia tê-la criado.*

> Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modéstia recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito. (BACHELARD, 1993, p. 10)

O poema é, portanto, imagem formada pela memória do poeta, relida e realocada na alma do leitor, compondo a identidade de ambos. O leitor se apropria da memória do escritor e a transforma em sua identidade. Essa apropriação se dá pela imaginação poética.

A imagem poética é produto da imaginação, uma criação. Para o leitor a imagem não é lembrança, é reprodução. O poeta escreve por meio da lembrança, o leitor cria a imagem a partir da sua imaginação. *"Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade."* (BACHELARD, 1993, p. 18).

3.1. Os Espaços de Bachelard

Analisando essa imagem poética percebe-se a questão do espaço como parte indivisível dessa. A imaginação poética gera a imagem isolada. Essa imagem, sempre estará inserida em um espaço, o qual dá origem a própria definição de *poética do espaço* do autor.

> O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (BACHELARD, 1993, p. 19)

Na leitura poética dos espaços de Bachelard, introduz-se aqui três deles: *os cantos, a imensidão e a dialética externo-interno*[25], que serão essenciais à criação visual proposta.

[23] (BACHELARD, 1993, p. 02)
[24] (BACHELARD, 1993, p. 07)

O canto é o espaço da solidão, onde o sujeito se isola consigo mesmo. O lar é o canto do sujeito frente ao mundo e à sociedade. É o *"espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa"* [26] - e porque não, o germe de uma cidade? Das memórias do canto participam somente o sujeito e sua relação com o espaço. Nele o indivíduo torna-se capaz de acessar o seu eu, seu *id* e construir parcialmente sua identidade.

Na dialética interno-externo analisa-se a complementaridade. Esses espaços não são apenas físicos, mas espirituais. O espaço interno é interno ao próprio sujeito, o seu *eu* que se identifica com os espaços externos, que representam a sociedade, a alteridade sobre a qual a identidade sustenta-se. Ambos se complementam. O sujeito não ***é*** no espaço externo, se não ***for*** no seu espaço interno, e vice-versa.

A imagem da imensidão colocada é formada por tudo aquilo perante o qual o sujeito se torna pequeno. As árvores, os rios, o universo, o espírito. Tudo o que é imaterial, abstrato e possui força natural maior que o próprio indivíduo. O que não é possível compreender ou enxergar em sua totalidade, mas que se faz presente constantemente, mostrando força e superioridade. Fazendo parte do indivíduo e de sua própria criação.

A partir das imagens poéticas desses espaços percebe-se a relação identitária que o indivíduo tem a partir de sua relação com eles. Essa relação, colocada em forma de imagem é o ponto inicial para desenvolver o conceito da fotografia – como possibilidade imagética - a partir da poesia dos espaços sociais onde o sujeito desenvolve sua identidade.

4. IMAGEM FOTOGRÁFICA E A ETERNIZAÇÃO DA LEMBRANÇA

O poeta traduz, a partir das suas memórias, o mundo em palavras, que ao mesmo tempo se traduz, na imaginação do leitor, em imagens. Não mais o mundo visto pelo escritor, mas o mundo imaginado por aquele que lê. O mundo é refeito através das imagens poéticas que a literatura nos apresenta. A fotografia é colocada aqui em caráter revelador da narrativa escrita. Como forma física para que as imagens poéticas imaginadas sejam traduzidas em imagens reais.

A relação entre a memória e com a identidade social no meio urbano, já abordada na poesia, agora se introduz em relação à fotografia.

Philippe Dubois, (1993), coloca o ato fotográfico como a essência da fotografia. Esse ato se define não apenas pelo objeto retratado ou pela produção da imagem, mas inclui também a sua recepção e contemplação por parte do observador. O sujeito é essencial, tanto o que executa o ato, como aquele que interage com a obra, tornando assim o ato completo.

---

[25] Os espaços poéticos de Bachelard vão além dos estudados aqui, mas foca-se nesses três como alinhamento inicial com a parte prática e criação visual deste trabalho.
[26] (BACHELARD, 1993, p. 286)

Em sua obra, autor, identifica os três momentos históricos [27] que dividem as teorias sobre a imagem fotográfica.

No século XIX a fotografia era definida pelo discurso da imagem fotográfica como espelho da realidade, onde o foco do estudo fotográfico estava no ato mecânico, acreditando que para tanto seria dispensável o fotógrafo enquanto figura criativa. O importante era apenas o objeto registrado. A fotografia possuía caráter informacional de registro histórico da memória de uma situação, com caráter puramente documental.

A arte, tida como pura criação imaginária[28], era tida como inalcançável para a fotografia, puro ato mecânico. Esse conceito modifica-se a partir do discurso estruturalista do século XX. A imagem fotográfica deixa de ser vista como mera reprodução da realidade e passa a ser considerada forma de transformação desta.

O fotógrafo é colocado como construtor da imagem, criador de uma nova realidade. A fotografia passar a conter traços da própria identidade de seu autor. Não é apenas registro, mas um registro do olhar de um sujeito específico, o fotógrafo. Isso se reforça com a utilização, cada vez mais frequente de técnicas de montagem, produção e pós-produção fotográfica. O fotógrafo não registra mais apenas o objeto real, ele cria o objeto que será retratado como realidade.

> (...) o caráter documental é, por assim dizer, abalado pela nova ordem que se estabelece na metade do século XX: a ênfase no autor. A fotografia autoral (...)traz a intervenção subjetiva como principal marca; o meio fotográfico é intermediário entre o sujeito fotógrafo e o sujeito fotografado. (MANINI, 2010, p. 14 e 15)

A relação entre sujeito e imagem torna-se mais forte e a fotografia passa a ter diferentes significados. Mas mais do que isso: a relação entre os sujeitos da fotografia mudam.

4.1. As Relações entre os Sujeitos Fotográficos e a Apropriação da Memória na Formação de suas Identidades

Roland Barthes, (1984), divide os sujeitos da fotografia entre fotógrafo, espectador e referente, aquele que é fotografado. A concepção de cada sujeito relaciona-se com a identidade social, onde cada um cumpre o seu papel na formação da imagem fotográfica.

Para o espectador, acontece ao mesmo tempo um distanciamento e uma aproximação com o referente. O referente foi perdido, separado da realidade, mas ao mesmo tempo renasce e torna-se próximo ao observador que encontra nele a lembrança que não irá se repetir: "*O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente." (BARTHES, 1984, p. 13)*

[27] Para um maior aprofundamento sobre o tema: *O Ato Fotográfico,* (DUBOIS, 1993)
[28] (DUBOIS, 1993, p. 19)

A relação entre o referente e a imagem é a dissociação da sua própria identidade: "*O que eu vejo do que sou não sou"*, pois "*a Fotografia é o advento de mim, mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade."* (BARTHES, 1984, p. 25). A fotografia representa outro sujeito, em outro momento e local. No segundo seguinte ao disparo, esse sujeito já não existe e torna-se parte da memória, tanto do fotógrafo, como dele próprio, que deixou de ser o que era naquele instante. É importante perceber a impossibilidade de desvincular o referente da própria fotografia, ambos são conectados por uma unicidade indivisível, *atingidos pela mesma imobilidade* [29]. É impossível separar um do outro.

Ao fotógrafo cabe o papel de quem escolhe. É ele quem possibilita que aquele, e não outro momento seja registrado. É o criador daquela lembrança agora registrada.

Do referente como parte permanente da fotografia, à própria escolha de marcação pelo fotógrafo, e à maneira como o espectador recebe a imagem, Barthes caminha pelas relações psicológicas e sociais entre esses sujeitos fotográficos, trazendo questões de caráter identitário social vistas somente pela imagem fotográfica.

> Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (BARTHES, 1984, p. 27)

Duas características se destacam de suas ideias sobre a imagem fotográfica: A *invisibilidade da fotografia*: não é a fotografia que vemos, mas o referente que se aderiu a ela. E o caráter da fotografia *ter sido e estar sendo*, passado e presente em um só tempo.

É possível perceber como esses papéis afetam a maneira como os três sujeitos se identificam com a imagem, e como essa torna possível a identificação desses sujeitos com a realidade espaço-temporal registrada na imagem. Essa realidade é transformada pelo ato fotográfico em um corte da memória. Esse corte, de acordo com Philippe Dubois, (1993), é essencial ao ato fotográfico. Nele identifica-se a relação da imagem com o espaço e com o tempo, além da relação dos sujeitos com o próprio corte. A imagem fotográfica é antes de tudo, um corte espaço-temporal que funciona como forma de detenção da memória.

O gesto é apenas um, corta-se tudo ao mesmo tempo e em um só instante, tudo é impresso no papel. O espaço fotográfico não se constrói como o da pintura. Ele é capturado - ou deixado de lado. A grande questão do corte espacial não é o que se coloca dentro na foto, mas tudo aquilo que é deixado para fora a partir da subtração, da rejeição do espaço. O corte do tempo congela, o corte do espaço exclui. *"(...)o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela."* (DUBOIS, 1993, p. 179). Aquele momento que é fotografado não existe mais. Torna-se lembrança, e a fotografia traduz a imagem dessa lembrança, a registra como memória.

[29] (BARTHES, 1984, p. 15)

A imagem fotografada, portanto, está ali, colocada na memória, mas não esta realmente ali. O tempo não existe mais, o espaço mudou. O referente não é mais o mesmo, e nunca será.

> É essa *obsessão*, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua *aura: única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.* (DUBOIS, 1993, p. 314)

A memória, como vimos, também é formada por imagens mentais dos lugares, situações, experiências pelas quais o sujeito passa. Estas são, portanto, assim como as imagens fotográficas, recortes espaços-temporais.

A memória é sempre formada por uma imagem mental, é portanto feita de fotografias. Ora, se o ato fotográfico é um corte espaço temporal, e a memória é formada por imagens mentais de recortes espaço-temporais, a fotografia torna-se a própria arte da memória, a arte de estocar aquilo que se quer lembrar, baseado sempre em lugares, em espaços, pela tradução dessas imagens mentais em imagens fotográficas.

4.2. Memória Social e Cidade como Referentes

Foi visto que a construção das imagens da memória está sempre locada no espaço. Nesse sentido, a fotografia do espaço urbano, torna-se registro da própria memória social, uma vez que é a partir das interações sociais no espaço da cidade que essa memória se forma.

Não se pode ignorar os elementos que formam o cenário da vida em sociedade: as formas arquitetônicas, as funções dos objetos, os valores sociais, comportamentos, etc. Com isso, a opção por concentrar as reflexões desse estudo na relação das histórias guardadas na memória, traduzidas pela poesia e reveladas pela fotografia, vinculadas ao espaço urbano, à cena pública, oferece a oportunidade do reconhecimento de elementos fundamentais da vida social que em conjunto constroem o cenário da vida na urbe.

No âmbito da relação prática entre fotografia, memória e cidade pode-se falar no trabalho de fotógrafos que atuam ou atuaram nesse contexto e são colocados como essenciais à pesquisa. Através da fotografia do espaço social percebem-se questões importantes para a formação da identidade: a consciência do seu lugar e sua presença no espaço urbano.

Os fotógrafos destacados identificam os eixos que conceituam o trabalho, as relações do sujeito no espaço urbano a partir das relações da memória do espaço. Suas imagens voltam-se principalmente às cenas da vida cotidiana, com o registro de imagens capazes de revelar poéticas das relações dos indivíduos por meio de suas visões individuais.

German Lorca, 1922, fotógrafo paulista que registrou as transformações da cidade de São Paulo durante o século 20. Discute o conceito de fotografia associado ao *"registro fiel da realidade",* demonstrando como esse *real* passa por uma codificação, para se tornar

imagem. Cristiano Mascaro, 1944, que estudando arquitetura descobriu a fotografia pela obra de Cartier-Bresson e a partir dai constrói imagens poéticas da cidade, observando-a de maneira invisível e colocando a observação do cotidiano como seu compromisso permanente e, pconsiderado o pai da street photography, Henry Cartier-Breson, 1908-2004, totógrafo francês que realizou o conceito do momento decisivo, onde a fotografia é resultado de espera para o melhor disparo, pelo instante ideal.

A produção de Cartier-Breson flagra o mundo social em suas manifestações mais espontâneas e coloca o olhar revelador do fotógrafo e sua maneira de enxergar as nuances do mundo, como princípio básico da sua fotografia.

5. BRASÍLIA COMO REFERENTE

5.1. A Cidade e seus Espaços

Brasília é até hoje objeto de críticas e elogios por diversos autores, que escrevem e reescrevem a cidade em vários tons. O tema aqui, não visa contradizer o que já foi dito, mas mostrar a própria contradição que é a cidade a partir da imagem poética da lembrança de seus espaços.

O plano de Brasília, pelo Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa, (1957), colocava a principal característica da cidade a de centro do poder, sede do governo. A cidade foi pensada não apenas em função da vida urbana cotidiana mas planejada para atender as necessidades que um *espaço de civilidade e política deveria pressupor.*[30] Disso surge a própria monumentalidade da capital. Mas o monumental aqui citado não se faz apenas na grandeza como unidade de medida, mas como identidade social desse espaço urbano.

> Monumental, não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (COSTA, 1957, p. 20)

Lúcio Costa planejou o modelo da capital modernista ideal sob preceitos da Carta de Atenas. Esse manifesto, elaborado ao final do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM, teve como principal contribuinte o arquiteto e urbanista Le Corbusier.

De acordo com a Carta[31], a cidade é parte de um todo, e deveria servir para a vida em comunidade, para a socialização do homem. A cidade deveria ser funcional, otimizando as relações econômicas, administrativas e sociais, enfatizando a higiene, o uso racional do terreno

[30] (COSTA, 1957)
[31] (Carta de Atenas, 1933)

e a setorização. Grande enfoque é dado às áreas livres e ao paisagismo, os quais deveriam ser parte integrante do espaço urbano.

> O zoneamento, levando em consideração as funções-chave — habitar, trabalhar, recrear-se — ordenará o território urbano. A circulação, esta quarta função, só deve ter um objetivo; estabelecer uma comunicação proveitosa entre as outras três. (Carta de Atenas, 1933, p. 31)

A capital foi projetada para cumprir esses objetivos. A partir da funcionalidade e da setorização, se organizaria o caos urbano próprio dos grandes centros.

Entre os anos de 1985 e 1987, é elaborado por Lucio Costa o documento Brasília Revisitada, onde o urbanista avalia a situação da capital e analisa os rumos próprios que a cidade tomou. Dentre outros aspectos, aqui escreve sobre as funções, que se transformam nas escalas de Brasília.

> *A concepção urbana de Brasília se traduz em quatro escalas distintas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica*. (COSTA, 1985/1987, p. 116)

A escala monumental, marcada pelo eixo viário de mesmo nome, "*conferiu à cidade nascente, desde seus primórdios, a marca inelutável de efetiva capital do país.*"[32] A escala residencial *trouxe consigo o embrião de uma nova maneira de viver*, caracterizada pelas superquadras, uniformidade nos gabaritos, espaços abertos arborizados e uso dos pilotis.

A escala gregária é onde a comunidade, a socialização acontece, o centro da cidade, onde estão os grandes comércios, espaço onde se agrega o cotidiano social da cidade. O urbanista teve nela *"a intenção de criar um espaço urbano mais densamente utilizado e propício ao encontro."* [33] A quarta escala é a bucólica, o paisagismo da cidade, as grandes áreas verdes, arborizadas, contíguas as áreas edificadas, grandes espaços de estar e contemplar da cidade.

Por outro lado, podemos perceber na obra de diversos autores as criticas ao espaço moderno de Brasília tal como foi concebido. Para Frederico de Holanda, (1999), e de James Holston, (1993), a conformação da cidade foi feita em cima de *segundas intenções* políticas, onde a boa intenção do urbanista foi muitas vezes deixada de lado para satisfazer vontades do poder vigente.

Os autores colocam a característica da cidade como segregadora, onde a alteridade, a socialização, não acontece, ou ocorre de forma minimizada.

> Um dos impactos mais profundos experimentados por quem vai morar em Brasília é a descoberta de que se trata de uma cidade onde não se vê gente nas ruas. Os migrantes não reclamam da ausência de aglomerações em si,

[32] (COSTA, 1985/1987, p. 116)
[33] (COSTA, 1985/1987, p. 116)

> mas sim da ausência da vida social que esperam encontrar nos espaços públicos da cidade. (HOLSTON, 1993, p. 113)

5.2. Redescobrindo o Espaço de Exceção Modernista

A modernidade é baseada no conceito de mudança constante. Quando um espaço social de mudança estagna-se – caso de Brasília - o sujeito perde sua identidade em relação a esse espaço. O sujeito busca então novas identidades dentro da cidade.

Nesse sentido surgem novos usos dos espaços. Criam-se diferentes posições de sujeitos, identidades para o indivíduo. A mudança da identidade do sujeito moderno advém da própria sociedade mutável.

O foco deste trabalho não é então o que a cidade exclui, mas o que se reapropria dela pelas leituras diferenciadas dos espaços. De cada espaço, de cada escala.

O arquiteto Francisco Ricardo Costa Pinto, (2011), analisa como a superquadra é vivida pelos habitantes da capital e como essa vivência cria as identidades dos sujeitos frente ao espaço. Essas identidades são criadas pelas novas possibilidades dentro do espaço de exclusão que a cidade gera.

> (...) porém, desde o início, suspeitava-se que por trás de toda a formalidade, de toda a monumentalidade existia outra Brasília ou, quem sabe, outras Brasílias. (PINTO, 2011, p. 263)

Aqui, a fotografia entra como criadora de novas possibilidades da reapropriação do espaço urbano. Busca-se, dentro das escalas do Plano Piloto a existência de pequenas cidades poéticas, de outras *menores Brasílias dentro de uma Brasília maior* [34].

O sujeito sente-se isolado na urbe, então busca novas possibilidades de interação com o espaço, como forma de se identificar novamente dentro dessa sociedade. No caso, o poeta, que escreve sua memória de Brasília e utiliza a poesia de seus espaços para reencontrar sua identidade na cidade.

6. CRIAÇÃO VISUAL

Elabora-se conceito da criação visual a partir do referente de Barthes[35], que divide-se em duas partes, que se traduzem em um todo completo: A primeira parte é a cidade, o espaço urbano de Brasília, com suas nuances e relações sociais. O homem e sua interação com a *urbe*. Revelando mais sobre o ser humano e o seu contexto social, somado aos espaços da cidade moderna, a segunda parte do referente é a própria poesia.

O referente uno é a memória. A memória do poeta, traduzida em imagem, a memória do fotógrafo traduzida em cidade e a memória da cidade traduzida em poesia. O texto

[34] (MACEDO, 2013, p. 18)
[35] (BARTHES, 1984)

é comumente utilizado para descrever uma fotografia, em forma de legenda. Aqui se traça o caminho inverso - utiliza-se a fotografia para descrever o texto poético.

Cria-se ainda uma dialética entre as obras de Lucio Costa [36] e Gaston Bachelard [37], conectando-se a poética dos espaços estudados pelo segundo, com as escalas da cidade descritas pelo urbanista: O espaço externo-interno, os cantos e a imensidão, de Bachelard, dialogam respectivamente, com as escalas, gregária, residencial e bucólica de Lucio Costa. Exclui-se a exaustivamente revisitada escala monumental. A busca é pela reapropriação identitária dentro das *outras Brasílias*, e são nessas três escalas que isso ocorre.

Os poemas escolhidos são de autoria de poetas da própria cidade, em uma admiração ao 'poeta desconhecido' abordando os textos do cidadão comum, o fotógrafo usa o texto poético como forma de dialogar com os espaços da poesia da cidade.

Trabalha-se ainda com o inesperado, o surgimento natural da pós-poesia, que nasce da experiência poética do próprio fotografo que não se basta em traduzir a poesia em imagem, mas acaba por descobrir nova poesia naquele novo momento registrado.

6.1. Poética do espaço externo-interno: A escala gregária

O retrato da relação do homem como ser social com o espaço urbano em busca da sua identidade nas interações diárias entre os grupos. O centro da cidade colocado como espaço de lazer e trabalho.

Figura 1: Escadas da Rodoviária, Brasília, 2013

Fonte: Acervo Pessoal

desço aos infernos
pelas escadas rolantes
da rodoviária
de Brasília

meu corpo boiando
no óleo que ferve
um pedaço
do seu coração
num pastel de carne
Nicolas Behr

A rodoviária no fim do dia é o inferno. O inferno do trabalhador, do pedinte, do policial, do ambulante, do vendedor de pastel. Caminha-se em passos largos, a desconfiar de tudo e todos, ih... o ônibus se foi. O pastel cai no chão, e com ele um pedaço do seu coração.

[36] (COSTA, 1985/1987)
[37] (BACHELARD, 1993)

Figura 2: Café, Brasília, 2013.

ali nos ministérios
nada muito secreto
o moço vende café
Paula Macedo

Fonte: Acervo Pessoal

Procura-se o moço que vende cafés. Não tem moço, tem moça. A moça vende café, jornal, refrigerante, bala, chiclete, revista, biscoito e chocolate. A moça florida e desatenta vende. O moço de paletó e gravata compra, olha, se apaixona, mas não quer café, paga a bala e vai embora. E a moça fica... a ver cafés.

6.2. Poética do canto: A escala residencial

O nosso espaço, a nossa casa, a escala residencial da cidade - tudo aquilo que faz parte dos nossos espaços seguros, onde podemos ser o *eu* no eu mais profundo, onde somos parte da cidade e ela parte da gente.

Figura 3: Entreblocos, 308 sul, Brasília, 2013.

entre.
entre por favor
entre blocos
entre quadras
entre,
entre por favor
Nicolas Behr

Fonte Acervo Pessoal

Cada quadra, cada bloco, cada entrelinha desse espaço é uma porta. É Lúcio Costa, é Oscar, é dona Maria do sexto andar pedindo para entrar. Conhecer e reconhecer seus cantos. Entre os blocos entra gente, entra carro, entra bicho. Nos entremeios das superquadras surgem novas entradas entre nós.

Figura 4: Pilotis, 308 sul, Brasília, 2013.

Brasília passa
embaixo
do meu bloco
todos os dias
Nicolas Behr

Fonte: Acervo Pessoal

Embaixo do bloco passa o taxista, passa o bebê, o pai, a mãe, a criança, passa o entregador, passa o senhor e a senhora, passa o vento, passa a luz. Embaixo do prédio a vida passa e a velhinha olha. Embaixo do prédio a vida passa. Dona Jussara, vê a vida passar debaixo do prédio, e em suas palavras a poesia se fez concreta: *"Tudo passa tão depressa minha filha, que me deixa até meio zonza..."*.

6.2.1. Poética da imensidão: A escala bucólica

Espaço no seu sentido mais absoluto, perante ao qual nos sentimos pequenos, frente à própria compreensão do universo e de nós mesmos. Tudo aquilo que é praticamente infinito e que vai além da própria compreensão.

Figura 5: Ipê Amarelo, Brasília, 2013.

Novas passarelas
de ouro e de lilás. Brasília
se desnastra em flores.
Romeu Jobim

Fintw: Acervo Pessoal

Os ipês vieram antes, são resquícios da seca, é setembro em Brasília e florescem em todas as cores, amarelos, lilases, violetas e brancos. Haja flor para todo lado. Céu e terra coberto em cores. A fotografia é um espelho. Fotografa-se o ipê-céu de baixo para cima, e de cima para baixo o ipê-terra joga flores de presente. Ih...pê!

Figura 6: Árvores do Cerrado, Brasília, 2013.

nem tudo
que é torto
é errado
veja as pernas
do garrincha
e as árvores
do cerrado
Nicolas Behr

Fonte: Acervo Pessoal

As árvores do cerrado dançam. Nunca se foi tão feliz como quando criança escalava-se o galho mais alto: *"Eu sou o rei da floresta"*. Sempre será rei, depois de ter conhecido as árvores do cerrado. A árvore de galhos tortos te convida ao passeio pelo seu labirinto. As árvores dançarinas balançam seus braços e pernas para todos os lados.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada procurou demonstrar um ponto de partida no estudo da relação entre formação da identidade do sujeito dentro do espaço a partir da memória, utilizando para tanto a poesia e a fotografia como formas de registro de memória e de *reidentificação* do indivíduo dentro da *urbe*.

O trabalho revela a paisagem poética dos espaços da cidade de Brasília, através dos olhos ao mesmo tempo do fotógrafo e do poeta, que ao final tornam-se um só. Essa paisagem onde o indivíduo se identifica e se encontra dentro da sociedade possibilita a leitura fotográfica de uma Brasília poética, recontada a partir de memórias pessoais, onde passado e presente se misturam, bem como a fotografia e a poesia, imagem e escrita, modificam a realidade e ao mesmo tempo permitem a identificação do indivíduo com as mudanças do espaço e da sociedade.

Essa pesquisa inicial coloca um panorama geral de como essas relações ocorrem. Com isso, possibilita-se a continuidade do estudo das questões colocadas, especialmente das possibilidades de diálogos entre a formação da identidade do indivíduo, o espaço onde ele interage com os outros sujeitos sociais e a reapropriação da cidade pela arte, através da fotografia.

Este estudo teórico inicial é apenas parte de projeto que intenta poetizar a cidade e mostrar o lado artístico dela, através da imagem da sociedade, com o estudo da formação da

identidade do individuo dentro do espaço urbano, bem como o trabalho fotográfico do espaço urbano como espaço de interação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEHR, Nicolas. *Laranja Seleta.* Brasília: Lingua Geral, 1980.

BEHR, Nicolas. *Pelas Lanchonetes dos Casais Felizes.* Brasília: do autor, 1994.

BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-brasília.* Brasília: LGE, 2002.

BERGER, Peter L; LUCKMAN,Thomas. *A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento.* Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória.* Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos.* 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CARTA de Atenas. *Assembléia do CIAM*, 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=233>. Acesso em: 7 outubro 2013.

CARTIER-BRESSON, Henri. Disponível em: <http://www.henricartierbresson.org/>. Acesso em: 16 outubro 2013.

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília.* Distrito Federal: NOVACAP, 1957.

COSTA, Lucio. *Brasília Revisitada.* Brasília. 1985/1987.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva.* Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLANDA, Francisco de. *O Espaço de Exceção.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: Uma crítica de Brasília e sua utopia.* Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JOBIM, Romeu. *Em Tom Menor: quadrinhas e haicais.* Brasília: Trianas, 1993.

JOBIM, Romeu. *Pássaros de meus Bosques.* Brasília: do Autor, 2007.

MACEDO, Paula. *Brasílias Possíveis: uma leitura poética da cidade.* Universidade de Brasília. Brasília. 2013.

MASCARO, Cristiano. Disponível em: <http://www.cristianomascaro.com.br/>. Acesso em: 16 outubro 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista.* Ridendo Castigat Moraes, 1848.

PINTO, Francisco Ricardo Costa. *Um Caso Peculiar de Unidade do Diverso: um olhar sobre a apropriação de espaços públicos em áreas residenciais do Plano Piloto.* 2011.

SERPA, Angelo. *O Espaço Público na Cidade Contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Contexto, v. II, 2011.