



AS CASAS DE TAIPA NA REGIÃO DE LUMIAR: O BARRO CULTURAL NA ARQUITETURA VERNÁCULA E COMO PIGMENTO PICTÓRICO NAS CONSTRUÇÕES DAS OBRAS DE ARTE

Anita Fizon

(1) Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rua Senador Euzébio nº14 apt. 102 22250-080 Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Tel. 5521 2551 6167 e 5521 8840 7989 anitafizon@uol.com.br

Palavras-chave: casas de taipa, obras de arte, barro cultural, transformação

RESUMO

A comunicação que pretendo apresentar é uma tentativa de construir um percurso a partir do barro cultural como elemento aglutinador da estrutura aparente das minhas obras de arte e da pesquisa sobre casas de taipa.

As imagens desta apresentação não são meras ilustrações, são textos imagéticos independentes e complementares ao meu discurso no qual o leitor poderá ler as imagens e imergir nos ambientes em que a pesquisa foi realizada. Pretendo que a experiência dessa leitura imagética leve o leitor à construção do espaço, que faça sentir e dar sentido aos ambientes. Desta maneira, o leitor conquista a oportunidade de conhecer personagens, casas, nuances do lugar, assim como são, as imagens que falam das transformações, deformações pela ação do tempo. Foucault (2002) ilustra com precisão o meu pensamento em relação à imagem/palavra:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja em face do visível num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem¹.

Vocês verão imagens referentes às minhas poéticas. Pretendo perceber as similitudes do pigmento natural nas casas e nas obras e a relação com o espaço. A trajetória da obra em si e o processo de construção e desconstrução das casas.

Essas casas encontram-se em Lumiar, 5º Distrito de Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro, onde a pesquisa foi realizada.

Para Tuan (1974), lugar é uma “pausa no movimento” – o movimento de busca de um lugar termina quando o encontramos. A pausa poderá ser o encontro com o lugar, mas dentro dos lugares existem outros lugares, outras pausas, com significados próprios. O lugar “implica uma atribuição de significado eminentemente referenciado no indivíduo” (Tuan, 1974), portanto, para o caminhante que se identifica com o lugar, existem pormenores distintos entre si dentro do próprio lugar que irão revelar visualidades diferentes, porém, com certas similitudes.

O lugar, e assim o devo chamar por ser singular, os habitantes, naturalmente estão investidos de sentido no fazer cotidiano, que facilita a leitura dos observadores externos a este lugar, quer seja na paisagem, quer seja nos habitantes e na cultura. Portanto, existe também a relação entre os construtores da paisagem do lugar.

Segundo Sauer (1998), os fatos do lugar são que irão contextualizar os fatos geográficos que, associados, dão o conceito de paisagem.

O estudo de qualquer espaço onde habitam pessoas tende a resultar nos somatórios da ação do cotidiano dos indivíduos e do coletivo, relacionado à análise dos sentimentos e idéias espaciais das pessoas e grupos de pessoas. Um complexo de idéias que serão somatórios das experiências que irão resultar em diferenciais com sentidos que tem características próprias.

1. PERCURSO NO CAMINHO DO CAMPO: 1º MOVIMENTO

O percurso que realizei tem como referência o “O Caminho do Campo”, de Heidegger (1969). O autor faz um percurso e reflexões do ser num caminho “do portão do Jardim do Castelo até as planícies úmidas do EHNRIED”. Heidegger (1969), ao entrar por este caminho, passa por pontos como “um banco quadrado de madeira crua abrigado por um alto carvalho”, e completa “quando os enigmas se acotovelavam e nenhuma saída se anunciava, o caminho do campo oferecia boa ajuda”.

O caminho que iremos percorrer através das imagens, no qual seremos parceiros, partirá de minha casa em Boa Esperança, até a cachoeira Poço Belo, que distam 800 m entre si. Percorro este caminho há quase 20 anos. Hoje, como pesquisadora de *Casas de Taipa*, caminho atenta a esta proposta. Esta caminhada, pelas possibilidades de escolhas de um determinado objeto ou assunto, permitiu um ponto de partida para a ordenação de fatos e fantasias sobre esta natureza.

Percebia, durante esses anos, que havia apenas uma casa nesta trajetória. Com este propósito comecei a pensar na paisagem. Tal caminho remete a momentos remotos, um desenho que se refaz com o passar do tempo; ela, a casa de taipa, está lá para ser revelada, apreciada. Essas casas inseridas na paisagem são paisagem, são organizadoras do olhar que nos remetem a uma liberdade existencial, expressam-se no espaço, estão abertas ao mundo. Estão em extinção, refletem a cultura que as gerou, restringem-se à simplicidade dos meios, e se nutrem com a seiva bebida da terra.

Heidegger (1969) lembra que “o caminho recolhe aquilo que tem seu ser em torno dele e dá a cada um dos que o percorrem aquilo que é seu”.²

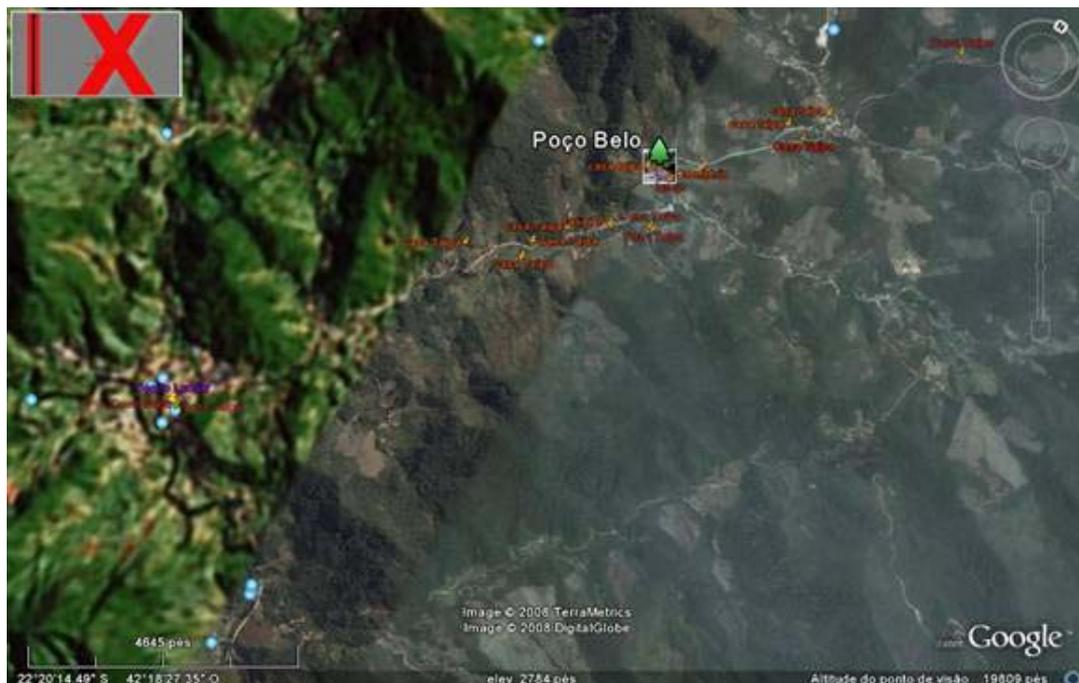


Imagem 1 – Percurso do caminho do campo

No caminho....



1. A neblina que vejo da janela da minha casa, cedinho pela manhã, “sombria massa sobre o vale, sempre e de todos os lados fala em torno do caminho do campo, o apelo do mesmo”



2. Ponto de partida, a casa, onde duas mangueiras saúdam e abrigam quem nela entra, o onde posso “conhecer o simples”



3. Escreve Heidegger (1969): “A serenidade que sabe é uma porta abrindo para o eterno. Seus batentes giram nos gonzos que um hábil ferreiro forjou um dia com os enigmas da existência”⁴



4. As mangueiras que se observa foram plantadas pela minha família, e as vi crescer.



5. Heidegger (1969) nos fala do odor do carvalho, da lentidão e constância do crescimento da árvore



6. “... crescer significa abrir-se à amplitude dos céus, mas também deitar raízes na obscuridade da terra



7. Que tudo que é verdadeiro e autêntico somente chega à maturidade se o homem for simultaneamente ambas as coisas



8. Disponível ao apelo do mais alto céu e abrigado pela proteção da terra que oculta e produz ⁵ Vista lateral da casa do Bel.



9. “O pensamento sempre de novo”⁶



10. Um espaço protegido pelo contorno instável.



11. Um espaço limitado, protegido pelo contorno estável, águas calmas.



12. “Esse campo tem clareiras, matarias e, nas clareiras que são ensolaradas,”⁷ lembrança que já remete ao tempo passado, assim como este texto todo fala do tempo “quando no coração, no interior, no centro da floresta, um carvalho tombava a golpe de machados”⁸

Imagem 2 – Caminhando

Percorrendo a estrada, depois do Poço Belo, iremos encontrar a casa de uma senhora, que tem, no cotidiano, hábitos peculiares. A chaminé da casa avisa que o fogão está em funcionamento quase o dia inteiro.

A moradora da casa vive solitariamente apesar de ter filhos e netos que a visitam. A idéia nos traz uma referência em Certeau (2003), que escreve sobre as “máquinas celibatárias”⁹ e cita personagens, entre outros, Robinson Crusóe, Marcel Duchamp (*Le Grand Verre: A casada desnudada por seus celibatários, Mesmo, 1911-1925*). Os animais que convivem com ela, seres palpáveis, obedientes aos indícios de marcas passadas, vividas num sistema coberto por ocupações em que o texto de viver, o modo de ser, é constituído no cotidiano, da necessidade de sobreviver solitariamente ou solidariamente, fabricando sonhos, próprios da sua essência, e existindo. Na *Casada Desnudada* de Duchamp, existe o “logro da comunicação que é prometida pela transparência do vidro”¹⁰. A casa (esta casa) se torna transparente quando se está dentro e as janelas enreladas estão sempre com as abas abertas, há um misto de interior/exterior paisagem assim como na obra de Duchamp que através da promessa de comunicação que se dá através do vidro, material transparente. A janela como promessa de intermediação com o mundo. Tanto o vidro na obra de Marcel Duchamp como a janela de dona Dinésia, o olhar casual do fruidor, articula somando-se aos sonhos pessoais do fruidor/caminhante. Eu, por mais que me esforce, não consigo

agora perceber mais uma casa que não seja sonhadora, esvaziada do real ou dos seus sentidos peculiares.



Imagem 3 – Casa que pertence aos sonhadores.

Janela, palavra linda.

Janela é o bater das asas da borboleta amarela.

Abre pra fora as duas folhas de madeira à-toa pintada,
janela jeca de azul.

Eu pulo você pra dentro e para fora, monto a cavalo em você,
meu pé esbarra no chão. (Prado, 2006)

2. 2º MOVIMENTO

Eu os convido a uma visita.



Imagem 4 – Habitante da casa dos meus sonhos que provoca poesia (D. Dinésia)



Imagem 5 – Objetos do sonho: a primitividade, lembranças e sonhos.



Imagem 6 – Pano que são dois iguais, sempre limpos, um mais gasto que o outro



Imagem 7 – Pano que cobre o bujão de gás embaixo da pia



Imagem 8 – Lugar de guardar açúcar



Imagem 9 – Porta-retratos: a família de D. Dinéia, (com neném no colo)

Carga de poesia diante deste porta-retrato em que as pessoas estão estáticas. Os que estão vivos trabalham intensamente na lavoura. A foto não revela a intensidade do cotidiano; as cores produzem um movimento, cercados pelo porta-retrato enfeitado.



Imagem 10 – O armário que guarda solventes e óleos e a peneira na janela



Imagem 11 – Lenha para o fogão, armazenada no canto especial, galinhas passeiam



Imagem 12 – Ovos que são postos no porão para chocar



Imagem 13 – Antena parabólica no quintal



Imagem 14 – Senhora chega da plantação de palmas para novembro



Imagem 15 – Planta as palmas 29 de julho para que, no dia 2 de novembro, homenageie os mortos



Imagem 16 – Casa que não existe e seus objetos de uso cotidiano

Segundo os proprietários, a casa “brocou”. Esta casa não existe mais. Foi desmanchada.

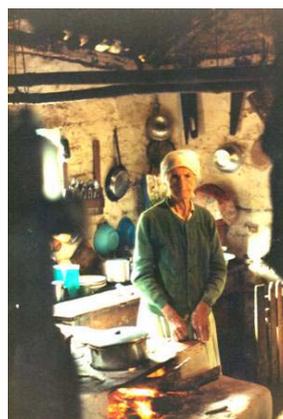


Imagem 17 – Interior da casa, iluminação remete às obras de arte do período medieval

3. 3º MOVIMENTO: Minhas poéticas: barro como matéria

Pretendo relacionar a produção das minhas poéticas à paisagem do lugar pesquisado a partir das casas de taipa. As obras serão apresentadas aqui através de registros imagéticos. Estas imagens não traduzem o potencial que as obras contêm, apenas intermedeiam o leitor e a obra. As obras e paisagens nesta forma se tornam precárias.

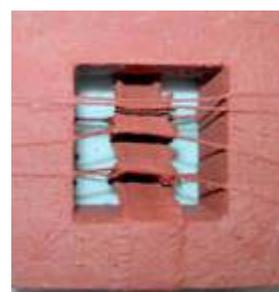


Imagem 18 – Casa construída com adobe. As madeiras estruturais horizontais e o barro que remetem à poética das minhas obras

Quando vi a imagem desta casa de taipa há anos fiquei muito impressionada com o paradoxo complexidade/simplicidade da construção, em que todo processo parecia revelado: ela estava nua. Relacionei esse material à minha produção artística na qual já vinha trabalhando há alguns anos. A meu ver, há uma poética nessa passagem do mundo natural para o mundo cultural, do minério para a paisagem arquitetônica sensível.

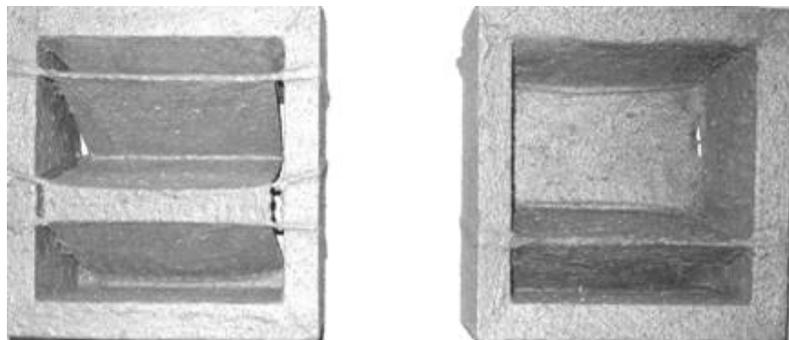


Imagem 19 – Obras de arte 20 cm x 20 cm x 4 cm. Pano e barbante passeiam no chassi estável, banhados de pigmento



Imagem 20 – Obras de arte 20 cm x 20 cm x 4 cm. Pano e barbante passeiam no chassi estável, banhados de pigmento



Imagem 21 – Obras de arte 20 cm x 20 cm x 4 cm. Pano e barbante passeiam no chassi estável, banhados de pigmento

Ana Barros (2006) nos remete a um lugar sob um olhar sensível do artista e sua poética que nos lembra: “Para um artista, essa noção de *local* se amplia para terras onde a imaginação poética imprime organizações, talvez ainda mais especificamente individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do *local* como sócio-culturais, o que cria uma tensão aguda.”¹¹

Para pesquisar os pigmentos pictóricos é preciso caminhar por caminhos longínquos, exige um desvendar enigmático na paisagem. A camada superficial do mineral pode não ser da mesma cor que a camada seguinte, existe uma busca constante pelo desconhecido, um mergulho em si. O recolher do pigmento natural é uma performance entre o corpo e a paisagem; uma relação de descoberta de infinitas cores, formas, espaço e lugares.



Imagem 22 – Obras de arte 20 cm x 20 cm x 10 cm. Pano e barbante passeiam no chassi estável, banhados de pigmento



Imagem 23 – Desvelar o pigmento na natureza para velar a obra de arte. Ouro Preto, 2006

Os pigmentos naturais são coletados em diversos lugares do Estado do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, etc. O importante é que não eles contenham em excesso de malacacheta (mica) e areia mineral que não se diluem na água.

O veículo aglutinante que utilizo nas obras pode ser a gema de ovo (têmpera ovo), cola a base de vinil (têmpera vinílica), ou acrílica. Evito empregar a têmpera ovo pelo fato dela ser suscetível a fungos. O solvente é sempre a água.

A pintura com pigmentos naturais remete ao homem pré-histórico que:

“Misturava madeira, ossos queimados, matérias minerais a diversas qualidades de terra para produzir os ocres, amarelos, vermelhos, com que recobria seus grafismos nas cavernas de Altamira e Lascaux, produzia a primeira representação pictórica da realidade, dando início à ação ainda hoje intrigante e desafiadora de recriar, nas cores da pintura, o cromatismo da natureza.”¹²

Os ocres, amarelos e vermelhos, são encontrados na natureza na cor original, não são mistura, precisam apenas serem recolhidos, diluídos e aglutinados para se tornarem matéria pictórica. Na experiência de misturar pigmentos de cores diferentes, o resultado não foi produtivo para minhas pinturas, que sempre se mostravam fragmentadas e denunciavam, em alguns pontos, as cores dos minerais aglutinados.

Nas formas de produção das minhas obras, o suporte convencional – chassi, tela e parede – são obras. Não existe esboço da obra, planaridade da tela cobrindo o chassi, ou direito e avesso: todas as faces do chassi, inclusive as laterais, são a obra. As camadas de tinta banham e contemplam as formas que a tela, feita de pano qualquer que dialogue com o pigmento intervindo, modificando a natureza maleável do tecido tornando-o um pigmento da paisagem com formas congeladas.



Imagem 24 – Obra em grade, 140 cm x 140 cm. Pano, madeira, barbante e pigmentos naturais

Não existe luz, isto é, claro/escuro; a iluminação externa artificial é essencial à obra, assim como o sol na natureza. A sombra da obra projetada na própria obra insinua perspectivas, promovendo maior profundidade. A parede é outro elemento da pintura quando o conteúdo interior do chassi se apresenta vazado. Deste modo, a parede contida na obra torna-se obra.

Não existe coisa real. Não há olhar que passeie sobre uma superfície narrativa real colorida de uma tela plana, essa superfície surpreende: pode dar voltas em barbantes, em linhas, no chassi estável, no tecido acrobata que pode ir e vir à superfície tornando-se positivo e negativo. Tudo isso é um passeio no interior do espaço pictórico, sempre banhado de massa monocromática criada pelo pincel em sucessivas camadas de tinta.

A têmpera é fabricada a partir de pigmentos naturais; desencadeando um discurso de significados, para o produtor (enunciador) e para o fruidor (enunciatário) revelados no “enunciado-discurso relação com o outro e relação com o mundo”¹³

Não existe jogo de técnica, ela é repetitiva, sempre a mesma. O que difere é o uso da tela, do chassi e da cor do pigmento produzindo significados.

“Há uma camada pictórica discursiva, em que o mesmo jogo sintático de relações entre técnicas e efeitos deverá ser desvendado por um espectador aqui transfigurado no leitor que rejeita a percepção imediata de uma primeira leitura porque pretende revelar as operações mentais geradoras desse outro e novo processo de criação.”¹⁴

Não existem tons quentes, que se expandem, opondo-se a tons frios, que se contraem. Existem tons de terra que produzem significados para quem os recolhe e para quem os transforma em matéria pictórica.

Para pesquisar os pigmentos pictóricos, é preciso caminhar por caminhos longínquos. Recolher pigmentos exige um desvendar enigmático na paisagem. A camada superficial do mineral na natureza pode não ser da mesma cor que a camada seguinte, existe uma busca constante pelo desconhecido, um mergulho em si. O recolher do pigmento natural produz uma performance entre o corpo de quem o recolhe e a paisagem; uma relação de descoberta de infinitas cores, formas, espaço e lugares, elementos esses que irão também constituir a *forma da expressão*¹⁵.

Os dois pontos do meu objeto de pesquisa, as obras e as casas, me parecem discursos que podem ser concebidos a partir de um objeto de significação: análise interna do texto e como um objeto histórico e análise externa do texto, ambas as teorias lingüísticas, aspectos de constituição do sentido, ambas são complementares. “Dar ênfase ao conceito de que o texto é um objeto de significação implica considerá-lo um todo de sentido, dotado de uma organização específica, diferente da frase. Isso significa, portanto, dar relevo especial ao exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem com uma totalidade de sentido. Cabe lembrar que a palavra texto provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer tecer. Da mesma forma que um tecido não é um amontoado desorganizado de fios, o texto não é um amontoado de frases, nem uma grande frase. Tem ele uma estrutura que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma de suas partes dependa do todo.”¹⁶

Cada *pintura/objeto*, qualquer que sejam as dimensões tem um discurso próprio, uma tessitura singular que não se esgota em si.

As casas de taipa, a meu ver, são textos de significação. Podemos, através dela, fazer uma análise interna do seu texto e, como um objeto histórico, fazer uma análise externa do texto - ambas as teorias lingüísticas, aspectos de constituição do sentido.

Fiorin (1995) comenta que texto como objeto histórico leva a preocupar-se com formação ideológica, com as relações polêmicas “numa sociedade dividida em classes, estão na base da constituição das diferentes formações discursivas”¹⁷

Desta maneira chassis, tela, parede viram obras banhados por pigmentos naturais monocromáticos. A tela passeia pelo chassi descrevendo planos, curvas, ângulos, se ondulando, se retorcendo, contorcendo. Este balé produz sombras é projetada nos planos sobre a obra.

A obra pode ser apreciada de todos os lados, não existe ponto de vista frontal. Ela com o passar do tempo se torna espacial

Quando única é potencializa, no conjunto a unidade perde a força para emprestá-la ao todo.

Ana Barros (2006) nos remete a um lugar sob um olhar sensível do artista e sua poética que nos lembra:

“Para um artista, essa noção de *local* se amplia para terras onde a imaginação poética imprime organizações, talvez ainda mais especificamente individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do *local* como sócio-culturais, o que cria uma tensão aguda.”¹⁸

A série prateada contém oposições e contradições entre elas: o claro/escuro, o sim/ não, o cheio/vazio, frente/verso, etc. A pigmentação monocromática prata se opõe à policromia das outras obras desta série.

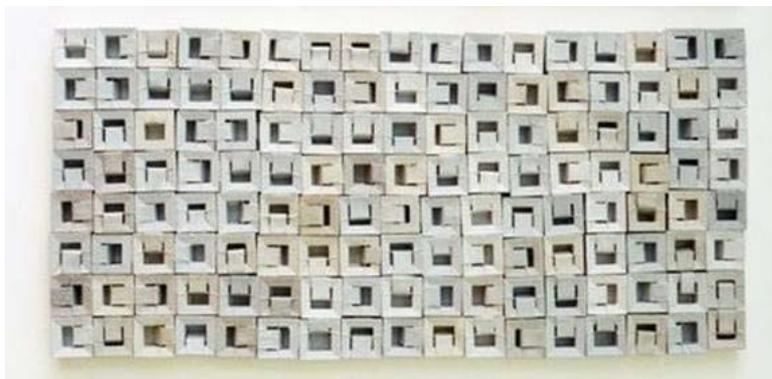


Imagem 25 – Pano, madeira barbante, pigmentos naturais, 114 cm x 56 cm

Na exposição *Expansão de Campo*, realizada no Rio de Janeiro em 2005, tendo como referencial as paredes de uma casa de taipa, empilhei as obras, construí uma parede ente duas colunas. O curador da exposição, João Wesley, escreveu no texto de apresentação:

“...Além destas considerações, esta configuração visual e espacial, projetada exclusivamente para esta galeria, transpira, a todo instante, elementos da tradição bidimensional e da arquitetura de pau-a-pique. Seria como se por alguns momentos, a cultura erudita se fundisse ou dialogasse com as verdades da multidão, e estes dois meios distintos se permitissem à mixagem; abandonado, neste breve tempo que dura uma exposição, suas restritivas limitações expressivas. Dentro deste espírito, poderia dizer que Anita promove sistematicamente uma mestiçagem estética que, a meu ver, reflete de modo sincero a realidade pluralista da cultura brasileira”



Imagem 26 – Fragmento da exposição repetida várias vezes. Módulos com medidas variáveis. Pano, madeira barbante e pigmentos naturais

Na obra realizada em 2008, houve uma mudança nos princípios. O vergalhão duro e flexível tomou o lugar da madeira que agora contracena com o barbante que se torna rígido envolvendo a si, apoiado no flexível vergalhão, todos banhados com pigmentos naturais.



Imagem 27 – Vergalhão, barbante e pigmentos naturais, 30 cm x 30 cm x 10 cm

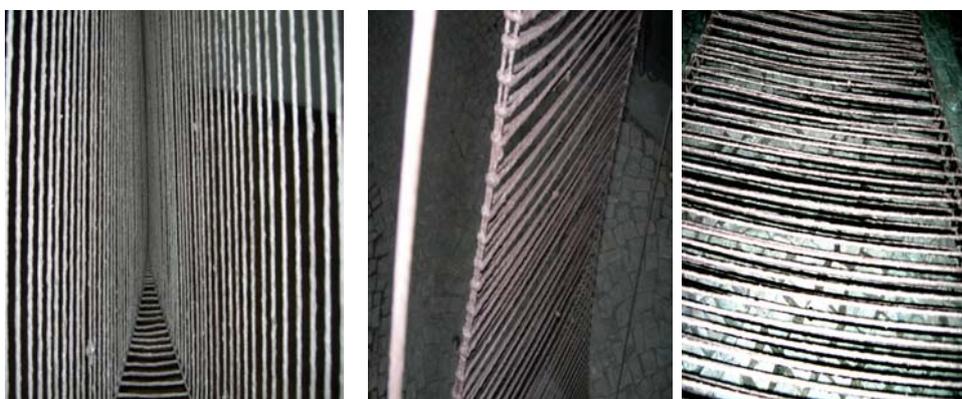


Imagem 28 – Vergalhão, barbante e pigmentos naturais, 80 cm x 160 cm x 30 cm

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As casas, a princípio, foram inspiradoras de poesia nas obras de arte. A paisagem em que elas se encontram continua sendo um marco para pessoas que chegam ao lugar em busca da natureza. A memória do lugar é indissociável da palavra transformação, no tempo e espaço. A percepção desta transformação está inscrita nos significados que se deslocam para interesses particulares de grupos distintos, cada um com sua razão e, atrelada a pontos de vista pessoais. Com o passar do tempo, as famílias recortam espaços, desmembram casas. O social entra como fortalecedor das ações pessoais ou familiares.

Por um lado, os personagens do lugar vêem a transformação do mundo acontecer em ritmo acelerado, transformando o cotidiano. Estas mudanças tornam visíveis os grupos de interesse, através da luta na defesa de seus espaços, dos grupos sociais e da manutenção e valorização da tradição cultural. Estes personagens são formadores de uma cultura singular originária de um processo de desbravamento recente que com a aceleração das transformações que ocorrem no mundo são alvos de intervenções, ocorrendo desconstruções e reconstruções, absorvendo novos valores que estão no mundo. O barro da estrada vai ser recapeado de asfalto havendo uma mudança na relação tempo/espaço. O Plano Diretor de Friburgo e a APA também estão interferindo nos costumes dos moradores do lugar.

As casas de taipa estão se transformando, seja por conservação, restauração, acréscimos, ou por estarem se desmanchando. Com esta pesquisa, as pessoas do lugar tomaram conhecimento de que elas são objeto de interesse, de estudo e são valorizadas, precisam ser preservadas. Elas surgem imponentes no caminho e são silenciosas.

O barro e suas nuances de cor, como aglutinante de si ou como matéria nas paredes das casas, o paralelismo, o trançado do emadeiramento e as diversas casas encontradas em outros cantos do Brasil influenciaram e modificaram o meu processo de produção das obras.

A minha última obra surge no espaço inscrito em estrutura rígida. Banhada de barro. A última obra, Paisagem, traduz toda a pesquisa das casas, do barro na estrada, as áreas de plantação e os caminhos de terra.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Ana. Fio de Luz. 2006. <http://www.pucsp.br/~cimid/3art/barros/fioluz.htm> (consulta dia 21/07/2007).
- BENVENISTE, E. Problemas de lingüística geral I. Campinas: Pontes, 1988.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer: Petrópolis: Editora Voz, 2003.
- FIORIN, Luiz Fiorin, *A noção de texto a semiótica*. In: Organon. URGs, Instituto de Letras, v9, n.23, 1995.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GREIMAS, Courtés. Semiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1986
- HEIDEGGER, Martin. Sobre o problema do ser - O caminho do campo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.
- PRADO, Adélia. Janela. In: Bagagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Ed.Record Ltda., 2006
- SAUER, Carl. *A morfologia da paisagem*. In: Paisagem, tempo e cultura. Organizado por Corrêa, Roberto Lobato, Rosedahl, Zeny. Rio de Janeiro: UERJ, 1998
- TEIXEIRA, Lúcia, As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte. Niterói: EDUFF, 1996.
- TUAN, Yin-fu. Topofilia: Um Estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1974.

NOTAS

- 1 - Foucault, Michel. p.12
- 2 - Heidegger, Martin. p.69
- 3 - Idem, p. 69
- 4 - Idem, p.71
- 5 - Idem, p. 68
- 6 - Idem, p. 67
- 7 - Idem, p. 68
- 8 - Idem, p. 68
- 9 - Certeau, Michel de, p.243
- 10- Idem, p.244
- 11 - Barros, Ana.
- 12 - Teixeira, Lúcia, p.89
- 13 - Benveniste, E. p. 132
- 14 - Teixeira, Lúcia. p. 87
- 15 - Greimas, 1986. p. 61
- 16 - Fiorin, 1995, p.163-164
- 17 - Idem, p.163-164
- 18 - Barros, Anna.

AUTORA

Anita Fizon, artista plástica, utiliza pigmentos naturais como matéria de suas obras; mestra em Ciência da Arte, (UFF), especialização em História da Arte e arquitetura no Brasil (PUC RJ), professora de artes visuais do Colégio de Aplicação da UFRJ.