

EIXO TEMÁTICO 8: ARQUITETURA VERNÁCULA E ENSINO

TERRA CRUA

CRISTELI DE OLIVEIRA, JOÃO AUGUSTO (1), SATURNINO D E OLIVEIRA, JOICE (2); GOUTHIER MACEDO, JULIANA (3)

1. Escola de Belas Artes da UFMG. Departamento de Artes Plásticas.
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901
E-mail: jcristeli@yahoo.com.br
2. Escola de Belas Artes da UFMG. Departamento de Artes Plásticas.
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901
E-mail: joicesaturnino@gmail.com
3. Escola de Belas Artes da UFMG. Departamento de Artes Plásticas.
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901
E-mail: juliana.gouthier@gmail.com

RESUMO

O presente artigo fala de uma experiência realizada na escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (U FMG) no segundo semestre de 2018 durante a disciplina "Técnicas Construtivas". Essa disciplina teve como objetivo aproximar os estudos e as discussões teóricas da experimentação prática. Proporcionou ler a história através de um resgate de conhecimentos vindos de nossa herança construtiva além de utilizar os saberes tradicionais na oralidade e nas sabedorias ancestrais em um espaço de criação artística compreendendo os processos e suas dimensões. A materialidade da terra e das fibras vegetais foram os elementos de afirmação da cultura e da arte como campo de conhecimento, produção, transmissão e transformação. Elegemos as técnicas e procedimentos que utilizam a terra crua como matéria prima e elencamos o adobe, o pau-a-pique e a taipa de pilão, para a realização desta experiência de trabalho coletivo. A telha capa e canal de cerâmica foi também proposta como alternativa para cobertura.

Palavras-chave: Adobe; Pau a Pique; Taipa; Telha Capa e Canal.

INTRODUÇÃO

A experiência Terra Crua foi desencadeada por dois pressupostos básicos imbricados entre si. O primeiro é a consideração de que a terra crua, a argila, o barro e as fibras vegetais, em sua materialidade, constituição física e carga simbólica, são matérias potentes – para alguns essenciais - na concepção e realização de projetos de criação artística. E o segundo é o da percepção de uma demanda entre os estudantes do curso de Artes Visuais de se aproximarem dessas matérias como estruturantes, ou seja, em seus aspectos estéticos e culturais, associadas aos sistemas culturais tradicionais, às sistematizações acadêmicas e às várias formas de representação e das suas possíveis relações com o corpo a, paisagem/natureza e a paisagem cultura.

Diante dessas questões e com a intenção de formar espaços de aprendizagem coletiva, instaurando um processo de pesquisa, em 2016, começaram a ser organizadas as disciplinas “Estruturas para o Fazer” e “Técnicas Construtivas”. Ambas foram concebidas tendo como eixo a associação entre o/a artista, as matérias e os processos do fazer/pensar. Numa aproximação com o pensamento de Paulo Freire (1987), se estabeleceram a partir da problematização dialógica, incluindo as trocas de experiências, discussões, criações e vivências de conhecimentos de diferentes grupos sociais/culturais, estimulando a conexão de saberes, sem hierarquias, fundadas não em sistemas preconcebidos, mas em possibilidades de relações, muitas vezes, carregadas de tensões. Desde então, ambas as disciplinas são oferecidas, alternadamente, pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG, como optativas da área de tridimensionalidade, como um espaço de criação artística que abraça professores, alunos, pesquisadores e a comunidade de um modo geral.

As diversas experiências vivenciadas desde 2016, com diferentes grupos, confluíram para o projeto Terra Crua, desenvolvido nos ateliês de Cerâmica e de Artes da Fibras da Escola de Belas Artes, em 2018, como proposta da disciplina “Técnicas Construtivas”. Nos encontros iniciais, o grupo¹ se organizou com a proposição de se iniciar a construção de um espaço coletivo, se dividindo em quatro subgrupos – adobe, pau a pique, taipa de pilão e telha capa e canal -, com o cuidado de não se perder o diálogo permanente entre toda a equipe. Uma vez estruturado, a primeira fase do projeto foram as pesquisas de campo, nas quais foram identificadas as características dos materiais necessários ao trabalho, que se concentrou nos processos. Cada uma das técnicas escolhidas foi pesquisada e executada por todos os

¹ Participaram da Disciplina Técnicas Construtivas Tradicionais do segundo semestre de 2018 os seguintes alunos: Amanda Oliveira, Ariely C. Martins, Barbara P. Paiva, Bruna Helena, Cleidson J. De Medeiros, Débora Guedes, Guilherme Ferrari, Julia Antunes, Lara M. Mortimer, Ligia Persichini, Luana Zumach, Lucas Carvalho, Luisa Carvalho, Patrícia Pozzato, Silvana Bettio, Thammy Azevedo, Wander R. Araujo e Wilton Duarte.

alunos, tendo como foco a ampliação do leque de possibilidades relacionadas à tecnologia dos materiais, processos técnicos, de criação e sistemas de produção. O trabalho, essencialmente coletivo, envolveu a discussão das técnicas, seus pressupostos teóricos e a experiência prática.

ALGUNS PRESSUPOSTOS

A intenção de se abordar algumas técnicas de construções vernaculares em uma disciplina do curso de Artes Visuais dialoga com o que diz Michael Frisch, ao considerar que “nossas imagens do passado são conservadas e transmitidas através do tempo não só por meio da experiência vernacular, mas também como construções culturais administradas e midiáticas,” (FERREIRA e AMADO, 2002, p. 79). Assim, a escolha por oferecer aos estudantes a experiência construtiva é um caminho de aproximação concreta desses procedimentos tradicionais, provocando, também a percepção de possíveis relações com as pesquisas artísticas, poéticas e estéticas. Além disso, se inscreve nas relações das construções com o seu entorno, considerando que a arte necessita - percebe e vive - dele para existir, o que se relaciona com o que diz Moacir dos Anjos:

qualquer produção artística está sempre ligada, com menor ou maior evidência ou consciência, aos lugares e aos tempos vividos por seus autores. Aquilo que é inventado pelos artistas, ou mediado por suas subjetividades, sempre deixa transparecer, como sintoma ou como análise, a situação e o contexto específicos que lhe serve de chão e calha. São criações que estabelecem e que reiteram, a cada ambiente e a cada momento, um conjunto de pistas e de vestígios que desenham maneiras singulares de estar no mundo, próprias a uma dada comunidade. (ANJOS, 2017, s/p.)

A isso, soma-se a constatação de uma predominância, no cotidiano dos alunos da Escola de Belas Artes e do próprio campo das Artes Visuais, de modos de fazer/saber hegemônicos, notadamente circunscritos nas referências estadunidenses e europeias, que, não raramente, obscurecem modos de fazer/saber do que se pode nomear como “nosso entorno”. Nesse sentido, o projeto Terra Crua também se alicerça na ideia de “uma arte que recusa a naturalização da invisibilidade social de determinadas questões, grupos sociais e entendimentos sobre o mundo” (ANJOS, 2017, s/p), oferecendo a possibilidade experiências potentes imersas em nossa cultura, que não raramente são subjugadas, em hierarquias inventadas e legitimadas como, por exemplo, eruditas e/ou populares, ignorando suas peculiaridades e complexidades diversas.

É importante ressaltar ainda que a abordagem do Terra Crua dialoga com os cruzamentos interculturais, na concepção proposta por Canclini (2016), para quem

Seu valor não reside na eloquência ou na espetacularidade com que exibem a criatividade de um povo, mas no modo de gerar espaços dialógicos onde se abrem novas formas de conhecimento e interdependência. Não estão preocupadas em marcar os limites de cada cultura, mas em elaborar o que as relaciona com outras: inclusive pela via negativa do contraste e da exclusão [...]. (CANCLINI, 2016, p.121)

Outro aspecto considerado foi a abordagem de Simon Schama (1966), da paisagem com uma construção cultural, a inserção ou o apagamento de vestígios de edificações de terra crua em detrimento de construções pedra e cal e de alvenaria, na construção da memória nacional, na primeira metade do século XX, foi um capítulo acentuadamente pontuado nas publicações que gravitaram em torno dessa questão, evidenciada com a publicação de *Brazilbuilds*² em 1943, no período de construção da identidade nacional.

ARTE E MATÉRIA

Outro ponto significativo nos processos vivenciados pelo grupo no projeto Terra Crua diz respeito à autonomia da matéria no campo das Artes Visuais. Com a terra/argila deixando de ficar refém da representação, os processos como forma de expressão ganham visibilidade, em diálogo com vários artistas que incorporam a seus trabalhos as fibras, o barro cru, a terra e a cerâmica. A ligação com a matéria, com a terra e com o corpo e a paisagem passam a ser preponderantes, como desdobramentos de operações em que a matéria torna-se indissociável das ações desencadeadas nos processos de criação, como também aborda Pareyson (2001). Para o autor, que vincula a matéria da arte aos “materiais físicos que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e na sua destinação artística”, o artista, ao adotar determinada matéria, deve estar atento à sua “independência”, que se traduz na “sua natureza muito especial, que é aquela e não outra”. Nessa relação, ele chama a atenção para o “diálogo do artista com a sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem souber respeitá-la” (PAREYSON, 2001, p. 164).

E, como exemplos dessa relação com a matéria, que ganharam corpo a partir da segunda metade do século XX, o grupo também estabeleceu diálogos com a produção/atuação de artista como Ana Mendieta (Cuba, 1948 – EUA, 1985) e Celeida Tostes (Brasil 1929 -1995),

² GOODWIN, Philip L. *Construção brasileira : arquitetura moderna e antiga, 1652-1942 – Brazilbuilds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1943. 198p.

imersas nessas questões. Com proposições distintas, tanto Mendieta quanto Tostes são referências de intervenções na paisagem, performances e instalações, em suas ações que estabelecem relações com o corpo, a terra, a natureza, os tempos ancestrais e o confronto com as estruturas sociais. Mas, se ambas alimentaram as discussões do grupo, a aproximação com as propostas de Celeida Tostes, precursora da arte com o barro, a cerâmica e a terra crua (COSTA, 2014) repercutiu de forma decisiva no grupo. Seus estudos, que refletiram em sua produção artística, permearam as discussões, possibilitando um entrelaçamento entre modos construtivos tradicionais e a arte contemporânea.

O projeto e suas ações

O homem que não dominava a leitura podia ver e escutar muitas coisas que hoje não somos capazes de perceber: a trilha dos animais selvagens que caçava, os sinais da aproximação de vento ou chuva. Ele podia saber as horas do dia pelas sombras das árvores ou as da noite pela posição das estrelas no horizonte. E no que respeita à audição, ao olfato, ao paladar e ao tato, sua superioridade em relação a nós é inquestionável. Mas não vim aqui propor um retorno ao analfabetismo, para recuperar o conhecimento das tribos paleolíticas. Lastimo tudo o que perdemos, mas não esqueço que os ganhos superam as perdas. O que estou tentando descobrir é o que de fato podemos fazer hoje. Ítalo Calvino

Os quatro procedimentos desenvolvidos pelo grupo – o adobe, o pau a pique, a taipa de pião e a telha capa e canal - foram assumidos coletivamente, ainda que parte dos processos tenham sido realizados pelos subgrupos constituídos para garantir a dinâmica de trabalho. Na etapa final dos trabalhos foi realizado um seminário, quando também foram partilhadas proposições de continuidade dos trabalhos, que culminaram com a produção da publicação "Terra crua", um compêndio das atividades realizadas no semestre e suas possibilidades de aplicação nas Artes.

O Adobe - Um dos grupos se dedicou aos tijolos de adobe, que aparecem nas construções de diversas culturas em diferentes territórios e diferem dos tijolos comuns por não serem cozidos. Para fazer o tijolo de adobe, o barro pode ser encontrado já pronto na natureza, oriundo de solo argiloso, com características físicas e morfológicas ideais, ou obtido por meio de adição de uma certa quantidade de areia, além de estume de boi e fibras vegetais - usados como agregado, aglutinante e para reforçar a estrutura, respectivamente. A terra não pode ser nem muito argilosa nem muito arenosa. Deve ter uma consistência que possa ser moldada em formas e que, ao secar não ocorram rachaduras devido ao índice de retração.

O tijolo de adobe de um modo geral é produzido em fôrmas de madeira. Os tipos de terras variam em sua nomenclatura e estrutura dependendo do local, bem como sua forma de preparo e utilização, sendo que as pesquisas envolvem a terra de formigueiro, a terra crua, o cupinzeiro, a esterçada, a de cultura, argilosa, terra abaixo de metro, piçarra, para cada terra uma forma de preparo e utilização. Depois de selecionada a terra ou feita à mistura, o barro é amassado com pés e colocado nas fôrmas previamente preparadas. Em seguida, são submetidos ao processo de secagem.

O processo de pesquisa começou coma extração da terra, sendo que foi utilizada a do próprio local de realização do trabalho, seguida pela a retirada das impurezas, com peneiras. Na sequência, a terra foi depositando no buraco de onde foi retirada, misturada com água descansou e, no dia seguinte, se acrescentou, gradativamente, mais água, ao mesmo tempo em que a mistura era amassada com os pés, até o momento em que deixava de grudar na pele e era possível enrolá-la na mão. Depois disso, foi acrescentada a areia, até ficar no ponto de enrolar com a mão e, em seguida o capim, estruturando a massa antes de colocá-la na fôrma, que deve ser previamente deixada de molho na água e polvilhada com areia para facilitar a retirada do tijolo. No preenchimento da fôrma, a mistura da massa, separada na quantidade certa para cada tijolo, foi jogada com força, garantindo, com o impacto a aderência à forma e a resistência do tijolo, que ficou exposto para a secagem, protegido da chuva e do sereno.

Para o grupo envolvido, a experiência de elaboração do adobe foi permeada de reflexões da história, costumes e culturas que se relacionam o tijolo de barro e fibras, permitindo conexões com os modos de fazer e com a matéria no campo da arte, envolvendo aspectos da produção, da conservação e também da forma. Foram considerados aspectos relacionados ao comportamento do solo na presença da água, as variações de volume na secagem e o índice de retração, assim como o comportamento dos materiais estruturantes, agregados e consolidantes.

O Pau a Pique - O segundo grupo se dedicou ao pau a pique, ou taipa de mão, que consiste basicamente no preenchimento com barro de uma parede formada pelo entrelaçamento de madeiras verticais fixadas no solo, com vigas horizontais amarradas entre si por cipós. O procedimento foi abordado como um sistema construtivo, considerando diferentes técnicas e processos, que variam de acordo com o lugar, os materiais e as pessoas envolvidas. O barro adequado pode ser encontrado na natureza já pronto, em condições ideais para ser usado dependendo de sua constituição e de suas características físicas e morfológicas, mas, se necessário, pode ser conjugado à areia ou a algum tipo de fibra, para melhor adequação à estabilidade e suscetibilidade às adversidades. A conservação, assim como o

processo de degradação, estão diretamente ligados ao manejo dos materiais, ao processo de construção, ao acabamento, à cobertura e à manutenção.

Nesse sentido, as condições como o clima, época do ano e o horário da coleta devem ser observados uma vez que podem influenciar na qualidade e durabilidade do material.

Na realização do trabalho, após a escolha do local, foi feita a escavação para a instalação de um pequeno alicerce de pedras (britas), onde foram fincados os esteios, como fundação para as paredes. Seguindo a proposição de se utilizar matéria-prima disponível na região, o grupo utilizou a terra extraída do próprio local de realização do trabalho e optou por madeiras de verga e pelo bambu para a construção da estrutura, selecionando os de maior diâmetro para as extremidades de cada parede e os mais finos, alguns cortados em meia-cana, para intercalar entre os espaços e fazer a trama. Na coleta, foi observado o corte diagonal, visando uma melhor recuperação da planta. Na sequência, foram providenciados os vegetais para a amarração, o cipó São João (*Pyrostegia venusta*) e a taboa (*Thypha domingensis*). Após a imersão das plantas, em água limpa - o cipó por aproximadamente 15 dias, e a taboa, por alguns minutos – as fibras foram retorcidas, e usadas para a amarração.

Na montagem da estrutura vertical, com o intervalo entre os paus de um palmo ou um pouco menor, as bases da seção cilíndrica foram queimadas, um procedimento importante para a impermeabilização do cerne contra umidade do solo. Para o fechamento da estrutura foi feita uma trama, entrelaçando os bambus no sentido horizontal. Na amarração foram utilizadas fibras de cipó São João e taboa, garantindo uma superfície - como uma armadura - capaz de receber e sustentar o barro usado para preencher os vazados desta armação.

Como processo de experimentação, para a última etapa da construção, a de recobrir a trama com barro, o grupo optou por erguer três paredes com diferentes preparos de barros: o barro sem aditivo (puro), o barro com adição de feno e o barro com areia. Para o preenchimento das paredes, foi seguida a recomendação de se trabalhar com duas pessoas. Assim, cada uma ficou de um lado da parede e, segurando uma porção de barro na mão, aturaram com movimentos sincronizados, no chamado “sopapo”, unindo o barro com a parede como um “sanduíche”, criando um tipo de vácuo e comprimindo o barro, deixando essa mistura firme e aderida na estrutura.

Após a secagem, o grupo observou que na parede com barro puro aconteceram grandes rachaduras, com o barro desprendendo-se em algumas partes, enquanto a do barro

misturado com feno permaneceu firme e resistente, com apenas algumas trincas. Na parede que houve adição de areia, o resultado foi semelhante ao da primeira, com rachaduras e algumas partes em desprendimento.

A Taipa de Pilão - O terceiro grupo trabalhou com a taipa de pilão, procedimento para a construção de paredes que utiliza terra crua sem estruturas, livre de matérias orgânicas e com uma porcentagem próxima de 30% de argila e 70% de areia que foi compactada com um pilão, em fôrmas de madeira, em camadas de aproximadamente 10 cm.

Nesse processo, a parede é construída em fôrmas móveis, reposicionadas à medida que são preenchidas. A terra utilizada deve ter baixo teor de umidade, porém o suficiente para que os materiais permaneçam coesos, garantindo uma estrutura resistente e durável. Por ser sensível à umidade, é necessário evitar o contato com a água ou mesmo com a umidade do solo, que pode infiltrar na base das paredes por capilaridade, demandando uma fundação impermeabilizante.

Além de sustentável, a taipa de pilão também ganha em eficiência térmica e universalidade, uma vez que é compatível com grande parte das obras. Dentre os benefícios do uso de taipas na construção, está a considerável redução de custos, já que é possível o uso de até 90% de materiais provenientes do lugar onde é produzida. Além disso, destaca-se a capacidade da taipa de pilão de produzir paredes tão duráveis quanto às de concreto, a beleza e personalidade que a técnica, quando bem aplicada, proporciona à obra, a exclusão de rachaduras ou trincas, visto que a compactação, a grande quantidade de areia e o baixo teor de umidade evitam a retração das paredes, deixando-as mais sólidas. No caso foram utilizados dois tipos de solos diferentes que estavam armazenados nos ateliês.

A experiência do grupo com a técnica de taipa de pilão começou com a construção do caixote de madeira, o taipal, medindo 20x40x60cm, que pode ser desmontado assim que todo o processo estiver terminado, subindo com ele para a construção das camadas superiores até se chegar à altura desejada da parede. Foram produzidas duas massas, a partir de dois tipos de terra, uma de alto refino – o toá, uma terra ferruginosa usada para pintura - e a outra uma terra utilizada para jardinagem. Como referência para o preparo da massa com a terra para jardinagem foi adotado o padrão 10 litros de areia, um litro de cal e três litros de terra misturados com água até atingir o ponto de formação de bolas sem esfarelar, ao ser prensada na mão. Assim, para chegar ao ponto de pilagem, na preparação da primeira terra de alto refino foram adicionadas areia, cal e água e, na segunda, apenas

cal e água. Na sequência, foi realizada uma camada com a primeira massa, após depositada na forma de taipa e prensadas até ficar bem compactada. A camada subsequente, foi produzida com a segunda mistura e, para a terceira camada foi utilizada, novamente, a primeira massa. As camadas foram superpostas imediatamente depois da pilagem, quando a camada anterior já estava bem prensada.

A Taipa é como um barro seco, um toá, uma terra aprisionada que vai se transmutando em resistência e reivindica seu espaço. Há milênios se difundiu por todo o globo. Suas diferenças nas técnicas construtivas demonstram a diversidade e o valor dos ensinamentos que de geração em geração chegaram até nós. À medida que a descobrimos nos deparamos com sua capacidade de nos maravilhar.

A Telha de Capa e Canal- O quarto grupo se dedicou à telha colonial, também conhecida como capa e canal e capa e bica. Feitas de argila, tem forma côncava e são assentadas em fileiras com posição invertida, dando um acabamento ondulado que propicia o escoamento rápido da água. Depois de moldadas, passam por um processo de secagem e são submetidas à queima a uma temperatura entre 750°C a 950°C. Em sua produção, os telheiros utilizavam, originalmente, um conjunto de peças de madeira, um chassi/quadro trapezoidal, uma régua e um molde em forma de um meio tronco de cone. Como cada oleiro possui a sua própria fôrma, as telhas possuem tamanhos e formas diferentes.

O grupo que atuou na produção de telhas de barro começou seu trabalho preparando amassa de argila, amassando e ajustando a sua consistência, deixando-a no ponto adequado para que pudesse ser moldada. Na sequência, foi feita uma mistura, de areia com a cinza, utilizada como desmoldante, com 70 % de areia e 30 % de cinza, ambas peneiradas. Depois de preparadas às mesas e a argila, e das formas serem mergulhadas na água, deu-se início ao processo. A mistura de areia com cinza foi polvilhada nos moldes e sobre a mesa, no espaço do quadro trapezoidal, que, em seguida, recebeu a massa de argila em toda a sua superfície, com o cuidado de não se deixar espaços vazios. Amassa, ainda na fôrma plana, foi nivelada e alisada com uma régua de madeira, retirando todo o excesso do barro. Posteriormente, a placa de argila foi deslocada para um plano lateral sobre o molde da telha. Assim que a argila ficou no formato da telha, foi desenformada e colocada, por alguns dias, para a secagem em uma superfície plana, polvilhada com a mesma mistura de areia e cinzas. A queima foi realizada apenas após as telhas estarem completamente secas, o que demorou cerca de dez dias.



Figura 1 - Registro de Atividades.
Fonte: Arquivo do Grupo, 2018

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência das técnicas vernaculares em sala de aula aumentou a certeza de que a diversidade no modo de fazer vem testemunhar e reconhecer o valor dos saberes tradicionais. Temos uma trajetória de pesquisa exploratória que nesse percurso possibilita e aproxima a experiência vivenciada, a experiência científica e a experiência artística. Vamos tecendo os meandros de nossos caminhos e, em um espaço/tempo não absoluto, desvendamos uma forma de pensar a arte. A matéria construída revela a substância mais íntima contida na forma artística de se expressar. Um inventário de conhecimentos se formou e o saber não vem apenas para um novo universo, ele extrapola, e nos leva a entender de uma forma final como a tradução em arte de uma escrita, conecta as técnicas e flui do pensamento como linha de construção.

A terra e o barro, seja como matérias constituintes do solo ou elementos simbólicos, se fazem presentes tanto na arte quanto nos modos de viver e de habitar. Buscamos assim pensar as questões relacionadas à utilização da terra aplicada a sistemas construtivos, esculturas, intervenções e manifestações diversas de um modo geral. Nesse sentido, acreditamos tornar-se possível estabelecer um diálogo acerca do processo de pesquisa e experimentação com o trabalho de artista, integrando a ação artística com a experiência da vida cotidiana. As relações são estabelecidas e transformam o conhecimento adquirido pela tradição oral em um experienciar e materializar técnicas vernaculares transmutadas e utilizadas em processos de criação artística. É clara a importância de pesquisas, experimentações e criações artísticas envolvendo professores, alunos, pesquisadores e a comunidade de um modo geral quando compreendemos todo esse universo. A origem e o significado no fazer de cada técnica bebidas nas bibliotecas orais de nossos mestres nos

dão a certeza de continuar nesse universo possuidor de um patrimônio intangível que grita por sobreviver.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. A Arte brasileira e a crise da representação. **Revista ZUM**, São Paulo, 7 jul. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>
Acesso em: 20/04/2019.
- BARDOU, Patrick. ARZOUMANIAN, Varoujan. **Arquiteturas de Adobe**. Barcelona: Gustavo Gill, 1981.
- BHABHA, Homik K. **O Local da cultura**. Tradução de Mirian Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. 1.ed. São Paulo: Edusp, 2016.
- COSTA, Marcus Lontra; SILVA, Raquel (orgs). Celeida Tostes. **Realização: Memória Visual**. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2014. Disponível em <http://aeroplanoeditora.com.br/2014/09/celeida-tostes/>
- FERREIA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaina (org). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- INTERNATIONAL CONFERENCE ON THE CONSERVATION OF EARTHEN ARCHITECTURE (6th), **Adobe 90 Preprints**. Las Cruces, New Mexico: The Getty Conservation Institute, 1990. 46.
- LENGEN, Johan Van. **Manual do Arquiteto Descalço**. São Paulo: Empório do Livro, 2008.
- PORTOCARRERO, José Afonso Botura. **Tecnologia indígena em Mato Grosso Habitação**. Cuiabá: Entrelinhas, 2018.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

