



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

Beatriz Mendes da Silva
Laís Braga Eduardo

Memórias Infantis:*

PERCURSOS NA HIBRIDIZAÇÃO DE LINGUAGENS VISUAIS

CAMPINAS
2026



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
CAMPINAS ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E
DESIGN FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

Beatriz Mendes da Silva
Laís Braga Eduardo

Memórias Infantis**

PERCURSOS NA HIBRIDIZAÇÃO DE LINGUAGENS VISUAIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Artes
Visuais da Escola de Arquitetura, Artes
e Design da Pontifícia Universidade
Católica de Campinas, como exigência
para obtenção do grau de bacharelado
em Artes Visuais. Orientadora: Prof.
Me. Paulo Henrique Nascimento
Kielwagen Profa. Dra. Luisa Angelica
Paraguai Donati

CAMPINAS
2026



FICHA CATAGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

, Beatriz Mendes; Laís Braga

undefinedm

Memórias Infantis : Percursos na Hibridização de Linguagens / Beatriz Mendes; Laís Braga . - Campinas: PUC-Campinas, 2026.

54 f.il.

Orientador: Prof. Me. Paulo Kielwagen; Profa. Dra. Luisa Paraguai.
TCC (Bacharelado em Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2026.
Inclui bibliografia.

1. Linguagens Híbridas. 2. Infância. 3. Memória. I. , . II. , Prof. Me. Paulo Kielwagen; Profa. Dra. Luisa Paraguai. III. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Faculdade de Artes Visuais. IV. Título.



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
CAMPINAS ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E
DESIGN FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

Beatriz Mendes da Silva
Laís Braga Eduardo

MEMÓRIAS INFANTIS:PERCURSOS NA HIBRIDIZAÇÃO DE LINGUAGENS VISUAIS

Profa. Me. Andréia Cristina Dulianel

Mariana Cavalcante

Prof. Me. Paulo Henrique
Nascimento Kielwagen

CAMPINAS
2026

RESUMO:

O presente projeto de conclusão de curso visa pesquisar modos de hibridizar linguagens visuais no processo de criação, a fim de investigar como a hibridização de linguagens pode operar na reconstrução de memórias infantis, que conformam a constituição da subjetividade do indivíduo. O trabalho apresenta referenciais teóricos que sustentam a pesquisa em artes e a produção prática-reflexiva, apresentando autores que discutem criatividade, hibridização, materialidade e relevâncias culturais. Esses referenciais orientam o desenvolvimento do processo de criação prático, no qual se discute o tema das memórias infantis, e também mostram possibilidades contemporâneas do fazer artístico, que não se limitam a apenas uma linguagem.

Palavra-chave: arte, artes visuais, infância; linguagens visuais híbridas; memória; processo de criação;

ABSTRACT:

The present undergraduate thesis project aims to research ways of hybridizing visual languages in the creative process, in order to investigate how the hybridization of languages can operate in the reconstruction of childhood memories, which shape the constitution of the individual's subjectivity. The work presents theoretical frameworks that support research in the arts and practical-reflexive production, featuring authors who discuss creativity, hybridization, materiality, and cultural relevances. These frameworks guide the development of the practical creative process, in which the theme of childhood memories is explored, and also reveal contemporary possibilities of art-making that are not limited to a single language.

Keywords: art; childhood; creative processes; hybrid visual languages; memory; visual arts.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1 MEIO COMO PONTO ZERO	10
2. PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO E/OU HIBRIDAÇÃO	12
2.1. PROCESSOS DE CRIAÇÃO	14
Fayga Ostrower; Sandra Rey; Leda Catunda; Efe Godoy; Rosana Paulino.	
3. ESTUDOS DE CASO	17
Efe Godoy, Leda Catunda	
4.PRODUÇÃO PRÁTICA	23
4.1. BEATRIZ M.	23
4.2. LAÍS BRAGA	39
5. EXPOSIÇÃO	49
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52



INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso investiga a hibridização de linguagens visuais no campo das artes, tendo como eixo poético e conceitual as memórias infantis e os afetos a elas associados, neste projeto, através do contato com artefatos objetos de lembranças longínquas. A hibridização das linguagens se faz necessária para compreender as vastas possibilidades de construção desse tema que é rodeado de realismo mágico e fragmentado: a memória e a infância. A natureza do trabalho sugere investigações que refletem no levantamento bibliográfico sobre pesquisa em arte, com análise de obras e artistas que se conectam com a pergunta que norteia a pesquisa: como a hibridização pode operar poeticamente na reconstrução da memória?

Considerando os estudos de Sandra Rey, em "O Meio como Ponto Zero" (2002), a metodologia de pesquisa em artes surge a partir de experimentações à formulação de uma poética particular de cada uma das artistas, não existindo um modelo predefinido de pesquisa. Sendo o próprio meio de experimentação o objeto de estudo. A fundamentação teórica deste trabalho servirá como um dos conceitos operatórios para ampliar e aprofundar o fazer artístico, na construção de obras de arte de linguagem aberta. Estabelecendo um movimento contínuo entre teoria e prática.

A partir do referencial de conceitos definidos por Braida e Nojima (2016), o hibridismo é abordado como um processo que envolve tanto misturas na materialidade quanto um cruzamento de estilos e significados. Dessa maneira, o conceito de hibridismo aqui é usado por não se limitar apenas a técnicas mistas. Assim, as escolhas realizadas no processo de criação são entendidas como não neutras, pois carregam dimensões da memória cultural, afetiva e social, além de resultados processuais marcados por sucessos e falhas que definiram a poética do trabalho.

Compreendendo como misturas de linguagens e técnicas podem dar forma a fragmentos de lembranças que, muitas vezes, residem no campo do imaterial e do afeto, o hibridismo aqui não é apenas uma mistura de técnicas, mas uma mistura semântica, permitindo que diferentes camadas poéticas e de significado se sobreponham na obra. No campo da criação artística, a pesquisa dialoga com reflexões sobre o processo criativo e a relação do ser consciente-sensível-cultural, conforme discutido por Ostrower (1977). A experimentação com diferentes linguagens evidencia o embate com a matéria como parte fundamental do processo, no qual as potencialidades e resistências dos materiais influenciam diretamente os caminhos poéticos da produção.



No primeiro capítulo, foi construído um referencial teórico a respeito de processos de criação híbridos, referenciando autores como Burke (2003), Braida e Nojima (2019) e Ostrower (1977), que contribuem para a articulação acerca de como materiais, símbolos e repertórios culturais se transformam quando reorganizados pelo artista, configurando novas formas de expressão e novos sentidos.

O segundo capítulo contempla o processo de criação artística de cada autora, agarrando o referencial teórico de maneira prática, descrevendo marcadores que refletem no percurso que resulta no produto final. Na sequência, o terceiro capítulo apresenta os erros e acertos das experimentações, bem como o que permaneceu ou não na construção da obra, além das observações para novos testes em materialidades e poéticas.



1.1. O MEIO COMO PONTO ZERO

Partindo dos estudos de Sandra Rey em "O meio como ponto zero" (2002), temos a autora analisando o indivíduo sua separação da obra, refletindo sobre si mesmo como matéria única, a partir da liberação dos cânones da arte, a obra e o artista passam a interagir como indivíduos de unidade. Separados, emerge então o foco na conceitualização da obra de arte contemporânea, representada como dona de si mesma como parte autônoma com mecanismos domados por sua aura, mas que de algum modo estabelece reflexão sobre o espectador. Sandra Rey compreende a pesquisa em artes como um processo no qual teoria e prática se constroem simultaneamente. Nesse contexto, a experimentação deixa de ser apenas etapa técnica e passa a operar como forma de produção de conceitos, ao acaso do grau de complexidade da matiz da pesquisa, abre-se margem para o cruzamento e hibridismo de procedimentos, tecnologias e materiais. Essa perspectiva é fundamental para o enraizamento desta pesquisa, uma vez que os trabalhos desenvolvidos surgem a partir de testes materiais, registros processuais e reformulações contínuas do processo criativo e teórico.

Estabelecendo conexões entre o ser consciente (Ostrower, 1977) e marcações particulares de influência da memória, este trabalho de pesquisa em artes, busca representar as distintas sublimações de

fraturas de memórias da infância e mistura tecnologias diversas, que convergem em obras de arte sinestésica carregadas de hibridismo cultural (Burke, 2009).

Pertencem ao caráter processual da metodologia escolhida para a construção da obra, estudos e registros dos processos de criação, neste trabalho estas representações serão relacionadas com imagens da produção técnica e observações complementares à dimensão da obra, discutindo as três dimensões da arte como processo híbrido, abordadas por Rey (2002). A priori o projeto trilha o campo das ideias, onde apresentaremos esboços de experimentações particulares de cada produção, rascunhos - escritos, linguagens definidas e descartadas durante o desenvolvimento do trabalho, seguindo, o cultivo de procedimentos e manipulações técnicas e o estabelecimento de processos gestuais tecnológicos mais avançados e suas significações, por fim, discutiremos a elaboração do conceito da obra dentro do tema e linguagens propostas pela produção contemporânea.

A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem durante a pesquisa a substância dialética necessária para a realização do projeto. O processo de investigação coloca o artista não apenas como um produtor de objetos, mas o

desafia a colocar sua candidatura no universo de valores artísticos, onde seus conhecimentos teóricos e tecnológicos se justapõem a fim de marcarem um ponto de vista particular que permite os seus questionamentos e aspectos da própria cultura.

“Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões (..) É desafio constante para o artista - pesquisador provocar um avanço, ou talvez, mais próprio seria dizer um deslocamento” (Rey, 2002 p.127)

No espírito de afirmar sentido para além do que os olhos podem ver, tomamos emprestadas palavras da autora, onde diz: “A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente aparente (..) essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade” para combinar de forma orgânica o emaranhado solto que pode justificar as escolhas das materialidades utilizadas como linguagens para rememorar as memórias infantis que ressoam de maneira descontínua, subjacente e de forma afetiva, evocando a bramidos recursos e procedimentos visuais capazes de operar por sobreposição, deslocamento e hibridismo de linguagens para assim gestuar em arte uma memória cultural ancestral.

2. PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO E/OU HIBRIDAÇÃO

As transformações culturais, tecnológicas e simbólicas, demarcam os processos de criação híbridos, nos quais diferentes modos de fazer se entrelaçam e se contaminam. A discussão da hibridização é a base fundamental deste trabalho, aderindo esse conceito na análise teórica e na produção prática. Referenciando os estudos de Fayga Ostrower, quanto a processos de criação, Peter Burke sobre hibridismo cultural e Frederico Braida e Vera Lúcia Nojima, acerca de definições das linguagens híbridas, cria-se um campo de experimentações através de linguagens artísticas diversas, orientando uma investigação teórica e poética. Os estudos de caso apresentados ao longo do trabalho evidenciam como os artistas experimentam essas misturas de linguagens e as utilizam como ferramenta expressiva de seus trabalhos, explorando diversas poéticas e temas. Sendo, assim, uma escolha direta de como cada artista produz.

O hibridismo nas artes visuais refere-se à articulação entre diferentes mídias, suportes, tecnologias e linguagens, não se definindo apenas pela mistura de conceitos operatórios mas amplificando também as possibilidades de mistura entre teoria e significados, citando nomes como o de Leda Catunda e Efe Godoy,

enquanto exemplos de artistas brasileiras contemporâneas de técnicas distintas, mas que se destacam ao trabalhar as possibilidades expressivas de composição entre linguagens.

O termo hibridismo, nas artes visuais, vêm de uma necessidade contemporânea de compreender a multiplicidade que pode abranger uma obra, tal qual a diversidade social e cultural que converge com a produção de um trabalho artístico. Compreendendo a possibilidade de misturas, passa-se a usar esses termos a partir do momento em que não é mais possível contemplar a análise de uma obra que não se restrinja a uma única linguagem. Peter Burke em seu livro "Hibridismo Cultural" (2003), entende esse fenômeno como um resultado do encontro entre repertórios culturais distintos, produzindo novas formas a partir de materiais, símbolos e práticas pré-existentes. Burke defende que o hibridismo nas artes ocorre na mistura de materiais, mas também no cruzamento de estilos. Dessa forma, escolhas materiais e formais carregam repertórios culturais e memórias coletivas, deste modo, a sobreposição entre fotografia, tecido, grafismos e colagens, possibilita também a reconstrução visual de lembranças infantis, impossíveis de serem representadas por uma única linguagem, evidenciando que o fazer artístico é definido por contextos sociais e históricos singulares.

Entrelaçando isso com os estudos de Frederico Braida e Vera Lúcia Nojima (2019), em "Cadernos de estudos avançados em design: Aspectos semióticos da linguagem híbrida do design", os autores definem a existência de três categorias de hibridismo: o sintático, o semântico e o pragmático, que podem ser ampliados para as artes visuais enquanto dimensões da linguagem. O hibridismo sintático se manifesta na materialidade da obra, a mistura de materiais e técnicas e respectivos modos e códigos que definem o fazer. O semântico se dá na construção de significado, e portanto na função simbólica atribuída a qualquer produto, e o hibridismo pragmático se define pela funcionalidade e combinação de vários usos para um mesmo produto. Este, entretanto, não se estende ao campo das artes visuais, justamente pela necessidade de utilização característica do design. Entretanto, essas classificações contribuem para aprofundar os níveis sintáticos e semânticos do hibridismo em uma obra.

“Uma interpretação da hibridação nos conduz a dispositivos de cruzamentos, num sentido de interpolação, atravessamento, mutação; seguindo a idéia de substituição de uma coisa ou estado. De início, a arte se apropriou do termo usado pela biologia para pontuar uma produção artística que se distancia do *modus operandi* aplicados no pensamento estruturalista, passando a mesclar conceitos e práticas não habituais até então. Assim, a hibridização apresenta um efeito mais amplo do que o seu significado primário: união de duas coisas. Dessa forma, o que hoje conhecemos como híbrido são também agenciamentos

presentes nos conceitos de desterritorialização, reterritorialização e território. Esse processo é tão antigo quanto a existência do homem, i.e., a mistura de costumes, raças e objetos simbólicos, sempre se deram através de processos de deslocamentos - desterritorialização. ” (WANNER et al., 2010, p. 3)

A abordagem de WANNER em relação ao hibridismo, traz a possibilidade de compreender a linguagem nas artes visuais não apenas como a mistura de técnicas mistas, mas também pela profundidade de um processo de criação que foge de um fazer tradicional artístico, este completamente influenciado pelo atravessamento de fenômenos culturais distintos. Amplificando, assim, o entendimento de hibridismo como um processo cultural e sensível. Ao considerar o processo de criação como híbrido, feito a partir de diversos repertórios que cercam o artista, torna-se necessário compreender a criatividade como uma experiência de sensibilidade ao mundo em que se insere.

A partir desses referenciais, compreende-se a hibridização não apenas como procedimento técnico, mas como estratégia poética capaz de operar visualmente questões relacionadas à memória, ao afeto e à fragmentação da experiência. Essa compreensão fundamenta o desenvolvimento prático da pesquisa, orientando as experimentações materiais e os processos de criação das obras apresentadas nos capítulos seguintes.

2.1. PROCESSOS DE CRIAÇÃO

A produção artística como ato criador se desenvolve a partir da intencionalidade, algumas vezes, de formar algo diferente. Para Fayga Ostrower (1977), em seu livro “Criatividade e processos de criação”, a percepção sobre si mesmo dentro do agir criativo implica na conexão e na abertura para o mundo do indivíduo, ou seja, a capacidade de perceber e sentir o mundo em que se insere. A autora, define como criatividade um conjunto de modos e variáveis, nos quais o artista, o ser consciente-sensível-cultural, é movido pela capacidade de processar sensações e expressar-se no domínio do sensível. O desenvolvimento de uma vida em sociedade conforma a prática do fazer criativo, uma vez que molda o indivíduo a partir dos modelos materiais e espirituais de uma sociedade. Não é possível desvincular-se de posicionamentos político-culturais no processo criativo, denominando isso de ser consciente. O ser cultural, orienta-se de valores e princípios acerca da sensibilidade. Diante do sentir em relação ao mundo, as potencialidades da matéria se relacionam com as potencialidades do indivíduo, conjecturando e ordenando o ser cultural. A materialidade como todo material formado e transformado, traz possibilidades e impossibilidade, orientando assim, o processo de criação artística. A manipulação da matéria se torna simbólica em modos de comunicação a partir dos

valores sociais e conteúdos de vida de uma certa cultura. Essa perspectiva se aproxima do que Peter Burke (2003) define como hibridismo cultural, um processo em que objetos, práticas e imagens carregam memórias culturais e significados coletivos, que se transformam quando reorganizados pelo artista em novos contextos. Assim, a escolha dentro do fazer artístico nunca são neutras, elas possuem sempre um repertório social

Além disso, dentre tantas possibilidades de misturas na composição da obra, temos de considerar também a identidade do artista e como suas variadas atividades e funções que mesmo sendo inerentes a proposta da obra, ainda podem fluir influenciando no processo criativo, o resultado desse acúmulo de funções resulta no que Dias (2023, p. 27) vai nomear como “hibridação de sistemas”, mecanismo este no qual o indivíduo vai acrescentando ao seu fazer artístico. Já para Couchot, é imprescindível ao artista adepto do hibridismo, variados estudos sobre artes e suas tecnologias “para essas técnicas híbridas, é preciso artistas igualmente híbridos que sejam capazes de bem orquestrá-las” (Couchot apud Klonaris, 1990, p.51).Essa perspectiva amplia a compreensão do artista como sujeito ordenado por múltiplos sistemas de conhecimento, práticas e experiências. A hibridação de sistemas, conforme aponta Dias (2023), não se

restringe apenas ao acúmulo técnico, mas envolve também dimensões subjetivas, culturais e históricas, que se incorporam de forma contínua ao processo de criação. Nesse sentido, o artista híbrido descrito por Couchot não é apenas aquele que domina diferentes tecnologias, mas aquele que manipula linguagens, contextos e repertórios culturais, reorganizando-os a partir de sua própria sensibilidade e experiência íntima.

Hodiernamente, as produções de Rosana Paulino, artista e doutora em Artes Visuais pela USP, dialogam diretamente com esse pressuposto. Segundo a página da Pinacoteca de São Paulo, sua obra *Parede de Memórias* (1994) é composta por 1.500 patuás, amuletos religiosos de matriz africana que trazem proteção, feitos a partir de onze fotografias antigas vinculadas a um arquivo familiar e histórico. A obra se configura como uma denúncia da invisibilidade da cultura negra, ao mesmo tempo em que atua como uma forma de celebrar sua ancestralidade e identidade (Figura 1). O trabalho *Bastidores*, 1997, também se apresenta como um exemplo que se comunica com esta pesquisa. Trata-se de uma série de suportes para bordado com figuras de mulheres, também pertencentes à família da artista, impressas em tecido e interferidas por costuras nos olhos, bocas e gargantas, evidenciando a ausência de voz de mulheres negras diante da misoginia e do racismo presentes na sociedade (Figura 2).



Figura 1: Parede da memória, 1994. Rosana Paulino. Tecido, microfibras, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,00 cm x 8,00 cm. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104097-parede-da-memoria>>. Acesso em 16 jan de 2026.

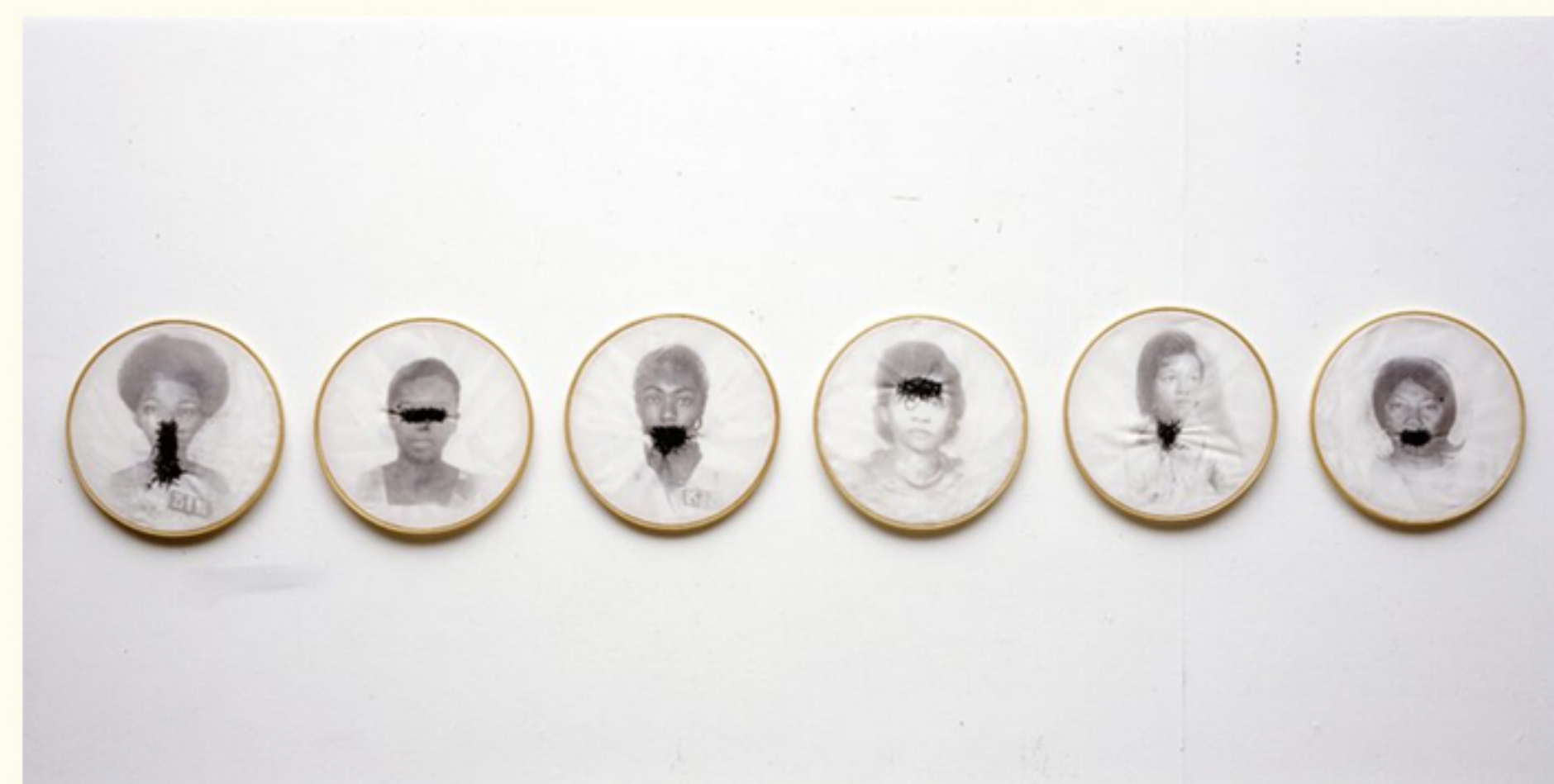


Figura 2: Bastidores. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30cm de diâmetro. Disponível em <<https://mam.org.br/corso/mulheres-negras-nas-artes-visuais/>>. Acesso em 16 jan de 2026.

Entendendo o artista como sujeito condicionado pelas suas relações com a materialidade, a cultura e sua própria sensibilidade, torna-se evidente que seus processos de criação acompanham as transformações do próprio mundo em que está inserido. À medida que novos materiais, tecnologias e modos de vida surgem, também se ampliam as possibilidades de ação do artista, que passa a operar em campos cada vez mais mesclados, complexos e interdisciplinares.

Entendendo o artista como sujeito condicionado pelas suas relações com a materialidade, a cultura e sua própria sensibilidade, torna-se evidente que seus processos de criação acompanham as transformações do próprio mundo em que está inserido. À medida que novos materiais, tecnologias e modos de vida surgem, também se ampliam as possibilidades de ação do artista, que passa a operar em campos cada vez mais mesclados, complexos e interdisciplinares.

Na contemporaneidade, são diversos os suportes e meios artísticos para o ser humano se manifestar, existindo através da interdisciplinaridade, linguagens que podem ser híbridas por sua natureza ou pelo seu processo de criação, sendo a matiz flexível à manipulação direta do artista, questão essa que fica condicionada a construção da poética idealizada pelo artífice. Através da mistura de tecnologias e linguagens, novas ordens de produção se instauram ampliando a percepção sensível quanto às possibilidades, até então sufocadas pela estabilidade e segurança de artes e técnicas achatadas.

“As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento os escape, sentimos perfeitamente que há um nexos. Sentimos também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos.” (OSTROWER, 2011, p.35).

Para trabalhar as técnicas de hibridização - e com arte, é preciso ter consciência de que nem sempre o resultado final do trabalho, irá corresponder à idealização estética ou conceituação previamente planejados, sendo necessário estar aberto à experimentação, aderindo aos objetivos da obra o erro como intervenção e parte do processo de criação, considerando o devir da formação artística passível de erros e aprendizados para a obtenção de experiências (DIAS, 2023, p.55).

3. ESTUDOS DE CASO

Leda Catunda, artista brasileira, nascida e criada na cidade de São Paulo, tem formação em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), referencia alguns nomes que influenciam suas produções, tais como: Robert Rauschenberg e Jasper Johns, sendo ambos artistas do movimento da Pop art, estilo evidente em todas as obras da brasileira. Ao rememorar sua graduação, a artista cita nomes de pesquisadores em artes, relevantes para a constituição da artista-pesquisadora, que ela viria a se tornar.

“[...] eu fiz FAAP nos anos oitenta, onde não havia aulas de pintura, porque a pintura estava morta e, havia um enorme incentivo para que nós fizéssemos, imagens reprodutíveis, em gravuras. E ainda considero que a ideia da reprodutibilidade, liamos muito Benjamin... o trabalho não tinha só um dono, ou só um destino”. (Leda, 2023)

De fato, observa-se o desdobramento de Leda, em suas primeiras obras, para escapar da criação compulsória de uma imagem, passando por composições em que buscava vedar imagens existentes com tinta acrílica e ilustrações estampadas com tecidos selecionados. A artista também usou da costura como interferência artística, misturando texturas diferentes como o voal, lona e veludo entre outros, para constituir cenários, como “Paisagem com lago” (1984); (Figura 3). A artista toma um colchão velho como tela para produzir “a paisagem dos sonhos” (Leda, 2018).



Figura 3. Paisagem com lago, 1984, acrílica s/colchão, 150 x 185 x 25 cm. Disponível em: <<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. de 2025.

Investigamos algumas outras obras (figuras 4, 5 e 6), nas quais a apropriação de imagens norteia as experimentações da artista, que afirma sua nula pretensão na produção de novas imagens, característico do movimento Pop art.

“eu não preciso mais desenhar, eu não preciso mais criar nenhuma imagem, em um mundo entupido de mercadorias e entupido de imagens, havia esse avanço tecnológico da indústria na impressão de roupas e de lençóis, então passamos a ter figurinhas pintadas nas louças, nos azulejos, em uma escala industrial. Então foi assim que comecei a trabalhar, com uma negação do desenho, a fim de selecionar uma outra imagem final”. (Leda, 2018).



Figura 4. Todo Pessoal 2006, acrílica s/ tecido e voile, 247 x 333 cm. Disponível em: <<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. de 2025.

A artista busca criticar o consumo compulsório, desde imagens, produtos, anúncios até a americanização dos costumes. Em suas produções, a priori, interessa experimentar e compor com materiais que tenham alguma significação considerando o conceito da construtividade (PIAGET, 1970), ainda que em algum grau o seu processo se encontre com o Dadaísmo, como na colagem “Caprichosa” (2024).



Figura 5. Leda Catunda, Caprichosa, 2024. Disponível em: <<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. de 2025

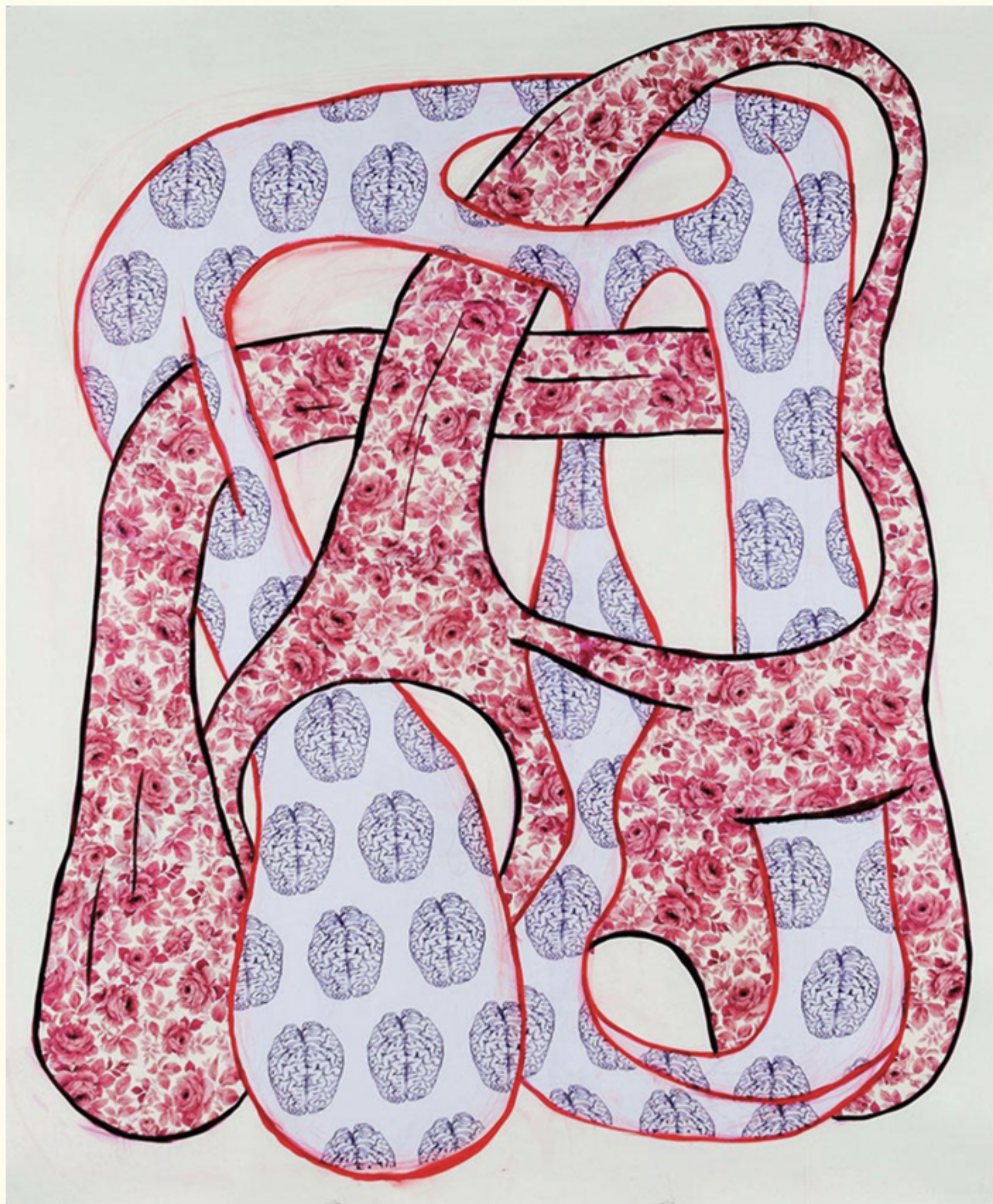


Figura 6. Entrelaçamento II, 2003, colagem, 223 x 187 cm. Disponível em: <<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. de 2025

Observando as práticas de hibridização adotadas pela artista Leda Catunda, nota-se em suas obras uma comum ligação entre as escolhas realizadas, a artista seleciona estampas botânicas diversas para compor seus artefatos, transitando entre a memória literal e abstrata, ela compõe em dimensões dramáticas.

Entre processos, linguagens e temáticas diversas, também citamos a artista Efe Godoy¹. A artista parte de sua própria identidade social como híbrida, pois habita um corpo trans e para representar visualmente sua vivência a partir de símbolos da natureza, principalmente com flores e borboletas, interpretados como metamorfoses. A artista fala sobre o desejo de existência em múltiplas formas que não se contentam à norma social hegemônica, coexistindo em diferentes naturezas. Inspirando-se em sua mãe, professora estadual e alfabetizadora, a artista encontra no imaginário infantil um modo de criar. “Acredito que até hoje estou brincando, descobrindo algo novo todo dia e é isso que me motiva”, (Tendências Mag, 2021)

Observa-se uma mistura de materialidades e de significados culturais que constroem a poética da artista. Sobrepondo fotografias garimpadas na série “A cada vez que esqueço de dizer algo, brota um pensamento novo que pode ser esquecido outra vez!” (Figuras 7, 8 e 9), rasgando-as e sobrepondo-as com intervenções pictóricas, evidenciando a produção do sentido relacionado ao corpo, transformação, memórias afetivas e natureza.

Explorando o hibridismo sintático, essa série se trata de uma linguagem híbrida por natureza, construída a partir de colagens de fotografias encontradas em bazares, rasgando-as e reconstruindo-as com pinturas de flores em aquarela, criando outras composições e significados. O uso recorrente de flores aparece como um tema afetivo, e também histórias de outras pessoas em seu próprio trabalho.

Na produção dos trabalhos da série “Ser flor, ser híbrida, em estado de namoro com a indefinição, 2020” (Figura 10, 11 e 12) na exposição “Para sonhar imagens de transformação”, traz um exemplo de hibridismo no campo semântico, ou seja, no significado de transgressão da obra. A artista traz uma associação entre corpos de animais com flores, brotos, ramos e árvores, mudando identidades que uma vez foram fixas, e mostrando a mutabilidade que cresce, desconstrói e floresce. Ela carrega em seu fazer atravessamentos que constroem sua vida, sua história e o corpo no qual habita, construindo existências em “estado de namoro com a indefinição”

Os trabalhos de Efe Godoy estão em um local de subversão e reinscrição de diferentes modos de viver que abrangem a cultura, através de delicadeza e sensibilidade, onde cada imagem é um corpo mutável em transformação. Trazendo a ideia de que identidade é um processo contínuo, e nunca inato ou permanente, que se desenvolve artisticamente em seu ser sensível-consciente-cultural, demonstrando as relações da artista com o mundo.



Figura 7: A cada vez que esqueço de dizer algo, brota um pensamento novo que pode ser esquecido outra vez!, 2024/25, aquarela e fotografia garimpada e rasgada sobre papel 33 x 27 cm. Retirada de <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/4138-efe-godoy-a-cada-vez-que-que-esqueco-de-dizer-2024-25//>> Acesso em: 19 set. de 2025



Figura 8: A cada vez que esqueço de dizer algo, brota um pensamento novo que pode ser esquecido outra vez!, 2024/25, aquarela e fotografia garimpada e rasgada sobre papel 33 x 27 cm. Retirada de: <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/4132-efe-godoy-a-cada-vez-que-que-esqueco-de-dizer-2024-25//>> Acesso em: 19 set. de 2025

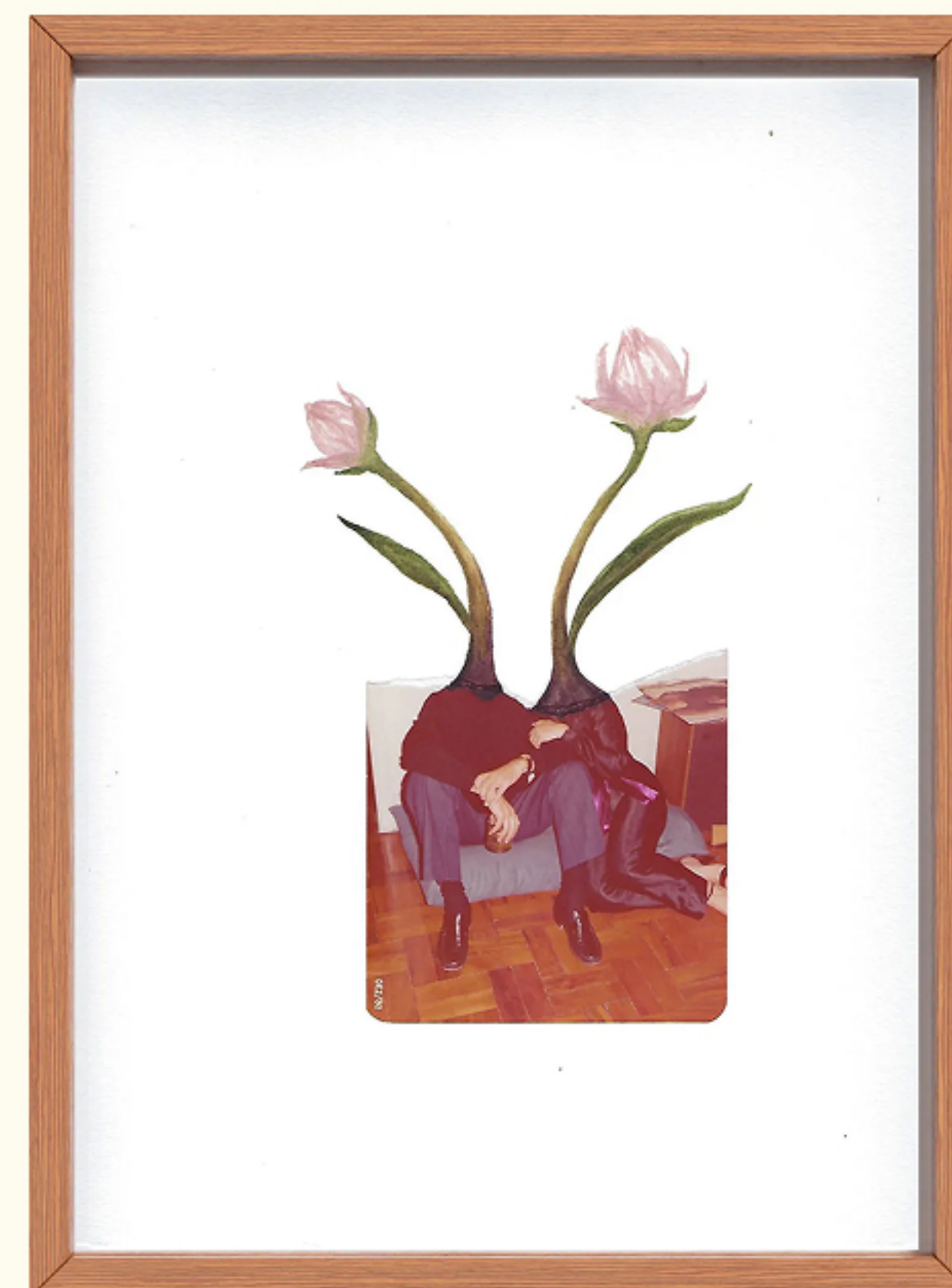


Figura 9: a cada vez que que esqueço de dizer algo, brota um pensamento novo que pode ser esquecido outra vez!, 2024/25, aquarela e fotografia garimpada e rasgada sobre papel 33 x 27 cm Retirada de <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/4126-efe-godoy-a-cada-vez-que-que-esqueco-de-dizer-2024-25//>> . Acesso em: 19 set. de 2025



Figura 10: Série Ser flor, ser híbrida, em estado de namoro com a indefinição, 2020, desenho sobre papel 29,5 x 21 cm Retirada de <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/748-efe-godoy-serie-ser-flor-ser-hibrida-em-estado-de-2020/>> Acesso em: 19 set. de 2025



Figura 11: Série Ser flor, ser híbrida, em estado de namoro com a indefinição, 2020, desenho sobre papel 29,5 x 21 cm Retirada de <<https://albuquerquecontemporanea.com/artworks/765-efe-godoy-serie-ser-flor-ser-hibrida-em-estado-de-2020/>> . Acesso em: 19 set. de 2025



Figura 12: Série Ser flor, ser híbrida, em estado de namoro com a indefinição, 2020, desenho sobre papel 29,5 x 21 cm Retirada de <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/764-efe-godoy-serie-ser-flor-ser-hibrida-em-estado-de-2020/>> Acesso em: 19 set. 2025

4. PRODUÇÃO PRÁTICA

4.1. BEATRIZ MENDES



4. PRODUÇÃO PRÁTICA

4.1. BEATRIZ MENDES

O desenvolvimento da produção artística é um processo pessoal que requer uma distinta introspecção, e considerando o tema a ser produzido, é necessário considerar as próprias memórias e vivências do artista-pesquisador. Por isso, a escolha de escrever na primeira pessoa foi considerada mais relevante a partir desse trecho.

A partir da escolha do tema e da materialidade, fui instigada a pensar em artefatos que cristalizassem espaços habitados durante a minha infância. Iniciei a pesquisa recorrendo a artifícios sensoriais – materiais táteis, olfativos e visuais, a fim de despertar memórias adormecidas do meu ser consciente (OSTROWER, 1977). Nesta etapa, iniciei a pesquisa buscando em meu armário por uma colcha de retalho, artefato cultural autoral produzido por minha avó paterna, criado de forma afetiva para cada um dos netos, extraído da profundidade do seu ser sensível, marcando a identidade de cada um de nós. Encontrei no fundo do baú, uma manta de cor rosa e lilás com estampas de fadas, florais variados, estrelas e castelos encantados, carregada de manchas por oxidação, rastros de mordidas de traças, costuras expostas e um cheiro prevalente de algodão limpo e bem conservado.

Estabelecida as conexões entre meu referencial teórico de pesquisa e estudo de caso, fiz as escolhas para a primeira etapa de produção do projeto considerando, a priori, linguagens manuais, como as que aprendi e presenciei em minha infância, assim como Burke (2003) descreve o hibridismo cultural, a prática em que o artista reorganiza em suas escolhas não neutras, memórias e significados particulares de seu repertório cultural, escolhi materializar a fundação da minha obra utilizando o bordado com miçangas, buscando alinhar idealizações figuradas referentes ao conceito da obra, justapostas a experimentações reais com a manipulação das imagens e o bordado.

A base conceitual da obra está em levantar questões quanto às possibilidades de linguagens no campo das artes visuais, transcendendo a dificuldade comum do tema de debate da pesquisa, a materialização da memória, me senti instigada a gatilhar subliminações circuitos de sobreposições das minhas memórias, assim sendo, para organizar as ideias referentes criei um painel visual que me remetesse a períodos infantis e sensações de habitar um espaço (Figura 13, 14), seguido pela elaboração de um diagrama livre que transitou pelas diversas vontades e escolhas sensíveis para a construção da poética e conceito do projeto.



Figura 13: Painel semântico – painel de referências sinestésicas, 2025.

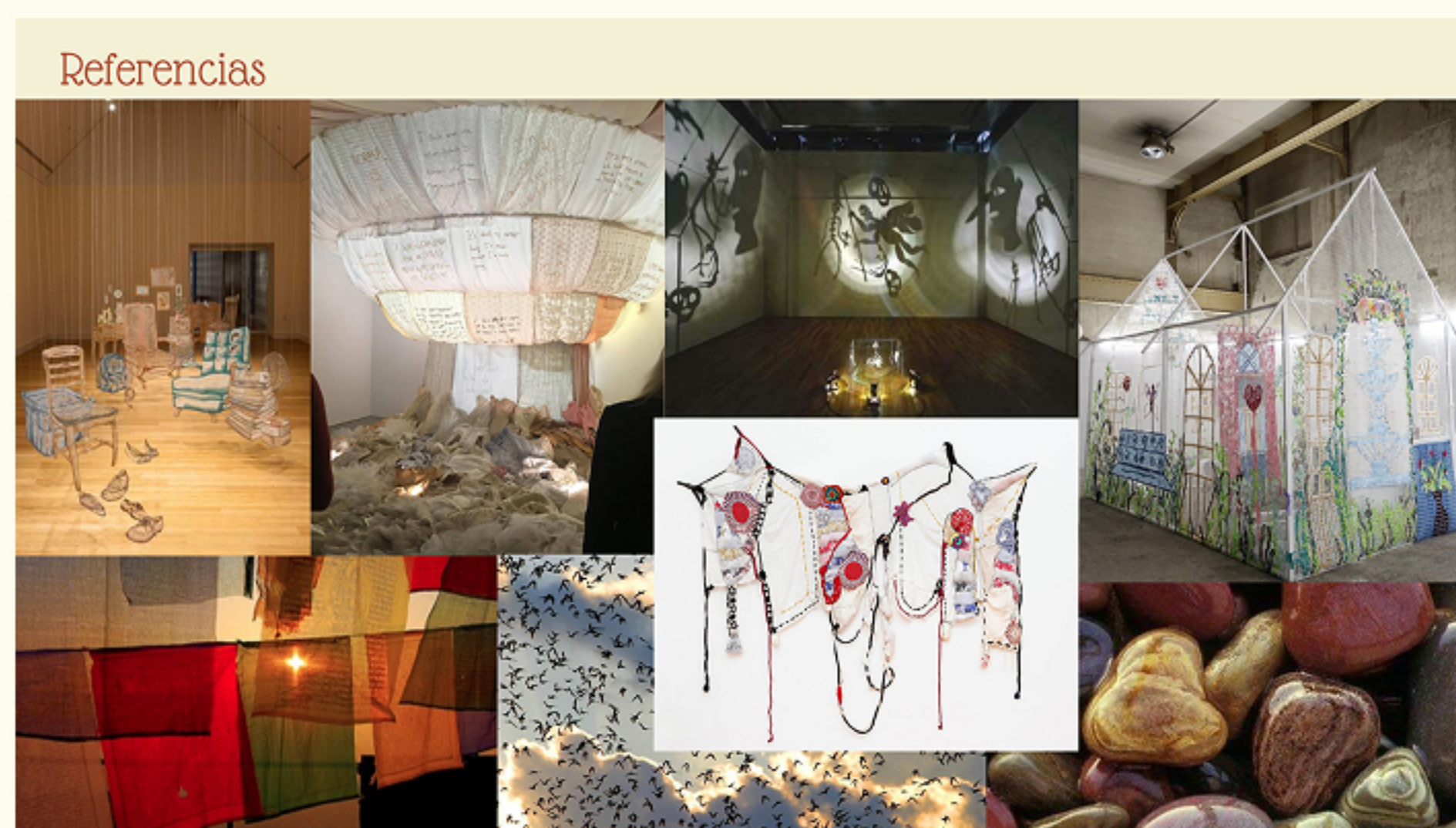


Figura 14: Painel semântico de referências visuais, 2025.

Após a criação do painel, notei um padrão de escolhas significativas, em primeira análise, observei minha identidade – visual, estava fundada em escolhas têxteis, ora suspensa, ora texturizadas com estampas e cores diversas, ademais, especulando possíveis cores e formas, iniciei o processo de catalogação de materiais de pintura – giz pastel oleoso, lápis de cor para possíveis intervenções, selecionei cores vibrantes e abertas, como a dos brinquedos com que brinquei na infância, buscando por recordações de tardes a fio em que passei brincando no meu quarto com uma réplica verde do fusca de 1950, que ganhei de presente do meu avô paterno no meu aniversário de 7 anos, as cores de roupas das minhas bonecas, em especial uma boneca de pano que ganhei do meu pai no meu aniversário de 10 anos, lilás e verde, e o amarelo, azul, rosa e roxo dos vários acessórios da minha mini cozinha que se perderam durante os anos em que passei atuando como pizzaiola e confeitadeira na grama de casa. Portanto, foram escolhidas miçangas nas cores: verde, amarelo, rosa, laranja e azul, como a intenção era de redescobrir uma prática, para a adaptação e fins experimentais, bordei sob aparelhos diversos.

Minha técnica se desenvolveu considerando a mistura de linguagens para o projeto final, avancei o contato com as possíveis materialidades da obra, a priori a minha mente estava difusa entre a forma do pintar e bordar a serem escolhidas para a obra,

comecei desenhando em uma tela, com o intuito de bordar sobre tela, utilizando giz pastel oleoso, illustrei de forma lúdica a casa dos meus avós, deixando espaços para complementar o desenho com bordado, mas já na pintura tive receio de que o resultado não correspondesse aos meus desejos de profundidade. A pesquisa seguiu outros passos, dando início a um outro processo de criação, fiz o mesmo processo, desta vez em papel, a ideia de bordar sobre papel trouxe reflexões quanto a combinação da linha e a sustentação do papel, busquei por um papel fibroso, para que suportasse os furos sem nenhum rasgo ou rompimento por conta do peso das miçangas, o papel escolhido foi o vergê A4, 180g na cor creme, buscando uma atmosfera de superfície envelhecida. A sustentação do papel foi exemplar, apesar da ausência de tentativas de furos com proximidade arriscada.



Figura 15: desenvolvimento do trabalho no refeitório da faculdade. 18 de nov. 2025.

Fonte: acervo pessoal da artista.

Ainda descontente com os resultados estéticos das experimentações, me desloquei até uma loja de armarinhos, adquiri um tule, instalei-o no bastidor e dei espaço ao acaso, marcando com giz oleoso alguns traços livres, até chegar a forma de uma estrela. Durante os eventos da minha rotina, em um dos dias em que fiz minha viagem habitual de casa até à faculdade, levei comigo minha caixa organizadora abarrotada de pedrarias e toda a parafernália de ferramentas de bordado. Ao chegar em sala, me atentei a uma obra do acaso, a caixa havia tombado durante a viagem misturando todo o tipo de miçanga (Figura 16), enquanto recolhia a bagunça, notei certo envolvimento complementar entre as cores e formas tão pretensiosamente selecionadas, aderi ao acaso, decidi ali, que tentaria bordar usando também a mistura delas, as cores. Iniciei o bordado de cores involuntárias, sem muita precisão ao reflexo que as cores teriam no bordado, finalizado, iniciei outro, também sem bem saber o que seria feito com as peças de então.



Figura 16: Miçangas espalhadas dentro da bolsa, 04 de nov. de 2025

Explorando técnicas que aprendi vendo minha avó bordar e redescobrimo outras – como o feltro e meada, ao passo em que o desenvolvimento do estudo retrocedia e avançava, por vezes se contorcia de forma dramática, rompia e se desmanchava, quase que como um corpo que ora era uma criança birrenta perturbando por atenção, ora um corpo maduro que não se curvaria ao trato de todo tipo de modo, exigindo cuidado e atenção da minha parte. Assim como são as crianças, assim como são as memórias, e talvez até o gestar.



Figura 17: Bordando em estrela, 22 de nov. de 2025.
Fonte: Acervo pessoal da artista

A fim de estabelecer diálogo entre a minha produção artística e as obras citadas no estudo de caso, fiz uma pesquisa por entre álbuns de foto digitais e físicos acessíveis ao meu domínio, tenho o privilégio de convergir em imagens alguns momentos da vida, o que com absoluto esmero me perturba as ideias, o modo como esse volume involuntário de imagens fragmentadas por lugares que nunca vou ocupar, não carregam significado algum além de técnico e visual.

Durante a produção desta etapa, busquei com meios técnicos projetar um simulacro de habitação do espaço, utilizando dois tipos de imagens: do espaço e retratos meu, designei a uma, o espaço de casa – cenário, a outra, o retrato meu, miúdo, picotado feito utilizando uma técnica ilusória de colagem, conhecida como rollage, recortei a foto em finas tiras na vertical e horizontal, emulando uma justaposição da dimensão do sentido de habitar, iniciando um diálogo entre o passado, presente e decisões que marcam.

Para o projeto, escolhi abstrair ao máximo o meu retrato, recorri a dois recortes por imagem, um feito na vertical e outro na horizontal, editando as imagens no software Canva com um modelo original, duplico a imagem e aplico o efeito “inverter horizontalmente”, alinhando o que agora são duas imagens, para que não haja nenhum espaço de marcação entre elas, precisa ser um espelho limpo e fiel, feito o processo, utilizo a função “agrupar” tornando as duas imagens uma só, em seguida, faço outro espelho da imagem pronta, utilizando a função “duplicar” giro a imagem à um ângulo preciso de 180 graus, utilizo novamente a função “agrupar” e alinho o tamanho da imagem de acordo com a minha necessidade, busco pelo botão “compartilhar” – “baixar”, converto o arquivo no formato JPEG (Joint Photographic Experts Group) e clico em “baixar”. Para a impressão escolhi papel fotográfico 180g e impressão jato de tinta. As fotos são cruas, não passaram por nenhum processo de edição de cor e afins.



Figura 18: Imagem editada
27 de nov. de 2025.
Fonte: Acervo pessoal da
artista.



Figura 19: Imagem editada,
26 de nov. de 2025.
Fonte: Acervo pessoal da
artista.

Para a colagem, utilizei um estilete, fita transparente e régua, utilizando a fita para unir a fotografia a mesa, faço marcações verticais de 1cm na imagem que mede 13 x 10 cm, com o estilete, início os cortes usando a régua como apoio para garantir a precisão do corte, feito o processo, corto um pedaço de fita que abarque as proporções da foto, removo a fotografia da mesa puxando-a delicadamente através da fita que foi usada para sua fixação à base - mesa. Começo a primeira etapa da colagem, reordeno as fotos de fora para dentro, removendo uma tira de cada uma das extremidades, montando o novo retrato de cima para baixo, concluído o processo, viro a parte da frente para baixo e passo uma camada de fita por toda a extensão da foto, para que a peça não se desmanche durante o manuseio após o segundo corte, viro a fotografia para cima novamente e faço novas marcações, dessa vez na horizontal, marcando as tiras a cada 1 cm, usando a

régua como apoio, passo o estilete pelos novos pontos marcados, estendo outro pedaço de tira em que caiba a foto, e realinho novamente, tira por tira, de fora para dentro, de cima para baixo, formando uma nova imagem. Concluído o processo, aplico uma segunda camada de fita e recorto as arestas de sobras de fita.

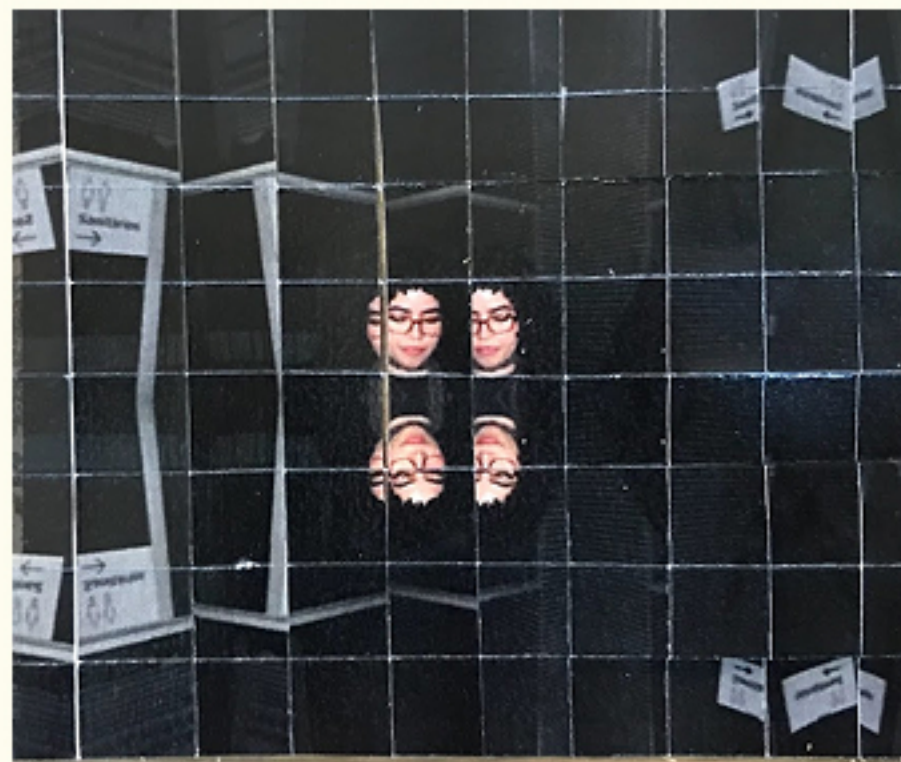


Figura 20: Imagem manipulada com técnica de rollage, dez. de 2025.



Figura 21: artefato produzido a partir de colagem e bordado, dez. de 2025.

A montagem da obra aconteceu entre o acaso e a experimentação, fiz um teste de cor e luz com as imagens, a fim de descobrir como elas interagiriam entre si e o que permaneceria como imagem fixa e qual seria manipulada. Pude notar que haviam imagens de diferentes tons – quentes e frios e feixes de luz quando bem alinhados, alteravam a aura do artefato. Dividi então as fotografias entre tons frios e quentes, e fiz uma escolha: quem transitaria mudando a narrativa

visual desses espaços seria o corpo, o espaço permanece imóvel, firmado apenas como ambiente por onde passei, a narrativa a ser compartilhada seria a do meu corpo, como figura transitória e enquanto corpo em crescimento e mudanças.

Esta foi a ideia apresentada a banca de qualificação na data de 15 de dezembro de 2025, as professoras: Andréia Dulianel e Rose Sathler, sob a orientação da professora Luisa Angélica Paraguai – nossa primeira orientadora de trabalho de conclusão de curso, dos retornos quanto a orientação do desenvolvimento do projeto, dentro do prazo de seis meses até a entrega da obra, contamos com o retorno de orientação apenas da professora Andréia, que nos orientou quanto a necessidade de aprofundamento da produção conceitual, poética e experimentações processuais da prática “Escolhas construtivas e matéricas conversam com o que você quer dizer com a arte”, formulou.

Considerando as parciais da banca, passei a considerar como uma dimensão essencial do meu trabalho a manipulação de materiais têxteis, que já eram um constante também no primeiro painel semântico elaborado para a obra, assim como nas produções selecionadas para estudo de caso, como Leda Catunda e Rosana Paulino. Experimentei representações de diversos tipos, entre os deslocamentos aos armarinhos, adquiri uma variedade de tecidos de fibras naturais e sintéticas, para

experimentar as possibilidades, iniciei a manipulação com interferências de grafismos ornamentais de arabescos florais (Figura 22, 23 e 24), com a intenção de ativar uma sublimação nostálgica nesse espaço onde iria expor as memórias de saberes geracionais de ancestralidade do meu círculo familiar, esbocei em papel o rascunho do que hoje pode ser lido como uma arandela, mas durante aquele período, aparecia ao meu consciente como uma “cabana” um espaço para guardar e manter minha criança (Figura 25).



Figuras 22, 23 e 24: Esboço da obra, 2026.
Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 25: Esboço da obra, 2026.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

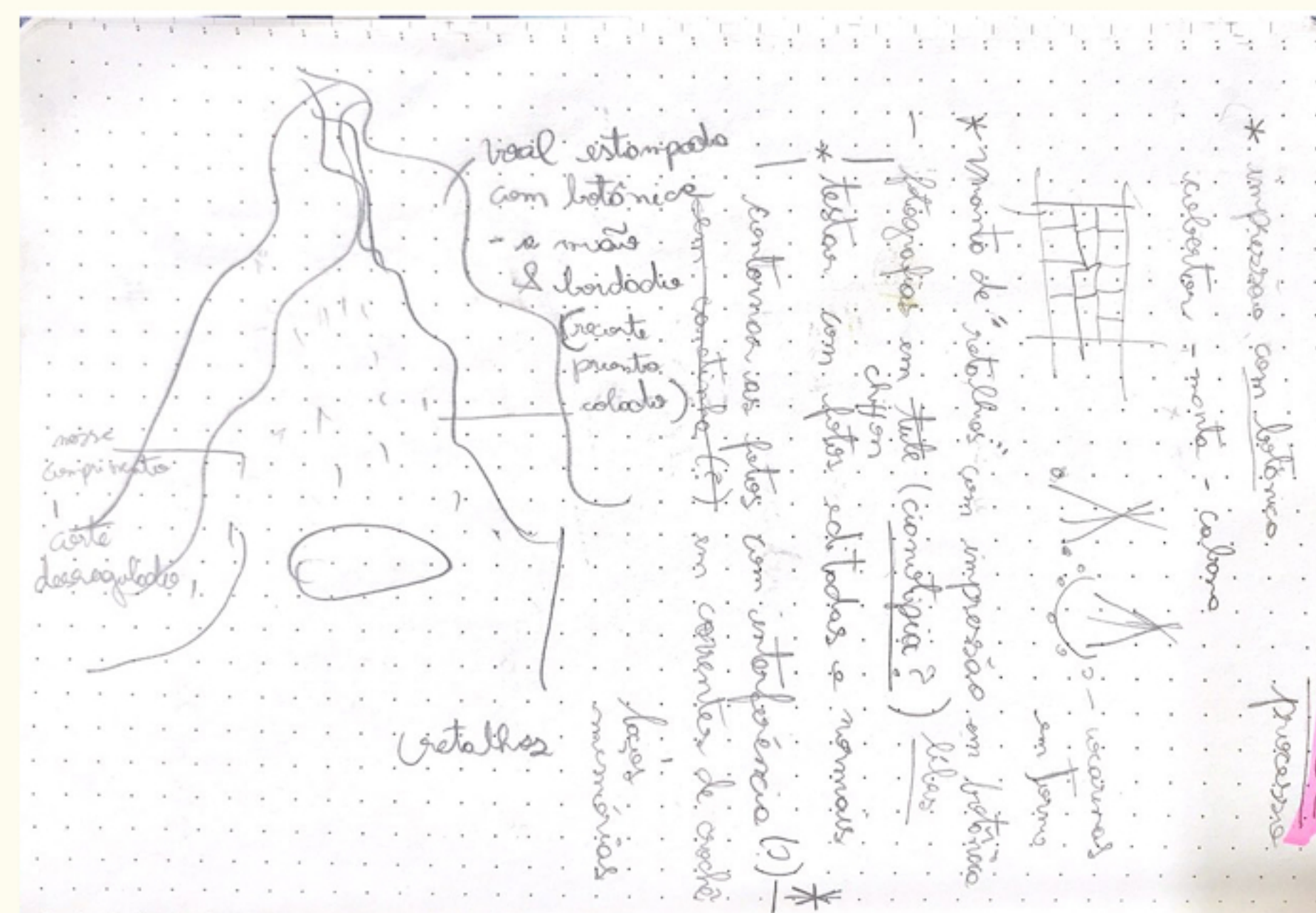
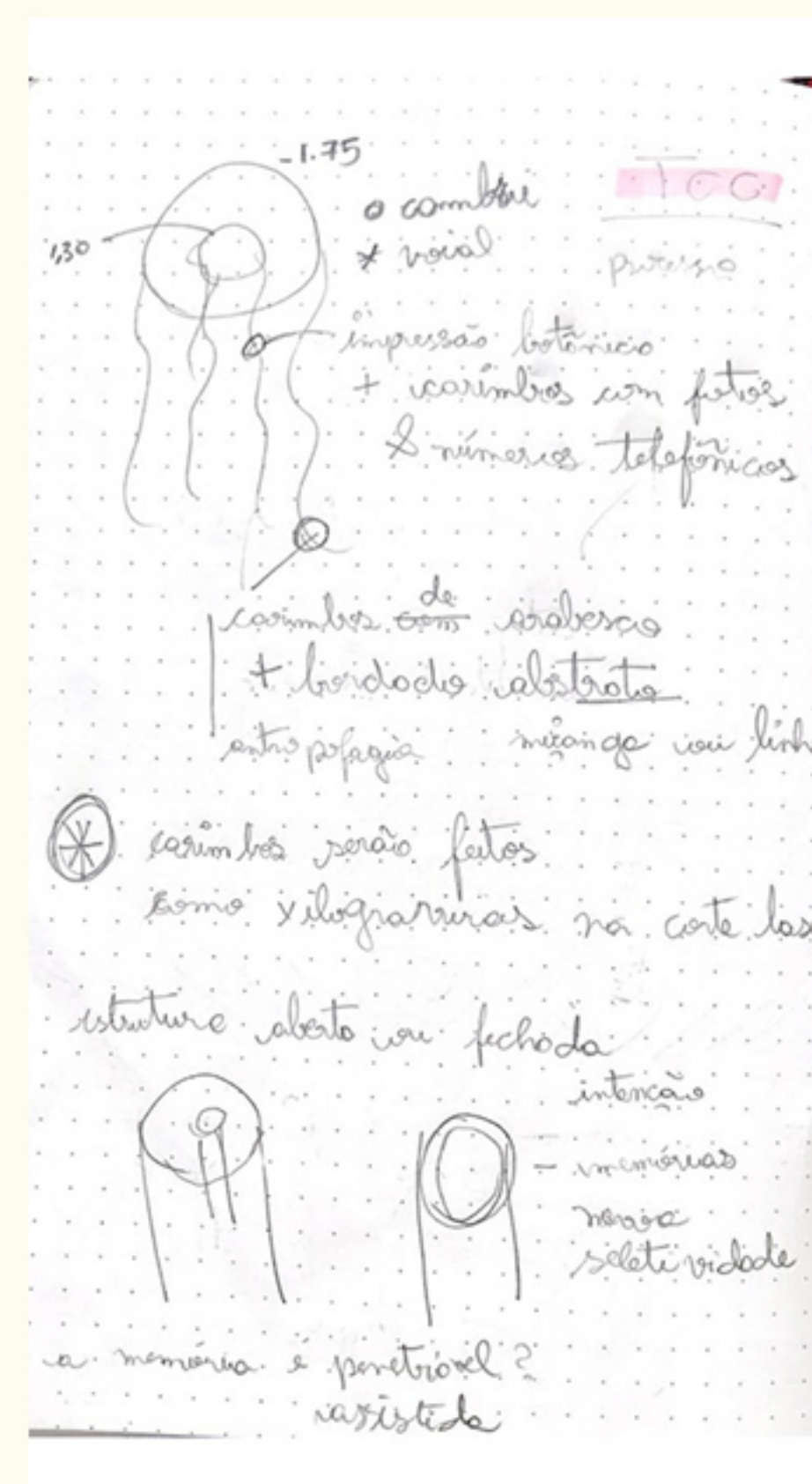


Figura 26: Caderno de artista

Examinando as experimentações realizadas durante o meu processo de criação, minha visão artística se amplificou e passei então a examinar a possibilidades de criar um aparelho multidimensional suspenso, translúcido e tátil. Articulando-o a sinestesia potente que havia sido despertada em mim, através do contato com o artefato autoral, presenteado por minha avó. Tensionando o diálogo entre o fazer artístico e o amador, atribuindo valor à manualidades ancestrais cultivadas por mulheres domésticas invisibilizadas, subvertendo o lugar de desdém e despreparo quanto a elaboração de técnicas, por vezes associado à prática do artesanato amador. Uma das dimensões de sentido da minha obra passa a ser a contemplação da identidade, pertencimento e afirmação das minhas raízes.

Entendendo o enraizamento do ser sensível-cultural, e de como gostaria de representar o objeto de pesquisa, o processo de criação deixa de ocupar a sublimação dispersa e passa a agarrar os marcadores representados até o momento. Estabeleço conexões entre memória, infância, arte e linguagens híbridas, a produção do artefato passa a ser conduzida com o intuito de estabilizar e transpor o que foi cultivado.

Meu processo de criação foi realizado utilizando tecido natural e sintético, para a parte interna da obra, decidi usar cambraia, uma superfície que absorveria melhor a transferência botânica que seria realizada, dividida em três momentos, às todas as partes atribui hibridismo semântico, na primeira realizei interferência no tecido (Figura 30),



Figuras 27 e 28: rascunhos do aparelho, 2026 Fonte: Arquivo pessoal da artista.

aplicando impressão botânica: para a transferência escolhi violeta lilás, azul e margaridas das quais usei desde as flores às folhas, posicionadas em alternância de cores com o bulbo virado para baixo. Como uma desvairada, as martelei contra o tecido, extraindo o suco e aroma de cada, queria que elas agarrassem a fibra como representações dissipadas da memória, que em um momento foi fresca, forte e brilhava, e agora só restam as manchas do que não está mais aqui.



Figura 30: Produção da impressão botânica, 2026. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Ademais, na segunda parte da peça, decidi seguir com uma das primeiras práticas do meu processo de criação, os bordados sobre tule, durante essa etapa da produção, segui um fluxo de experimentação mais lúdico, brincando com cores e formas figurativas, bordei estrelas de sete pontas com o mínimo de simetria, contornadas por arabescos também não simétricos. A intenção desta produção era evocar um instinto de curiosidade travessa e espontânea, dinâmica, como a da criança que eu fui.



Figura 31: Bordado lúdico, 2026. Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 32: Bordado lúdico, 2026. Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 33: Aplicação do bordado lúdico, 2026. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Após a finalização da construção da manta, passei a pensar nela não mais como casulo, mas como uma cápsula do tempo, carregada dos saberes e técnicas geracionais que herdei dos anciãos da minha família paterna, uma cápsula de memórias, qual decidi chamar de *Guaraí* o que se traduz da língua tupi-guarani como “lobo pequeno” na língua, que é também o nome da cidade onde eu nasci e vivi durante parte da minha infância. Deste momento em diante, passei a sentir o artefato como dono de uma aura própria e independente das minhas vontades, ainda que fruto da minha identidade e formação.

Seguindo adiante com os preparativos para a exposição da obra, fiz aquisição de três metros de tecido voal e sessenta centímetros de tecido com estampa quadrícula, dois bambolês, um mosquetão de dez centímetros, e dois pacotes de fita de cetim na cor amarela. A escolha da cor amarela para as fitas de cetim, são referentes às decisões tomadas na montagem do bordado, o sol representa o sol e o calor do meu estado, as fitas de cetim foram usadas para encapar os bambolês plásticos e opacos, o tecido quadriculado, amplifica o significado transcendente da minha produção que tem como uma das referências um artefato cultural produzido pela minha avó, bem como com as materialidades escolhidas pelos artista estudados durante o estudo de caso.

Usando linha, agulha e estilete caseiro, montei o projeto majoritariamente com costura a mão, utilizei o bambolê menor para sustentar a cápsula e o maior para guardar-proteger este lugar de conexão, o tecido em voal que envolve a cápsula ficou fechado, o mosquetão utilizado para suspender o que artefato permite interação e movimento a cápsula, que podia ser manuseada bem como se mover por conta própria, entregue variação do acaso, como são os movimentos de fragmentação das memórias.



Figura 36: Processo criativo
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 37: Processo de montagem
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Durante o dia de inauguração da exposição, estabeleci contato direto com os visitantes da galeria, que se reuniram às 20:50 em frente ao espaço. No decorrer do evento, fui abordada por distintos observadores, dos quais me indagavam sobre a poética e técnicas utilizadas na construção da obra, assim como compartilhavam suas próprias reflexões e sensações quanto a aura do artefato, surgiram reflexões acerca do simbolismo por trás da impressão botânica e o significado de cada flor, também foi apontado a posição do arabesque como guardião da memória. Além disso, muitos dos visitantes registraram a obra por meio de fotografia, enquanto expressavam elogios e felicitações pelo sucesso do trabalho.



Figura 38: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 39: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 40: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 41: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 42: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 43: Exposição na Puc Campinas. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

4. PRODUÇÃO PRÁTICA

4.2. LAÍS BRAGA



4. PRODUÇÃO PRÁTICA

4.2. LAÍS BRAGA

Neste processo de criação, as escolhas de materiais são indissociáveis das intenções poéticas, criando um caminho de pensamentos e operações a partir do embate com a matéria, configurando o que Sandra Rey define como “conceitos operatórios”. A preferência de trabalhar com cianotipia vai guiar todo processo de formulação de significado a partir do tema “memórias e afetos infantis”. Para trabalhar com essa técnica, iniciei por uma coletânea de fotos antigas no meio digital. Selecionei uma imagem que remete a memórias e afetos infantis, que foi o ponto inicial que definiu todo o restante do trabalho. Ela foi impressa a partir de um acetato transparente que permite a penetração da luz do sol. Misturando os químicos fotossensíveis citrato férrico amoniacal e ferricianeto de potássio em um tecido de algodão cru, posicionei o acetato por cima, juntamente com flores encontradas na rua, expondo esse material ao sol (Figura 44).

A cianotipia possui diversas variáveis em relação ao seu processo; o resultado depende muito do horário do dia, da época do ano e das condições climáticas (se o céu está nublado ou não). No primeiro experimento, coloquei a foto com os químicos no sol das 14h e, em seguida, no das 15h, por vinte e trinta minutos, respectivamente, em um dia de sol ameno.

Posteriormente, lavei apenas com água corrente por cinco minutos. O resultado (Figuras 45 e 46) apresentou imagens levemente transparentes e com um tom de azul claro.

Seguindo com novas tentativas utilizando a mesma fotografia, e juntamente com outro produto cianótipo com uma flor por cima. As cianotipias foram expostas ao meio-dia, em um dia nublado, por duas horas. Após o mesmo processo de lavagem, o resultado foi uma imagem transparente, mas com um tom intenso de azul (Figuras 47 e 48). Com o intuito de testar as variáveis de um dia nublado, às 14h coloquei novamente a fotografia ao sol, deixando por uma hora, o que gerou uma impressão completamente borrada, que posteriormente foi utilizada para pintura (Figura 49).

O efeito mais nítido e vibrante foi obtido em um meio-dia bem ensolarado, com exposição de dez minutos. A imagem se identifica com clareza e obteve um tom de azul intenso e escuro (Figura 50). Logo após o término dessa cianotipia, foi feita outra, com uma composição de flores, exposta por trinta minutos (Figura 51 e 52).

Essas experimentações possibilitaram um pensamento intuitivo sobre as variáveis desse processo, facilitando as posteriores impressões solares. Entretanto, os resultados embaçados e apagados não foram menos satisfatórios que os de maior nitidez. O tempo nublado não foi encarado como um obstáculo técnico, mas como uma ferramenta para alcançar um resultado específico que não seria possível em um dia ensolarado, que é justamente o aspecto “borrado” da fotografia, trazendo novas conotações à imagem.



Figura 44: Processo de cianotipia exposto ao sol
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 45: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

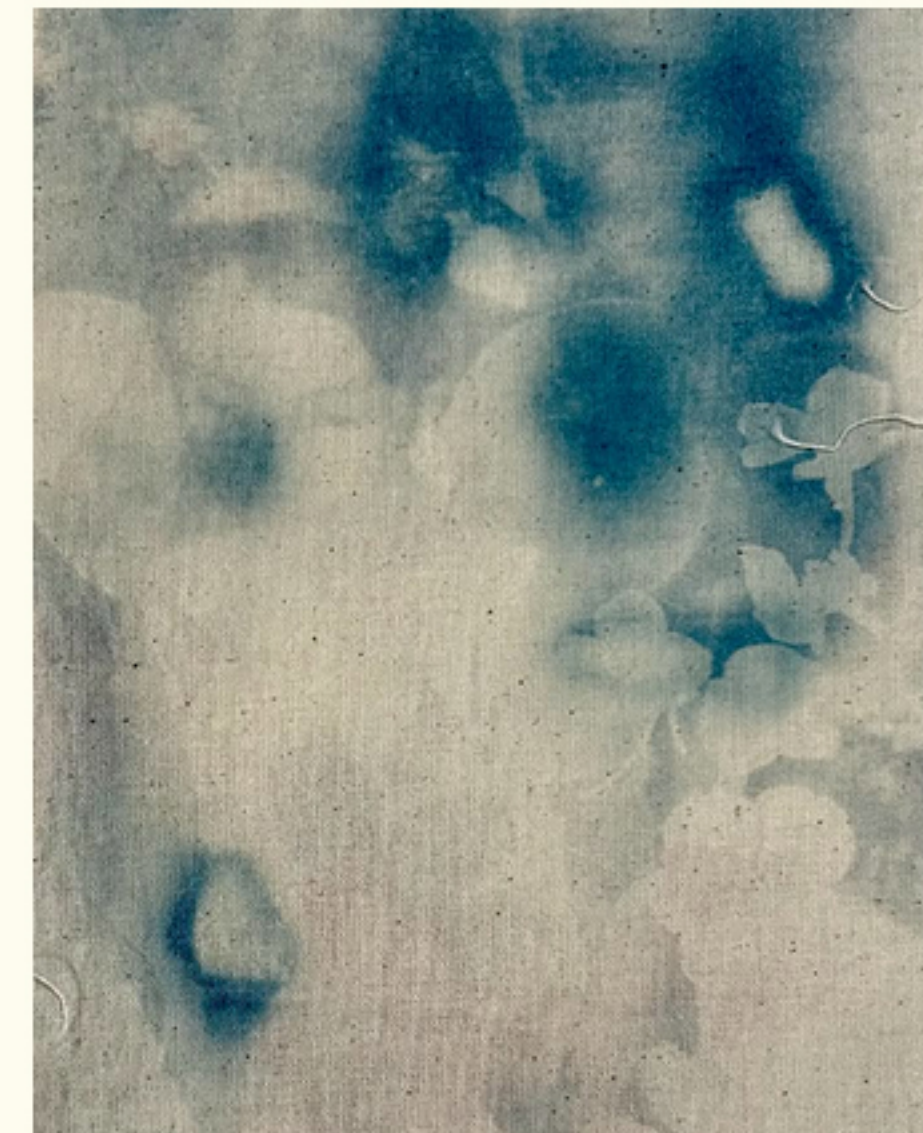


Figura 46: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 47: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 48: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 49: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 50: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 51: Processo
de cianotipia exposto
ao sol
Fonte: Arquivo
pessoal da artista.

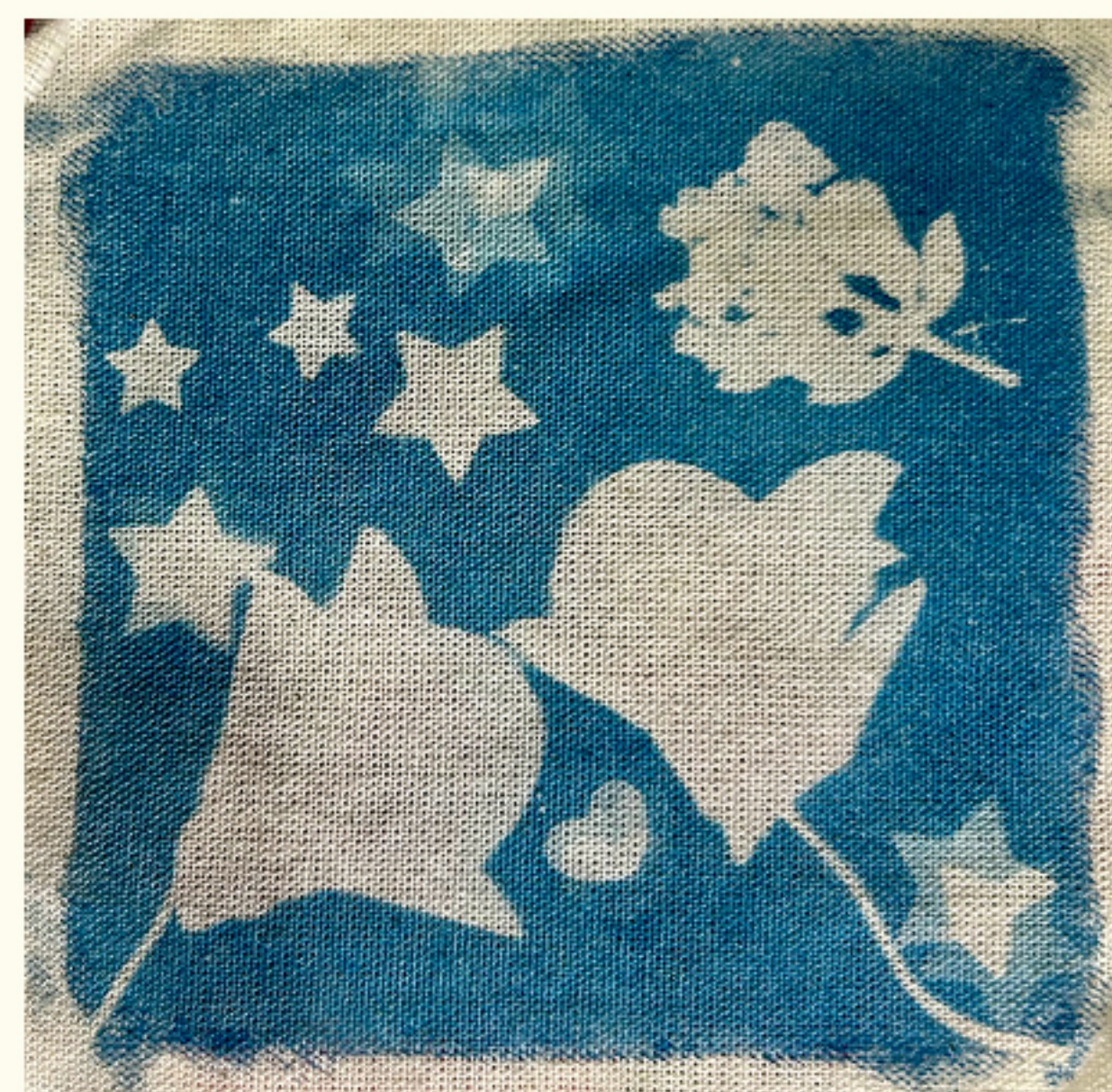


Figura 52: Cianotipia
produzida
Fonte: Arquivo
pessoal da artista.

A artista Linda Clark, natural dos Estados Unidos e mestra em Artes e Educação pela Sacramento State University, é uma grande referência para o trabalho com cianotipia. Segundo seu próprio Artist Statement, ela usa essa técnica para “celebrar silenciosamente o nosso mundo natural”, utilizando de flores, gravetos e folhas em seus trabalhos, Linda se encontra na necessidade de observar minuciosamente elementos da natureza, intensificando sua sensibilidade e conexão com esse mundo natural. A artista também utiliza de suas habilidades como pintora e designer gráfica para compor suas obras, seja pensando em uma composição ou interferindo nas impressões com colagem, aquarela, lápis de cor, ou outras formas de tonalizações naturais, evidenciando um hibridismo de linguagens, ela traz diferentes técnicas tão bem arranjadas e sutis que passa a impressão de que suas obras foram feitas a partir de um único processo.



Figura 53: Você consegue ouvir as abelhas? 202?, cianotipia emoldurada 25,2 x 25,5 cm Retirada de <<https://www.lindaclarkjohnson.com/solar-alchemy/can-you-hear-the-bees>> Acesso em: 23 set. 2026



Figura 54: Vila Adormecida 202?, cianotipia com dupla exposição em capa de livro antigo 32 x 67 x 2,5 cm Retirada de <<https://www.lindaclarkjohnson.com/summer-reading>> Acesso em: 23 set. 2026

Linda Clark é uma referência artística de trabalhos com cianotipia. Suas obras particularmente me inspiram pela sensibilidade com a natureza, o que me remete ao trabalho de Efe Godoy, sendo um entusiasmo pela flora natural, algo que busco incrementar no meu processo criativo, unindo memórias infantis e familiares com elementos florais, seja com pintura ou colagem. Flores possuem um peso de grande significado no meu trabalho. Considero que ajudam a criar um cenário lúdico e afetuoso, além de me trazerem lembranças infantis de que eu mesma sempre tive um olhar muito sensível para flores, principalmente as que são encontradas pelas ruas da cidade.

Linda Clark é uma referência artística de trabalhos com cianotipia. Suas obras particularmente me inspiram pela sensibilidade com a natureza, o que me remete ao trabalho de Efe Godoy, sendo um entusiasmo pela flora natural, algo que busco incrementar no meu processo criativo, unindo memórias infantis e familiares com elementos florais, seja com pintura ou colagem. Flores possuem um peso de grande significado no meu trabalho. Considero que ajudam a criar um cenário lúdico e afetoso, além de me trazerem lembranças infantis de que eu mesma sempre tive um olhar muito sensível para flores, principalmente as que são encontradas pelas ruas da cidade.

Para entrar mais em contato com os registros de infância, me distanciei das fotos digitais e procurei por álbuns antigos de família, entrei em contato com muitas emoções ao revisitar essas fotos que estavam abandonadas, e decidi trazê-las “de volta à vida”. Encontrei diversos momentos espontâneos que captaram muito bem a essência da felicidade que foi vivida na época e decidi usá-las.

Utilizando um acetato com uma ilustração digital, expus ao sol às 14h por 10 minutos, imprimindo um desenho de uma flor em uma tela (Figura 55). Recortei e coleí uma foto minha de quando era pequena, coleí e interfeí pictoricamente nesse produto (Figura 56). Cortei também, uma foto de minha avó que me

carregava no colo, coloquei em uma pequena tela em que fiz uma pintura botânica, ao mesmo tempo que usei os restos da foto para reconstruí-la e modificá-la. Colei os pedaços com durex e papel contact e preenchi a ausência da foto com flores, como uma metáfora visual de um amor físico que se extinguiu com o tempo, mas que se fez presente por meio das memórias (Figuras 57 e 58).



Figura 55: Cianotipia produzida em tela
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 56: Colagem em tela
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 57: Colagem e pintura em tela
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Essas experimentações foram importantes para decidir em qual caminho e conceito eu seguiria. Percebi que os resultados de fotografias impressas em cianotipia representam melhor a poética da obra, pela aparência envelhecida e aspecto esmaecido que a materialidade gera, e também pelo aspecto apagado, de uma memória que luta para se manter viva mas da qual resta apenas um vislumbre.



Figura 58: Colagem em fotografia
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Tenho a memória de conhecer a história da minha família a partir dessas fotos, que eram mostradas para mim quando eu era criança, acompanhadas de relatos de afeto, principalmente por parte da minha mãe. Por isso, resolvi criar uma narrativa visual da história feminina da minha família a partir do meu olhar, pelas minhas memórias infantis sobre essas fotos, atravessadas, também, pelo olhar da minha mãe, que era quem relatava esses momentos de amor. Minhas escolhas visuais foram guiadas por essa intenção de mostrar ao espectador a memória de gerações de mulheres de uma família.

Segui com o mesmo processo dos primeiros testes de exposição ao sol, usei 5 fotos antigas para essa produção, em enquadramentos e tamanhos diferentes, além de cianotipias florais para compor a narrativa. Realizei também impressões com fotos atuais dos meus olhos e dos olhos de minha mãe, direcionando a percepção da obra, e fazendo também um comparativo entre a minha juventude e a dela, que foi retratada pelas fotos antigas. Hoje ela possui rugas nos olhos, causados pela velhice, mas também pelas emoções que foram expressadas e marcadas no rosto dela, e acredito que essas marcas foram o principal motivo pelo qual decidi implementar nossos olhares na obra. O olhar também se faz presente para mostrar quem carrega lembranças e como as recordam. Tudo isso resultando em um painel de 41 retratos, uns mais nítidos que outros. Achei interessante trazer fotografias repetidas para a obra, pois nenhuma ficou idêntica à outra remetendo a uma ideia de esquecimento, mas também revisitação dessas histórias.

Após a produção dos tecidos em cianotipia, e sutis interferências com pinturas, comecei a programar a exposição. Busquei referências de composição com bases em séries de fotografias e pinturas, que guiaram o meu processo. Fiz rascunhos em meu caderno de como as artes poderiam ser dispostas, e a partir dos primeiros testes de composição físicos, já encontrei um modelo expositivo que expressaria o resultado que eu pretendia.

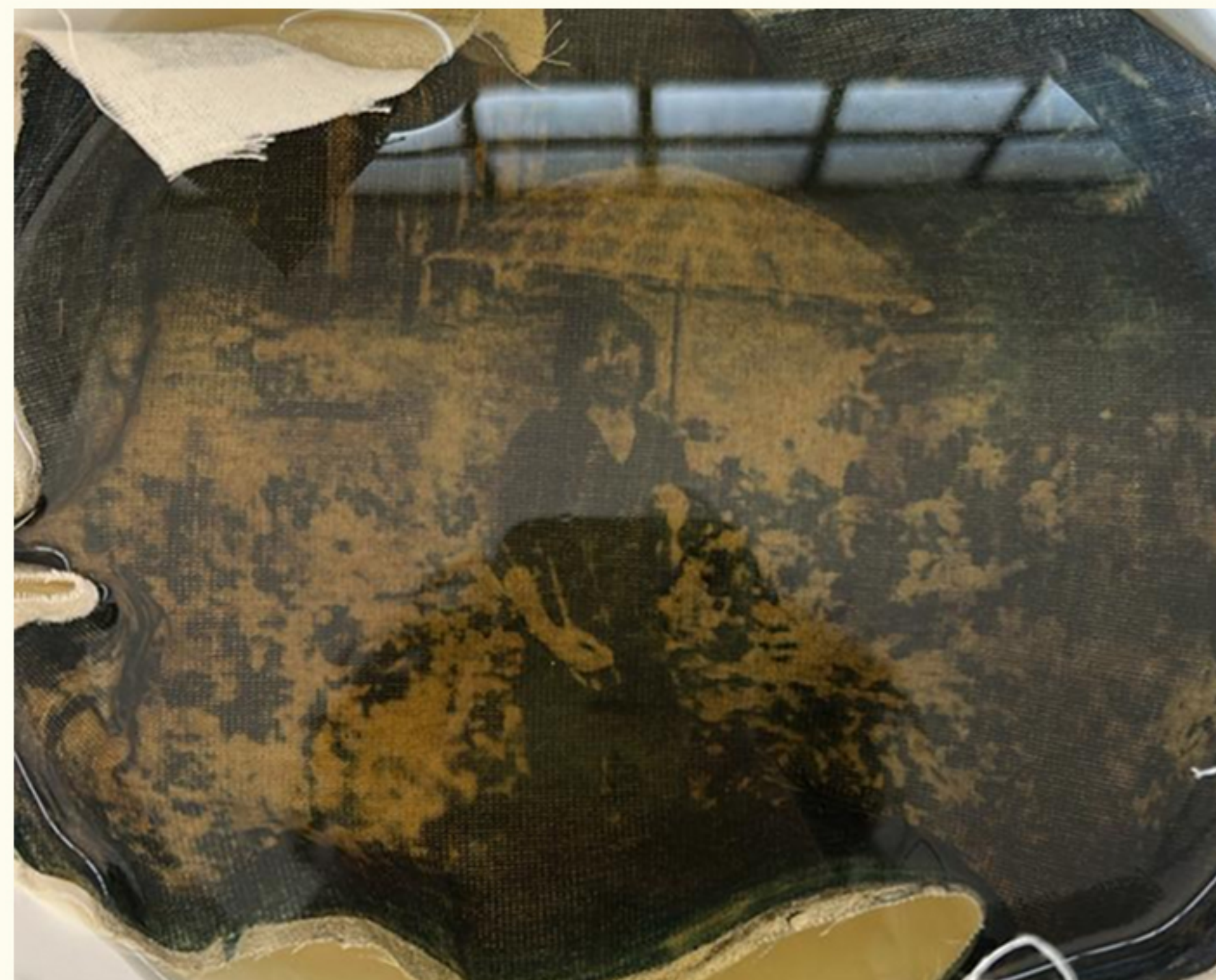


Figura 59: Processo de lavagem do tecido
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 60: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 61: Cianotipia produzida
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 62: Processo de lavagem do tecido
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Usei tecidos menores para experimentar a composição (Figuras 63 e 64), e no todo procurei manter espaços livres e diferenças de tamanhos significativos. Usei como base um tecido voal de 3 metros quadrados e arranjei os trabalhos centralizados nele. Minha intenção é transmitir leveza, movimento e transparência. Assim o espectador consegue observar a obra com a complementação do movimento de pessoas por trás do painel. Após a finalização, o título da obra foi definido como “Onde o Afeto Permanece”.



Figura 63: Colagem de tecidos
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

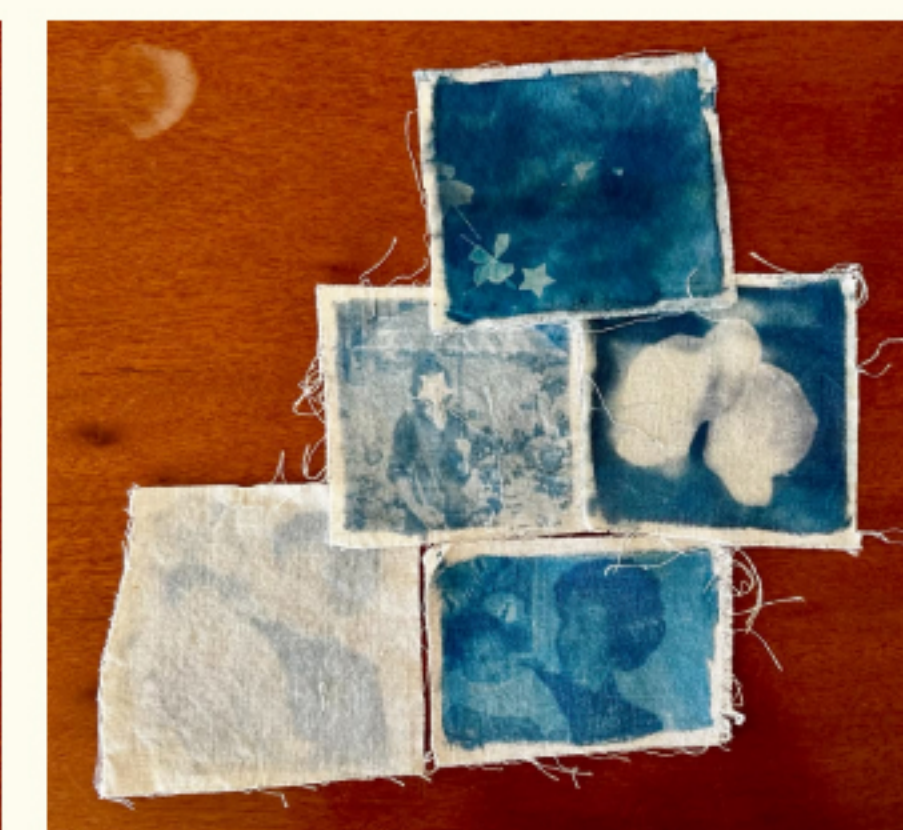


Figura 64: Colagem de tecidos
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Durante a exposição, percebi mais interesse no significado da obra pelas mulheres mais velhas que estavam lá presentes, e mais interesse pelo processo vindo das pessoas mais jovens. Senti que o tema de memórias familiares femininas tocou especialmente quem já viveu na pele a experiência de construir uma família e criar filhos. Isso também foi uma questão importante para mim ao criar a obra, pois não considerei suficiente apenas as minhas memórias infantis sobre esse tema, precisei me colocar no lugar da minha mãe e entender como foi a vivência afetiva dela criando uma família. A intenção da obra não foi e não é colocar as figuras femininas retratadas em um lugar social de cuidado e amor incondicional inato quando se é referente à família, mas sim mostrar como é possível criar afetos apesar desse lugar imposto.



Figura 65: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 66: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 67: Obra em exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

5. EXPOSIÇÃO

Os trabalhos foram expostos em conjunto com outras artistas das quais as obras conseguem se relacionar entre si, o que determinou a exposição que se chama “Opus in Fieri”, uma expressão de origem latina que parte do conceito da obra em constante processo de construção e mutabilidade da experiência humana artística. A galeria foi composta por diversas produções de diferentes linguagens que refletem vivências íntimas e a forma de sentir e existir no mundo. A convivência entre os trabalhos no espaço expositivo evidenciou aproximações poéticas entre as artistas, mesmo quando os procedimentos técnicos e os temas abordados apresentavam suas próprias singularidades e passaram a integrar um diálogo coletivo sobre processos de criação, vivências e construção contínua de significado.



Figura 68: Processo de montagem
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 69: Cartaz da exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 70: Abertura da exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 71: Abertura da exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 72: Abertura da exposição
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da necessidade artística de experimentar diversas linguagens para contemplar um tema tão pessoal, foram utilizados arquivos antigos de fotografias, técnicas de cianotipia, ilustração digital, pintura tradicional, bordado e outros tipos de impressão para compor as obras. Ambos os processos criativos investigam memórias infantis relacionadas ao âmbito familiar e a reinscrição de seus afetos que se moldaram em uma nova perspectiva artística. Após a pesquisa de uma base teórica sobre o hibridismo sintático e semântico, é compreendido que a expressão “técnicas mistas” não é o suficiente para abranger os atravessamentos da vivência e cultura do artista.

Os processos de criação de cada artista evidenciam escolhas materiais que carregam significados de herança e afeto, a partir de uma reconexão com as próprias memórias infantis. Beatriz Mendes apresenta *Guaraí*, uma cápsula de memórias que transita entre dimensões afetivas do seu habitar na infância, misturando técnicas de bordados em feltro, miçangas e impressão botânica, sua obra busca provocar diálogo quanto à dicotomia entre o fazer artístico ancestral e o trabalho contemporâneo. E o trabalho de Laís Braga busca uma conexão com as histórias femininas de uma família que são recordadas desde a infância. As obras produzidas demonstram que a prática artística, a teoria e a constante formulação de conceitos são inseparáveis. Diante disso, a hibridização de

linguagens se mostrou fundamental e intencional para expandir processos criativos e obter um resultado satisfatório que a própria história das artistas consiga se conectar com o espectador. Conclui-se, portanto, que a hibridização de linguagens possibilitou uma construção visual mais sensível e ampliada do que seria possível caso se restringisse a uma única técnica.

7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lucia. Cadernos de estudos avançados em design: aspectos semioticos da linguagem hibrida do design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / Design Monnerat, 2019.

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. Sao Paulo: Editora Unesp, 2003.

CATUNDA, Leda. Caprichosa, 2024. Disponível em:
<<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

CATUNDA, Leda. Entrelacamento II, 2003. Colagem, 223 x 187 cm. Disponível em:
<<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

CATUNDA, Leda. Entrevista [Titulo a confirmar]. Entrevista concedida ao canal AURORAS. YouTube, [data de publicacao]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=JLszG66OswM&t=46s>>. Acesso em: set. 2025.

CATUNDA, Leda. Entrevista [Titulo a confirmar]. Entrevista concedida ao canal AURORAS. YouTube, [data de publicacao]. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=62E_vu2eOKI>. Acesso em: set. 2025.

CATUNDA, Leda. Paisagem com lago, 1984. Acrilica sobre colchao, 150 x 185 x 25 cm. Disponível em:
<<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

CATUNDA, Leda. Todo Pessoal, 2006. Acrilica sobre tecido e voile, 247 x 333 cm. Disponível em:
<<https://ledacatunda.com.br/pt-br/artwork/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

COUCHOT, Edmond. Heuristica hibrida e processos criativos hibridos. In: KLONARIS, Maria; THOMADAKI, Katerina. Cinema de Corps. Paris: Dis Voir, 1990. p. 51.

7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho. Sao Paulo: Senac, 2007.

DIAS, Deni. Criacao artistica em percursos hibridos. 2023. Dissertacao (Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual Paulista (UNESP), Sao Paulo, 2023.

GODOY, Efe. A cada vez que esqueco de dizer algo, brota um pensamento novo que pode ser esquecido outra vez!, 2024/2025. Disponivel em: <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/works/4126-efe-godoy-a-cada-vez-que-que-esqueco-de-dizer-2024-25/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

GODOY, Efe. Ser flor, ser hibrida, em estado de namoro com a indefinicao, 2020. Disponivel em: <<https://albuquerquecontemporanea.com/artists/63-efe-godoy/>>. Acesso em: 19 set. 2025.

JOHNSON, Linda Clark. Artist Statement. Disponivel em: <<https://www.lindaclarkjohnson.com>>. Acesso em: 23 set. 2025.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criacao. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

OSTROWER, Fayga. Sensibilidade e forma: uma contribuicao a critica da arte. 23. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

PAULINO, Rosana. Bastidores, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm de diametro. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SAO PAULO (MAM). Disponivel em: <<https://mam.org.br/curso/mulheres-negras-nas-artes-visuais/>>. Acesso em: 16 jan. 2026.

7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

PAULINO, Rosana. Parede da memória, 1994. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela, 8 x 8 cm. In: ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104097-parede-da-memoria>>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PIAGET, Jean. A formação do símbolo na criança. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

REY, Sandra. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em arte. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 125-140.

SARTORETTO PAVIN, Fabiane. Hibridação na arte contemporânea: uma abordagem a partir da poética digital de Sandra Rey. In: ENCONTRO DO IFCH -- UNICAMP, 2008, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2008.

TERRA JUNIOR, Rogerio. O dadaísmo revisitado: formas de hibridação na linguagem audiovisual contemporânea. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso -- Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

WANNER, Maria Celeste de Almeida et al. Território híbrido: experiência artística e a pesquisa em artes. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS -- ANPAP, 19., 2010, Cachoeira, BA. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2010. p. 1528-1541. Disponível em: <https://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/maria_celeste_de_almeida_wanner.pdf>. Acesso em: [inserir data de acesso].