

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

SUELEN DE SOUSA SANTOS

**MEMÓRIAS VESTÍVEIS:
A RESSIGNIFICAÇÃO DE ROUPAS DE SEGUNDA MÃO
POR MEIO DA CIANOTIPIA E FOTOGRAFIA PESSOAL**

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)s autor(a)(es)(as): Suelen de Sousa Santos

Título do trabalho: Memórias vestíveis: a ressignificação de roupas de segunda mão por meio da cianotipia e fotografia pessoal.

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)s autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Suelen De Sousa Santos, Discente**, em 10/11/2025, às 22:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 18/11/2025, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Quefren Trindade De Mesquita Crillanovick, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5768053** e o código CRC **EE53C555**.

SUELEN DE SOUSA SANTOS

**MEMÓRIAS VESTÍVEIS:
A RESSIGNIFICAÇÃO DE ROUPAS DE SEGUNDA MÃO
POR MEIO DA CIANOTIPIA E FOTOGRAFIA PESSOAL**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Design de Moda.

Orientador: Prof. Dr^a. Marina Carmello Cunha
Coorientador: Prof. Me. Quéfren Trindade de Mesquita Crillanovick

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Suelen de Sousa

Memórias vestíveis [manuscrito] : A resignificação de roupas de segunda mão por meio da cianotipia e fotografia pessoal / Suelen de Sousa Santos. - 2025.
50 f.

Orientador: Profa. Dra. Marina Carmello Cunha; co-orientador Quéfren Trindade de Mesquita Crillanovick.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de Moda, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Fotografia. 2. memória. 3. cianotipia. 4. moda circular. 5. brechó. I. Cunha, Marina Carmello, orient. II. Título.

CDU 3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e seis dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Memórias vestíveis: a ressignificação de roupas de segunda mão por meio da cianotipia e fotografia pessoal”, de autoria de Suelen de Sousa Santos, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.^a Dr.^a Marina Carmello Cunha - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.^a Dr.^a Maristela Abadia Fernandes Novais (FAV/UFG) e prof.^a Dr.^a Adriana Aparecida Mendonça (FAV/UFG), tendo como coorientador o prof. Me. Quéfren Trindade de Mesquita Crillanovick. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **9,5**, tendo sido o TCC considerado **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Quefren Trindade De Mesquita Crillanovick, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Abadia Fernandes Novaes, Professor do Magistério Superior**, em 01/12/2025, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Aparecida Mendonca, Professor do Magistério Superior**, em 03/12/2025, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5768059** e o código CRC **8BF1AF08**.

Para minha família em Carolina, no Maranhão.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás, e à Faculdade de Artes Visuais, minha segunda casa aqui em Goiânia, pelo acolhimento, pelas experiências que me proporcionaram, e pelas mudanças que provocaram em mim.

Ao professor Quéfren Crillanovick, meu orientador na disciplina de TCC I, pessoa no qual sempre admirei por sua profunda sensibilidade, dedicação e cuidado com os alunos. Sou grata pela paciência e atenção com que me acompanhou nesse início de percurso.

À professora Marina Carmello, que assumiu a orientação na disciplina de TCC II, por sua paciência e acolhimento.

Ao Professor Adair Marques, por ser um professor tão querido, amigo, e por aprofundar os meus conhecimentos sobre costura, e fazer eu respeitar e amar ainda mais a profissão.

À minha mãe Rosenires e meu pai Edgard, por acreditarem em mim, mesmo com medo da cidade grande e da distância que nos separaria.

Aos amigos que fiz em Goiânia, Igor Felipe Souza Barros, Samanta Echely Gomes Ferreira, Alicia Greráxti Apinagé, Éris de Nóbrega, Andressa Lays Rosa, Ana Paula Machado, Samuel Alves, Renata Moraes, por me cativar com sua amizade, parceria, carinho, e que hoje se tornaram família.

Para as minhas tias Enivalda, carinhosamente chamada de “Fia”, desenhista, artesã, irmã do meu pai, que me ensinou a desenhar e amar a arte e o fazer manual. E para minha tia Rosa, costureira, irmã da minha mãe, por me fazer amar e admirar sua profissão e a moda.

Para quando os olhos estiverem longe,
e o coração esteja bem perto.

Severina e Hermínio,
meus bisavós.

RESUMO

Este trabalho explora a interseção entre fotografia, moda circular e memória, destacando o potencial inovador da cianotipia como técnica de estamperia em roupas usadas. Essa prática histórica encontra renovação ao inserir elementos da memória individual e coletiva, formando uma ponte entre o passado e o presente na moda contemporânea. Ao serem aplicadas em roupas usadas, essa técnica confere uma autenticidade singular a cada peça, resgatando a ideia de moda circular. A pesquisa propõe uma visão para a moda do futuro, onde cada vestimenta se torna um elo entre o passado e o presente, entre a experiência individual e a consciência coletiva, marcando um passo significativo em direção a uma moda mais autêntica e consciente. Além disso, a aplicação da cianotipia em roupas usadas não somente valoriza a moda circular, mas também promove uma nova forma de expressão artística e pessoal. Ao incorporar fotografias e imagens com significado emocional, as peças se transformam em veículos de histórias pessoais e culturais, tornando-se memórias vestíveis que transcendem o mero consumo. Essa abordagem desafia as práticas tradicionais da moda, incentivando uma reflexão mais profunda sobre a valorização das memórias familiares, do ciclo de vida das roupas, e o impacto da moda na identidade e na cultura.

Palavras-chave: Fotografia; memória; cianotipia; moda circular; brechó.

ABSTRACT

This work explores the intersection between photography, circular fashion, and memory, highlighting the innovative potential of cyanotype as a printing technique on second-hand clothing. This historical practice finds renewal by incorporating elements of individual and collective memory, creating a bridge between past and present in contemporary fashion. When applied to used garments, this technique grants each piece a unique authenticity, reviving the concept of circular fashion. The research proposes a vision for the future of fashion in which each garment becomes a link between past and present, between individual experience and collective awareness, marking a significant step toward a more authentic and mindful fashion. Furthermore, the application of cyanotype on used clothing not only enhances circular sustainability but also promotes a new form of artistic and personal expression. By incorporating photographs and images with emotional meaning, the garments become vehicles for personal and cultural stories—turning into wearable memories that transcend mere consumption. This approach challenges traditional fashion practices, encouraging a deeper reflection on the value of family memories, the life cycle of clothing, and the impact of fashion on identity and culture.

Keywords: Photography; memory; cyanotype; circular fashion; thrift store.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Impressões botânicas em cianotipia de Anna Atkins.....	15
Figura 2 – Painel 1: Fotos da minha Infância.....	29
Figura 3 – Painel 2: Fotos dos momentos festivos.....	30
Figura 4 – Painel 3: Momentos Cotidianos.....	31
Figura 5 – Painel saia.....	34
Figura 6 – Painel blusa.....	35
Figura 7 – Painel camisa.....	36
Figura 8 – Painel calça.....	37
Figura 9 – Painel calça branca.....	38
Figura 10 – Painel blusa moletom.....	39
Figura 11 – Processo de aplicação dos químicos.....	43
Figura 12 – Processo de exposição em luz UV.....	43
Figura 13 – Processo de lavagem.....	44
Figura 14 – Look 1.....	45
Figura 15 – Look 2.....	46
Figura 16 – Look 3.....	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA.....	13
1.2 DEFINIÇÃO E DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	16
1.3 ROUPAS QUE LEMBRAM.....	19
1.4 ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	21
2 MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA PESSOAL E COLETIVA	23
2.1 PIERRE NORA E OS LUGARES DE MEMÓRIA.....	23
2.2 SUSAN SONTAG E A MEMÓRIA NA FOTOGRAFIA.....	24
2.3 PETER STALLYBRASS E A ROUPA COMO UM LUGAR DE MEMÓRIA.....	26
2.4 CONEXÃO MEMÓRIA, FOTOGRAFIA, ROUPA E CIANOTIPIA.....	27
3 DESENVOLVIMENTO	28
3.1 ESCOLHA DAS FOTOGRAFIAS.....	28
3.2 CRITÉRIOS DE ESCOLHA DAS ROUPAS: ASPECTOS TÉCNICOS E FUNCIONAIS.....	32
3.3 DESCRIÇÃO DAS ROUPAS ESCOLHIDAS: ASPECTOS ESTÉTICOS E EMOCIONAIS.....	33
4 PROCESSO CRIATIVO PARA DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPAS	40
4.1 APLICAÇÃO DAS ESTAMPAS/FOTOS NAS ROUPAS.....	40
4.2 EDITORIAL COM AS ROUPAS ESTAMPADAS.....	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

As técnicas de impressão fotográfica artesanal referem-se a métodos tradicionais e manuais de produção de imagens fotográficas, que muitas vezes são realizadas fora do contexto das tecnologias digitais modernas. Essas técnicas têm uma longa história e remontam aos primórdios da fotografia.

Há uma grande variedade de técnicas, como o Marrom Van-Dyke, a goma bicromatada, o daguerreótipo, a antotipia e a cianotipia (Alvarez, 2018). Elas são valorizadas por artistas e entusiastas por suas características estéticas distintas e pela ênfase no processo manual. Muitos praticantes apreciam a qualidade única e o caráter artístico que essas técnicas proporcionam às suas imagens.

No entanto, o avanço tecnológico impactou significativamente a prática e a preservação dessas técnicas. Embora a tecnologia digital tenha trazido inúmeras vantagens, facilitando a produção, disseminação e manipulação de imagens, também contribuiu para o esquecimento ou marginalização de algumas técnicas tradicionais (Sugasti, 2018).

A cianotipia, em particular, chama a atenção por suas características estéticas únicas e pela simplicidade do seu processo. Além do seu uso histórico, muitos artistas contemporâneos exploram a cianotipia como uma forma de expressão artística. No entanto, embora existam pesquisas recentes sobre o tema, através do levantamento bibliográfico feito, foi observado que a técnica ainda é pouco experimentada em tecidos.

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

A cianotipia é uma técnica fotográfica à base de ferro, com raízes históricas. Esse processo utiliza propriedades fotossensíveis de sais férricos para produzir imagens, sempre na cor azul, conhecido como “Azul da Prússia”. Este pigmento vibrante e de cor azul profundo foi sintetizado por Johann Jacob Diesbach em Berlim, em 1706, e usado pela primeira vez pelo pintor holandês, Pieter van der Werff, em 1709, em sua pintura, *The Entombment of Christ*. O ferricianeto é traduzido como “substância azul do ferro” do latim *ferrum*, que significa ferro, e a palavra grega *kyanos*, que significa ciano ou azul escuro (James, 2014). Surgida como alternativa aos métodos que utilizavam sais de prata, amplamente usados nos

séculos XIX e XX, a cianotipia se destaca por seu processo químico único e menos poluente.

A técnica foi descoberta pelo astrônomo e químico inglês John Frederick William Herschel (1792-1871), em 23 de abril de 1821, pouco mais de três anos após o anúncio das invenções independentes da fotografia em sais de prata de Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), no metal, e de William Henry Fox Talbot (1800-1877), no papel. Enquanto a maioria dos experimentos era realizada com sais de prata, Herschel experimentava com diferentes produtos químicos e processos fotográficos (Silva, 2020).

Em 1832, ele estudava o comportamento da luz, dando continuidade à pesquisa de seu falecido pai. Nos experimentos publicados no artigo *On the Action of Light in Determining the Precipitation of Muriate of Platinum by Lime-Water*, Herschel utilizou pigmentos vegetais combinados com platinado de cal para verificar a ação da luz sobre este composto fotossensível em cores variadas. Ao filtrar a luz com prismas de vidro e testar a ação de diferentes cores, observou que, quando a luz tinha a mesma cor do pigmento, não havia desbotamento (Sugasti, 2018).

Anos depois, em 1842, Herschel publicou outro artigo relatando seus experimentos com luz solar, pigmentos vegetais e um novo processo fotográfico. Nesse documento, intitulado *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on Some New Photographic Processes*, ele utilizou pela primeira vez o termo "*anthotype*" (antotipia) para descrever um processo de impressão fotográfica que desenvolveu usando pigmentos vegetais. Herschel realizou testes com tinturas de vários vegetais em busca dos pigmentos mais sensíveis à luz (Sugasti, 2018).

Atualmente, a cianotipia é usada quase exclusivamente como uma ferramenta artística, mas após a morte de Herschel, foi apropriada por empreendedores e utilizada comercialmente como um meio reprográfico. Renomeado "*ferroprussiato*", o processo tornou-se o principal método de reprografia industrial por cerca de oitenta anos (Silva, 2020).

A cianotipia também foi usada para catalogação, com uma das pioneiras sendo a botânica inglesa Anna Atkins (1799-1871), filha de um amigo de Herschel, que realizou impressões de algas e plantas (Figura 1). As impressões de cianotipia permitiram a representação visual precisa das características e proporções das algas, sem a necessidade de desenhos. Anna Atkins é considerada uma das

primeiras mulheres fotógrafas e pioneira no processo, promovendo a técnica com a publicação do livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, um marco na história da cianotipia (Silva, 2020).

Figura 1 – Impressões botânicas em cianotipia de Anna Atkins



Anna Atkins
Polypodium Phegopteris
1853



Anna Atkins
Pteris Rotundifolia
(Jamaica) from the albu...
1853



Anna Atkins
Aspidium Lobatum
1853

Fonte: MoMA – The Museum of Modern Art.

A transição da cianotipia para a indústria da moda é uma evolução natural dessa técnica de impressão fotográfica. Sua aplicação em diferentes superfícies a torna especialmente atraente para o uso em tecidos, particularmente em roupas usadas. Essa abordagem possibilita a criação de estampas únicas e abre novas possibilidades no design de moda consciente, alinhando-se às tendências atuais de reutilização e personalização.

No Design de Moda, a cianotipia vem ressurgindo como uma técnica para estampar roupas. Além de valorizar a estética artesanal e a singularidade das peças, ela se alinha aos princípios da moda circular¹, ao estimular uma relação mais afetiva e duradoura com as roupas, destacando seu papel crescente na indústria.

Dessa forma, a cianotipia se torna relevante no contexto atual da moda, marcado por uma crescente demanda por métodos artesanais e sustentáveis. Vivemos em uma época em que a moda circular é uma necessidade imperativa, com o aumento da conscientização sobre os impactos ambientais da indústria da moda, há uma busca por alternativas que respeitem o meio ambiente, gere menos resíduos

¹ A Moda Circular, é definida por Dissanayake e Weerasinghe (2022) como uma sistemática que visa um modelo regenerativo, que otimiza recursos sustentáveis e reduz insumos não renováveis e seus resíduos, concomitante com o prolongamento da vida útil dos materiais, através do design e processos eficazes de logística reversa.

e ofereçam um estilo pessoal diferenciado. Nesse cenário, a cianotipia se destaca como uma forma de expressão artística que transcende as práticas convencionais.

O uso da cianotipia também valoriza a individualidade e a história de cada peça, atendendo à demanda por produtos únicos e personalizados.

À medida que nos aprofundamos na exploração dessa técnica, somos desafiados a imaginar um futuro onde a estamperia seja mais do que um ornamento. Ela se torna uma forma de expressão consciente, capaz de contar histórias, criar conexões emocionais e ressignificar a moda em direção a um caminho menos agressivo ambientalmente e socialmente.

1.2 DEFINIÇÃO E DELIMITAÇÃO DO TEMA

A moda circular representa um sistema de produção e consumo que incentiva a reutilização, a reciclagem e a sustentabilidade prolongada dos produtos de moda. Nesse modelo, o objetivo é minimizar o desperdício e promover um ciclo contínuo de uso e reuso dos materiais (Janigo, Wu, DeLong, 2017). A cianotipia se alinha ao modelo de moda circular por sua natureza artesanal e capacidade de revitalizar tecidos já usados, transformando roupas de segunda mão em peças únicas e personalizadas, que serão o foco deste estudo. Ao incorporar a estética artesanal e a singularidade, a cianotipia valoriza o design individual e reforça a importância de práticas circulares na moda.

A cianotipia também se destaca pelo uso limitado de químicos tóxicos, uma vantagem significativa sobre técnicas como a impressão digital e a serigrafia, que frequentemente dependem de solventes e corantes derivados de petróleo. Esse aspecto é particularmente relevante em um contexto onde a demanda por processos de produção mais limpos e ecológicos está em ascensão.

Como mencionado anteriormente, a cianotipia utiliza químicos menos agressivos, mas ainda é importante ter cuidado ao manuseá-los. Por isso, é necessário entender a toxicidade dos materiais empregados. Segundo Alvarez (2019), os principais químicos usados são o ferricianeto de potássio e o citrato de ferro (III) — que pode ser substituído pelo citrato férrico (III) amoniacal. O risco no manuseio desses compostos pode ser evitado com o uso de Equipamento de Proteção Individual (EPIs), como luvas, avental de mangas compridas e óculos de proteção.

Em relação ao impacto ambiental, o ferro presente no processo de cianotipia já é encontrado naturalmente no meio ambiente e não é considerado poluente quando descartado em pequenas quantidades. Em processos artesanais, como a cianotipia, existem dois tipos principais de descarte: a água de lavagem das imagens após a exposição e as sobras das soluções fotossensíveis.

De acordo com (Alvarez, 2018), o processo da Cianotipia é seguro e apresenta poucos riscos quanto à manipulação do ferricianeto de potássio e do citrato de ferro (III) amoniacal, e também apresenta pouquíssimos riscos ao meio ambiente. E ainda de acordo com a autora:

O que não é recomendável é trabalhar a fórmula sensibilizante do Cianótipo de Dick Sullivan com Ácido Oxálico, pois o ácido oxálico e o dicromato de amônio trabalhados nessa técnica são substâncias tóxicas e apresentam riscos para organismos aquáticos. A manipulação do ácido acético glacial e do dicromato de potássio em técnicas de controle do contraste do Cianótipo também não são recomendadas porque são substâncias tóxicas e apresentam riscos para organismos aquáticos (Alvarez, 2018, p. 50).

Portanto, a cianotipia é uma técnica ambientalmente mais vantajosa em comparação com outras, como a serigrafia e a estamperia digital, que de modo geral tendem a ser ambientalmente menos favoráveis, mas que também são importantes de serem compreendidas.

Em comparação, a serigrafia, ou *silk-screen*, é um método de impressão popular em todo o mundo. Ela permite a impressão em uma ampla gama de superfícies, com uma variedade quase ilimitada de tintas. Basicamente, a serigrafia é uma forma de estamperia por meio de um estêncil, chamado de matriz, que, por meio de moldes vazados, transfere a cor para o tecido com o auxílio de um rodo que espalha a tinta (Briggs-Goode, 2014). Esse processo utiliza uma ou mais telas, em que cada uma representa uma cor, o que pode ser um fator limitante e desafiador na criação de estampas (Laschuk, 2009).

No que diz respeito à sustentabilidade, a serigrafia pode ser potencialmente poluente. O resíduo gerado inclui embalagens de tintas e emulsões, além da água usada para lavar as telas, rodos e cilindros. É possível reduzir o impacto ambiental da serigrafia ao optar por pastas à base de corantes naturais e ao realizar a limpeza das telas sem o uso de água. Também é recomendável raspar o excesso de tinta antes da lavagem e tratar a água residual, sempre mantendo o espaço de trabalho

limpo, arejado e com o uso de EPIs, como luvas e óculos de proteção (Carvalho, 2016).

Já a estamparia digital difere da serigrafia por dispensar o uso de matrizes ou telas. O desenho é gerado digitalmente, com o auxílio de *softwares* gráficos, e a matriz que antes carregava a cor não é mais necessária. Laschuk e Ruthschilling definem a estamparia digital como: "[...] todos os métodos em que as imagens são geradas ou digitalizadas em meio eletrônico e que a transferência da arte para o tecido não necessite da intermediação de matrizes, nem de separação de cores, e que a impressão ocorra sem o contato do equipamento no tecido" (2013, p. 64).

Nesse processo, não há limitações de cores, nem a necessidade de separação de cores da composição. Isso permite a impressão de imagens mais elaboradas, como fotografias e efeitos visuais, incluindo degradês e texturas complexas. Além disso, é possível simular texturas por meio de ferramentas disponíveis nos softwares gráficos, como pincéis, ou inserir desenhos manuais com o uso de mesas digitalizadoras (Carvalho, 2016).

Segundo Neves (2000), a impressão digital têxtil é a menos poluente, ao utilizar menos de 10% da água necessária para a execução de processos como a serigrafia. A etapa de pós-tratamento garante quase o esgotamento e a fixação total do corante, resultando em pouco resíduo químico na lavagem do tecido estampado. O impacto ambiental negativo da impressão digital está relacionado ao uso de energia elétrica e produtos químicos, ainda indispensáveis.

Compreendendo a contribuição da cianotipia para a moda circular e seus benefícios ambientais, a próxima etapa é analisar o problema de pesquisa que orienta este estudo.

1.3 ROUPAS QUE LEMBRAM

A história da moda circular tem suas raízes na crescente conscientização ambiental e nas preocupações sobre o impacto negativo da indústria da moda no meio ambiente. O conceito de moda circular surgiu como uma resposta ao modelo de produção e consumo linear predominante, que promove o desperdício e a exploração de recursos naturais (EMF², 2013).

Os brechós desempenham um papel significativo na promoção da moda circular, ao oferecer uma alternativa ao modelo tradicional de consumo. A moda circular se baseia nos princípios de redução do desperdício, reutilização de produtos e prolongamento da vida útil das roupas, e os brechós se alinham diretamente com esses objetivos.

A contribuição da cianotipia para práticas de moda circular pode ser explorada ao aplicar essa técnica artesanal em roupas de segunda mão, utilizando fotografias de acervo pessoal impressas sobre tecidos. A ideia de reaproveitar roupas resgatadas em brechós por meio de uma técnica de estamperia artesanal, e a utilização de memórias afetivas como forma de valorizar e enriquecer roupas para além da ideia de consumo, é central neste estudo.

Diante desse contexto, surge a seguinte pergunta de pesquisa: Como a cianotipia pode ser utilizada para promover a mudança de pensamento em como consumir moda, por meio da reutilização de roupas de segunda mão e do resgate e valorização de memórias afetivas ou fotografias de família?

Assim, um dos conceitos mais centrais nesta pesquisa é a memória, que interliga a fotografia e a moda, resgatada por meio da reutilização de roupas de brechó. A memória é estudada tanto na fotografia quanto na moda, muitas vezes de maneira subjetiva. As roupas possuem a capacidade de criar um sentido de pertencimento a um "lugar de memória", como sugere Pierre Nora (2024), conectando diferentes tempos e espaços. Esses objetos carregam significados emocionais, afetando quem os veste e também quem os observa.

Autores como Peter Stallybrass, no livro *O Casaco de Marx: Roupas, Memórias*, Dor (2002), nos convidam a refletir sobre nossa relação com as roupas e

² Ellen MacArthur Foundation - Fundação que trabalha para acelerar a transição para uma economia circular. Desenvolvem e promovem a ideia de uma economia circular e trabalham com empresas, universidades, formuladores de políticas e instituições para mobilizar soluções sistêmicas em escala globalmente.

com os objetos de maneira mais ampla. Stallybrass descreve as roupas como objetos que, mais do que qualquer outro, moldam-se à nossa memória, carregando marcas pessoais e histórias que transcendem o tempo.

Diante dessa abordagem, a pesquisa busca investigar como a memória pode ser utilizada para promover a circularidade na moda, através da reutilização de roupas de brechó, enquanto resgata memórias pessoais por meio de fotografias do acervo da autora. Assim, este é o problema central desta pesquisa.

Em seguida, o propósito principal do estudo, é explorar a aplicação da cianotipia em roupas de segunda mão, para promover a ressignificação de memórias, através do seu resgate, e a circularidade na moda. Para isso acontecer, vamos seguir um passo a passo para chegar a um bom resultado. Primeiramente, será discutido o conceito de memória, relacionando-o com a fotografia e a moda, depois partiremos para o resgate de fotos do acervo pessoal da autora, e então daremos início ao processo de busca pelas roupas adequadas para a aplicação da técnica cianotipia. Para isso, brechós e bazares serão visitados e começaremos a experimentar os processos de cianotipia, aplicando as fotografias nas roupas escolhidas. Por fim, apresentaremos os resultados obtidos por meio de um editorial de moda, destacando as peças criadas e a conexão entre memória, fotografia e a moda circular.

O interesse por este tema surgiu das minhas vivências pessoais, desde a infância até o presente, quando constantemente recordo momentos ao folhear álbuns de fotografias de família. Esse simples gesto sempre me trouxe prazer e, com o tempo, a fotografia adquiriu grande significado em minha vida. Tenho a percepção de que memórias são importantes e de grande valor, não só para mim, mas também para outras pessoas. Assim, ao descobrir a possibilidade de empregar essas memórias em superfícies por meio da técnica artesanal da cianotipia, senti a necessidade de experimentar essa prática, que já era familiar para mim.

Minha preocupação com o consumo consciente também influenciou essa escolha. Desde o início do meu interesse por moda, sempre busquei alternativas menos agressivas ao meio ambiente. Assim, ao invés de produzir novas peças, decidi utilizar roupas de brechós para aplicar a técnica da cianotipia. A reutilização de roupas já existentes, além de reforçar a importância da moda circular, ressignifica tanto os materiais quanto as memórias pessoais, criando peças únicas.

1.4 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Este trabalho adota uma abordagem metodológica qualitativa, pautada na pesquisa bibliográfica e na experimentação prática do processo criativo. Inicialmente, foi realizada uma revisão de literatura sobre moda circular, memória, cianotipia e o processo criativo, com base em livros, artigos acadêmicos, dissertações e teses.

A pesquisa bibliográfica foi complementada pela análise de documentos visuais, como fotografias do acervo pessoal, além de registros de brechós, que orientaram a escolha das roupas e as decisões criativas subsequentes. Esse levantamento teórico e documental serviu de base para a criação das estampas por meio da cianotipia.

A experimentação foi desenvolvida de forma orgânica, permitindo que o processo criativo evoluísse conforme a prática se desenrolava.

Portanto, a metodologia do estudo combina pesquisa teórica e prática criativa, procurando resgatar memórias pessoais e aplicá-las em roupas de segunda mão, no contexto da moda circular.

Este Trabalho de Conclusão de Curso está organizado em cinco seções que refletem o desenvolvimento da pesquisa e da criação artística. A Introdução contextualiza a cianotipia como técnica de impressão fotográfica alternativa, explorando seu desenvolvimento histórico e sua aplicação na moda circular.

Em seguida, o Referencial Teórico é embasado em três autores que trazem diferentes perspectivas sobre memória e fotografia. Pierre Nora, com o conceito de "lugares de memória", explica como objetos, incluindo vestimentas, podem preservar memórias coletivas e individuais. Susan Sontag, por sua vez, explora a fotografia como um meio de construir narrativas e percepções sobre o passado. Já Peter Stallybrass contribui com reflexões sobre a materialidade das roupas e seu simbolismo emocional e histórico, tratando as roupas como portadoras de memória e significado.

No Desenvolvimento, é detalhado o processo de seleção das fotografias que serão transformadas em estampas por meio da cianotipia. As fotos foram organizadas em três painéis temáticos: infância, momentos festivos e cotidianos. Em seguida, são apresentados os critérios técnicos que orientaram a escolha das roupas que receberão as estampas. Cada peça de roupa é descrita com detalhes,

considerando aspectos como o tecido, a estrutura e as marcas de uso, que trazem uma carga emocional própria para o projeto.

A seção de Processo Criativo foca nas intervenções artísticas feitas nas fotos antes de serem transferidas para as roupas, como recortes, sobreposições e abstrações. Essas intervenções visam ressignificar as memórias e transformá-las em estampas, que dialogam esteticamente com as peças escolhidas.

Nas Considerações Finais, é apresentada a reflexão sobre os desafios e soluções técnicas enfrentados no processo criativo. Também são sintetizados os resultados, e apontadas as contribuições da valorização da memória afetiva de peças de roupa, para pensar em como consumir moda atualmente.

2 MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA PESSOAL E COLETIVA

No contexto deste trabalho, a memória foi explorada por três abordagens teóricas distintas, mas complementares: os lugares de memória, conforme elaborados por Pierre Nora; a memória na fotografia, conforme discutida por Susan Sontag; e a roupa como um lugar de memória, conforme analisado por Peter Stallybrass. Essas abordagens fornecerão uma base para entender como as memórias podem ser preservadas e ressignificadas através da técnica da cianotipia em roupas de brechó.

2.1 PIERRE NORA E OS LUGARES DE MEMÓRIA

Para Pierre Nora, a memória é algo fluido, sempre em transformação, que faz parte da vivência coletiva e individual. A história, por outro lado, é uma construção mais formal, analítica e organizada, que tenta dar sentido ao passado. Enquanto a memória é marcada pela emoção e pela conexão direta com o vivido, a história busca objetividade e distanciamento (Nora, 1993).

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora, 1993, p. 9).

Os lugares de memória surgem em um contexto de perda desta “memória que é a vida” (Nora, 1993, p. 9). À medida que a sociedade moderna se distanciou de formas tradicionais de transmissão da memória, como o ambiente familiar, as práticas culturais e os ritos religiosos, houve uma necessidade crescente de criar espaços e objetos que funcionassem como âncoras da memória coletiva. Esses lugares materializam memórias que, de outra forma, seriam esquecidas (Nora, 1993). Assim:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (Nora, 1993, p. 13).

Nora identifica três características principais dos lugares de memória: material, funcional e simbólica. Essas dimensões nem sempre aparecem de maneira igual em todos os lugares, mas todas estão presentes de alguma forma.

Para Pierre Nora, os lugares de memória são, primeiramente, lugares em uma trílice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade - se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória. Fonte: (Núcleo de memória da PUC-RIO, [s.d.]).

A dimensão material se refere à existência física desses lugares, sejam monumentos, objetos, ou até mesmo roupas e fotografias, como no caso deste trabalho. A dimensão funcional está relacionada ao papel desses lugares de ancorar e preservar a memória coletiva, seja por meio de rituais, celebrações ou o uso contínuo. Por fim, a dimensão simbólica conecta o lugar de memória a significados culturais e históricos, reforçando a identidade de um grupo social ou comunidade.

Lugares de memória, podem ser todo espaço, objeto, eventos, que conseguem evocar sentimentos, lembranças de algo vivido em alguém, por exemplo, a escola em que estudou, a casa dos avós, uma roupa usada, o sofá velho que sua tia sentava, um armário antigo, um museu, um relicário, um casamento, o aniversário de alguém, etc. Enfim, estamos rodeadas por lugares de memória, onde estivermos, e para onde formos sempre existirá a presença de lembranças pessoais e coletivas.

Desta maneira, os lugares de memória possuem as funções de preservar a memória coletiva de uma comunidade, ajudar a formar e reforçar a identidade de um grupo social, desempenhar uma função educativa, oferecendo oportunidades para aprender sobre a história e a cultura, eles também funcionam como símbolos que ajudam a unir uma comunidade em torno de um passado compartilhado.

2.2 SUSAN SONTAG E A MEMÓRIA NA FOTOGRAFIA

A fotografia é um meio de preservação de memórias, capaz de capturar momentos específicos no tempo e espaço, tornando-os acessíveis para revisitação. Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* (2002), explora a ideia de que fotografias não são somente registros do passado, mas também construções de

memória que influenciam nossa percepção de quem somos e de onde viemos. Assim, o ato de folhear álbuns de fotografia de família revela memórias que são preciosas e significativas.

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa ou coisa, “justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (Sontag, 2004, p. 26).

Susan Sontag descreve a fotografia como uma construção de memória ao argumentar que as fotografias não somente registram eventos do passado, mas também os interpretam e os constroem num contexto visual e cultural específico. Além disso, a fotografia não é somente um meio de registro, ela contribui para a formação da identidade e na mediação da nossa compreensão da realidade. Ela destaca como as imagens fotográficas são tanto reflexos quanto construções da experiência humana, influenciando profundamente nossa maneira de lembrar, narrar e entender o mundo.

Nossa relação com fotografias nos faz viver em um mundo cheio de imagens que moldam nossa compreensão da realidade. Para Sontag (2004), a implicação dessa perspectiva é que devemos estar conscientes das limitações das imagens fotográficas como representações da realidade completa.

A partir do momento que se adiciona fotografias em um álbum de família, por exemplo, sendo organizadas em ordem cronológica, constrói-se uma narrativa visual sobre aquele grupo de pessoas, dando assim coerência a toda a história e existência das mesmas.

Assim, o simples ato de folhear álbuns de família, faz com que viajemos no tempo e no imaginário, para um passado vivido, e momentaneamente esquecido. Quando rememoramos essas imagens, vários sentimentos nos consomem, sendo eles bons ou ruins, não somente sentimentos, como também sensações, como a textura de uma roupa, cheiros, ou podemos até criar cenas para completar uma lembrança que esteja turva. Evocando em nós um desejo, a saudade do que foi vivido.

A fotografia, assim como os lugares de memória de Pierre Nora, pode ser considerada um local simbólico onde memórias são preservadas e revisitadas. Sontag declara que, ao fixar um instante no tempo, a fotografia transforma o

efêmero em algo tangível, servindo como um arquivo pessoal e coletivo de memórias.

2.3 PETER STALLYBRASS E A ROUPA COMO UM LUGAR DE MEMÓRIA

Da mesma forma que as fotografias evocam lembranças em nós apenas ao olhar para elas, as roupas podem também ser consideradas um lugar de memória, e de uma forma ainda mais poética, pois somos acolhidos por uma roupa ao vesti-la, é como se entrássemos em uma casa cheia de memórias, e vestindo-a podemos relembrar tudo que já foi vivido usando aquela peça. Segundo (Stallybrass, 2012, p. 13) “a roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”.

As roupas fazem um papel de mediador entre o indivíduo e o mundo ao seu redor. Ao usarmos essas roupas carregadas de significados e memórias, demonstramos o que sentimos e quem somos para quem nos observa, construindo assim, uma identidade pessoal.

Peter Stallybrass, em seu livro *O Casaco de Marx: Roupas, Memórias, Dor* (2012), analisa como as roupas podem ser vistas como lugares de memória. Ele descreve as roupas como objetos que se moldam à nossa memória, carregando marcas pessoais e histórias que transcendem o tempo. As roupas, segundo Stallybrass, são mais do que simples vestimentas; elas são portadoras de significados emocionais e históricos, capazes de conectar o passado ao presente.

[A roupa...] recebe nosso cheiro, nosso suor, e até mesmo nossa forma. Mas para mim, elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem (Stallybrass, 2012, p. 10).

As roupas também podem funcionar como um reflexo das transformações sociais e culturais que vivenciamos ao longo da vida. Elas nos acompanham em momentos importantes, como festas, cerimônias e rituais, tornando-se símbolos tangíveis de experiências coletivas e individuais. Ao vestirmos uma peça que pertence a um familiar querido, por exemplo, somos transportados para memórias compartilhadas, reforçando laços afetivos e a sensação de continuidade entre

gerações. Assim, as roupas se tornam testemunhas silenciosas de nossa história, integrando nossa narrativa pessoal a um conjunto mais amplo de vivências.

2.4 CONEXÃO MEMÓRIA, FOTOGRAFIA, ROUPA E CIANOTIPIA

Pierre Nora, Susan Sontag e Peter Stallybrass oferecem perspectivas distintas e complementares sobre o conceito de memória, cada um enfocando diferentes aspectos da relação entre memória, objetos e narrativas.

A memória pode ser compreendida como a capacidade de recordar experiências passadas, proporcionando uma conexão contínua entre o passado e o presente. Ela não somente preserva eventos e emoções individuais, mas também constrói a identidade pessoal e coletiva.

A cianotipia oferece uma maneira de incorporar memórias em superfícies como tecidos. A natureza artesanal da cianotipia permite uma ligação íntima com o processo criativo, fazendo com que cada peça estampada carregue uma parte da história e da identidade de quem a produziu. Essa técnica não só preserva memórias pessoais, mas também as transforma em objetos de uso diário, tornando-as parte da vida cotidiana.

Junta-se a isto que folhear álbuns de fotos de família, por exemplo, manifesta memórias, conectando o passado ao presente. Essa ideia é importante para esta pesquisa que envolve o uso da técnica de cianotipia em roupas de brechó, pois cada peça estampada com fotos pessoais se tornará um novo espaço de memória, preservando lembranças de forma cotidiana e emocional.

3 DESENVOLVIMENTO

A partir desse momento será construído o caminho para a realização do trabalho, na prática. Se a intenção é utilizar fotografias de família, precisamos resgatá-las, procurando em álbuns e arquivos pessoais. Após montar o acervo de fotos, partimos para a procura das peças de roupa que serão utilizadas como base para a aplicação dessas fotografias, para isso, buscaremos por brechós e bazares na cidade de Goiânia, e utilizando alguns critérios técnicos, funcionais, emocionais e estéticos, as roupas serão selecionadas.

3.1 ESCOLHA DAS FOTOGRAFIAS

Grande parte das fotos escolhidas foram tiradas de álbuns da minha família, que a partir do que Pierre Nora discute, podem ser consideradas lugares de memória, pois um lugar de memória é um espaço onde se coloca a intenção de guardar algo significativo, e um álbum de família é um lugar onde se preserva e se constrói uma memória pessoal e coletiva, que acaba por influenciar como vemos a nós mesmos e aos outros, assim como explica Susan Sontag. Então, as fotografias foram escolhidas em razão de que contam boa parte da minha história e da minha família.

Após a seleção inicial das fotografias, eu optei por organizá-las em três painéis temáticos, cada um refletindo diferentes aspectos das memórias preservadas. As imagens foram agrupadas de maneira a destacar momentos específicos da minha vida familiar, dividindo-se em categorias que facilitam a compreensão das histórias que elas evocam. A descrição das fotos foi feita em primeira pessoa, alinhando-se ao caráter subjetivo da memória, como discutido por Pierre Nora e Susan Sontag. A seguir, cada painel será apresentado com uma descrição, explorando as memórias que essas fotos evidenciam.

Figura 2 – Painel 1: Fotos da minha Infância



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

Nas fotografias do Painel 1 - (Figura 1) estou entre os meus pais, meus avós, meu irmão mais velho, alguns primos de parte paterna, e amigos de infância. Olho para essas fotografias e lembro o quanto eu amava a minha infância, e de como a minha relação com essas pessoas mudou ainda na adolescência e agora adulta. Especificamente na foto 5 em que estamos todos fantasiados, onde eu estava de bailarina, ainda consigo lembrar da textura da minha saia de tule coberta por *glitter*, e a blusa com pedrarias, consigo lembrar também o quanto eu estava feliz em meu aniversário de 9 anos, por estar usando uma roupa que o meu pai me deu de presente, um conjunto de calça rosa e blusa branca que gostei porque achei diferente. Lembro da mão pesada do meu avô pousando sobre o meu ombro, para tirarmos a foto em meu aniversário. Lembro, ainda, que ia diariamente para a casa dos meus avós brincar com meus primos e amigos no quintal, e voltava para casa só à noite.

A minha infância teve suas fases felizes e desafiadoras, não lembro como foi a minha reação ao ver a configuração da minha família mudar de um dia para outro, éramos em quatro (eu, meu irmão, minha mãe, e meu pai), e de repente ficamos somente em três na minha casa (eu, meu irmão, e minha mãe), não sei o que senti ou pensei. Para exemplificar adicionei duas fotos: na foto 2 estamos eu, meus pais e meu irmão, e na foto 8 somente eu, minha mãe e irmão.

Figura 3 – Painel 2: Fotos dos momentos festivos



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

Nos momentos festivos mostrados nas fotografias do Painel 2 (Figura 3), são comemorados casamentos, batizado e aniversário. Para minha família, são momentos para festejar a vida de pessoas amadas, reunir todos em um mesmo ambiente e compartilhar afetos e histórias. Ao olhar para essas imagens sinto saudade, pois a distância e os compromissos de onde estou, me tiraram vários encontros como esses na minha cidade natal. E infelizmente sinto uma tristeza, ao lembrar que não conseguirei mais me reunir em momentos assim com a presença em vida do meu avô. Mas, essas fotografias são relíquias que serão preservadas e revisitadas por mim sempre que a saudade bater, e sempre me farão lembrar que tenho um lugar, lugares (pessoas), para voltar, e sentir que não estou sozinha no mundo. Os encontros na casa dos meus avós se tornaram um marco das reuniões de família, é um lugar que sempre carregará significados, e acredito que com o passar do tempo possa acontecer um afastamento entre os membros da minha família, podendo não haver mais comemorações entre nós, principalmente depois que minha avó não estiver mais aqui, mas, com certeza aquela casinha ainda será revisitada e aberta como um baú de tesouros, sempre que a saudade chegar, assim como a caixa de sapatos em que são guardadas essas fotografias de família.

Figura 4 – Painel 3: Momentos Cotidianos



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

As fotografias do Painel 3 (Figura 4) retratam cenas simples do dia a dia, mas que guardam significados profundos para mim. Esses momentos são compostos por encontros com amigos, momentos de lazer e cenas de trabalho, como o tempo que passava observando minha tia costurar. Lembro-me de como eu recolhia os retalhos de tecido que sobravam para fazer roupas de boneca, e de como essa prática me trouxe um amor pela moda e pela criação, influências que levo comigo até hoje.

Ao olhar para essas fotos, sinto uma nostalgia gostosa, especialmente das brincadeiras na rua e das noites em que nos reuníamos na calçada da casa dos meus avós para conversar. Era uma rotina tão presente, mas que com o tempo foi se tornando menos frequente. No entanto, essas lembranças continuam vivas e me trazem conforto, uma sensação de pertencimento.

Essas cenas cotidianas contribuíram muito para a construção da minha identidade. Foram momentos que compartilhei com pessoas próximas a mim, que marcaram a minha infância e continuam sendo importantes até hoje. Apesar de ter uma família grande, não fui tão próxima de todos, mas tive um contato muito especial com aquelas que aparecem nessas fotos. Em especial, as fotos 7 e 9, que mostram minhas tias paterna e materna, respectivamente, as quais foram as principais influências para que eu seguisse o caminho da moda e da arte. Com elas

aprendi a desenhar e a costurar, habilidades que hoje são parte essencial do meu ser.

Embora alguns desses momentos possam parecer casuais, acredito que eles também são “lugares de memória”, como Pierre Nora descreve. Não somente os eventos grandiosos, mas também gestos cotidianos - como um abraço ou uma gargalhada - podem carregar memórias valiosas. Esses momentos de afeto e trocas foram essenciais para me moldar e continuarão sendo revisitados, não somente por mim, mas também por aqueles que compartilham dessas lembranças comigo.

As fotos destes painéis, na visão de Susan Sontag, ajudam a construir uma memória visual da minha vida familiar, ao capturar momentos comuns que, mesmo despretensiosos, carregam significados profundos. Sontag destaca que as fotografias não somente documentam, mas constroem narrativas que moldam nossa percepção do passado. Com essas imagens, construo uma narrativa que vai além de grandes eventos, valorizando a simplicidade do dia a dia e das relações afetuosas que compõem minha história. Elas narram uma vida repleta de trocas, afetos e aprendizados, onde os pequenos gestos e interações diárias se tornam a verdadeira essência das memórias que formam minha identidade familiar.

3.2 CRITÉRIOS DE ESCOLHA DAS ROUPAS: ASPECTOS TÉCNICOS E FUNCIONAIS

As escolhas das roupas para a aplicação da cianotipia foram feitas com base em critérios técnicos que garantem a eficiência do processo. Um dos primeiros critérios considerados foi o tipo de material. Foram priorizados tecidos de fibras naturais, como algodão e linho, por sua boa capacidade de absorção, de acordo com Silveira (2020), e possivelmente a aderência aos produtos químicos utilizados na cianotipia pode ser melhor. Esses tecidos são ideais porque compartilham a característica necessária para o processo, a qual é a absorção da umidade. Já os tecidos sintéticos, como o poliéster, possuem baixa capacidade de absorção, podendo resultar em um desempenho insatisfatório na aplicação da técnica.

A coloração e a tonalidade das roupas também foram fatores importantes na escolha das peças. Roupas de cores neutras, como branco, bege ou cinza-claro, foram preferidas para garantir nitidez e contraste nas imagens geradas pela cianotipia. A técnica exige que a imagem seja impressa em negativo, e, durante o

processo de exposição à luz UV, áreas escuras tornam-se claras e vice-versa. Por isso, cores escuras, como preto ou chumbo, interfeririam no resultado, criando imagens pouco definidas ou completamente escuras. Assim, a escolha de roupas claras permite que o contraste da estampa seja nítido e visualmente atraente.

A textura dos tecidos também foi um critério analisado. Embora ambos os tipos de tecido — lisos ou texturizados — possam oferecer boas possibilidades criativas, tecidos lisos ou com pouca textura foram priorizados para garantir maior visibilidade e definição das imagens impressas. Tecidos lisos proporcionam um visual mais claro e simples, enquanto texturas podem acrescentar sensações táteis e visuais que enriquecem o design. Mesmo que texturas mais marcantes possam, em alguns casos, dificultar a visibilidade da estampa, equilibrar a simplicidade com elementos sensoriais permite a construção de criações únicas.

Por fim, a funcionalidade das peças foi um fator essencial na escolha. Peças que ofereciam áreas amplas e contínuas, como calças, saias e camisetas, foram preferidas, por facilitarem o processo de estamparia e oferecerem maior liberdade criativa. A escolha de roupas com espaço suficiente para a aplicação da cianotipia permite brincar com o design e explorar o posicionamento das imagens de forma expressiva, resultando em criações que refletem tanto a técnica quanto a estética desejada.

3.3 DESCRIÇÃO DAS ROUPAS ESCOLHIDAS: ASPECTOS ESTÉTICOS E EMOCIONAIS

A saia (Figura 5), foi adquirida no evento de rua chamado *Encontro de Brechós*³, que reúne vários brechós no centro de Goiânia, além da diversidade de roupas para escolher, é possível desfrutar de boa música e a culinária de empreendedores locais, que começa no período da manhã e vai até o final da tarde. A saia tem comprimento médio, um estilo evasê onde a peça vai se abrindo a partir da cintura. O tecido é leve, 97% algodão e 3% elastano, que se amassa com facilidade, o que é observável nas pequenas rugas presentes na superfície. A cor predominante é um tom de bege já esmaecido devido ao uso.

³ Encontro de Brechós, evento gratuito realizado mensalmente na cidade de Goiânia, Goiás, que reúne uma grande concentração de expositores revendendo roupas em sua maioria, usadas. O evento ocorre em vários pontos do Setor Central da cidade, é possível acompanhar as datas de realização dos encontros em sua conta de Instagram - @encontrodebrechos_.

Figura 5 – Painel saia



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

A cintura é ajustada, sendo bem marcada e não tem elástico, o cós é grosso e possui entretela. A saia se fecha por zíper lateral. Logo abaixo da linha da cintura, há várias pregas bem definidas que criam o efeito rodado da saia, conferindo-lhe movimento e volume. Essas pregas são costuradas até uma certa altura e, em seguida, se abrem, o que ajuda a distribuir o tecido de maneira harmoniosa ao longo da peça. A saia possui ainda, um forro de material sintético.

Não há detalhes adicionais, como bolsos, estampas ou bordados. A ausência de ornamentos e a escolha de cores neutras fazem dela uma peça versátil, que pode ser facilmente combinada com diferentes estilos e ocasiões.

A cor predominante é um tom de bege já esmaecido, conferindo o bom tempo de uso, assim como a etiqueta da peça que tem informações quase imperceptíveis, apesar do desbotamento foi uma peça bem cuidada pela antiga dona, pois não há manchas, rasgos ou descosturas.

A blusa (Figura 6), foi resgatada do meu próprio acervo, ganhei a peça de uma amiga, e desde então, ela estava esquecida dentro do guarda roupas, até que percebi que ela poderia fazer parte deste trabalho. A blusa diferente das outras

peças escolhidas, é feita de tecido sintético, ela não possui etiqueta, mas, com um teste de queima⁴, foi possível descobrir qual era sua composição.

Figura 6 – Painel blusa



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

A blusa provavelmente foi feita sob medida para alguém, pois observando a peça, não foram localizados resquícios de que havia uma etiqueta nela. Ela é uma blusa sem mangas, de tecido sintético, e estampa listrada, a sua gola não possui entretela, e contém botões na parte frontal. Além disso, a peça não apresenta avarias, indicando o seu bom estado de conservação.

⁴ O teste de queima de tecido é um procedimento simples no qual um pequeno pedaço de tecido é queimado para ajudar a determinar sua composição de fibras. Analisando as características da queima, como cor da chama, odor, velocidade de combustão e o tipo de resíduo deixado, é possível identificar o tipo de tecido. Este teste é especialmente útil quando as etiquetas estão ausentes ou ilegíveis, permitindo fazer estimativas fundamentadas sobre a composição do material.

Figura 7 – Painel camisa



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

A camisa foi encontrada em uma mesa de doações disponível da Casa de estudantes da UFG, local onde resido. Trata-se de uma peça que já foi customizada por mim, onde reduzi tanto o comprimento quanto as mangas, transformando-a em um modelo *cropped* mais leve e moderno (Figura 7). Acredito que o tecido seja 100% algodão, pois a camisa é bastante confortável ao toque e possui um caimento suave. No entanto, não há etiqueta que confirme sua composição. O estado de conservação é excelente, com exceção de duas pequenas manchas que parecem ser de ferrugem, mas que não comprometem a estética da peça, já que estão localizadas em áreas discretas. A camisa não apresenta puídos, o que indica que foi bem preservada.

A gola tem entretela, garantindo uma estrutura mais firme, e há botões que permitem fechá-la completamente se desejado, criando um visual mais formal. Na parte frontal, há vários botões ao longo da abertura, todos ainda intactos, permitindo um fechamento total da peça. Além disso, a camisa conta com um bolso no lado esquerdo, um detalhe simples, mas que adiciona funcionalidade à peça.

O processo de customização foi importante para mim, ao dar à camisa uma nova vida, adaptando-a ao meu estilo pessoal e às minhas necessidades do dia a dia. Assim como na cianotipia, esse processo de transformação e reutilização faz parte da minha busca por dar novo significado a peças de roupa. A camisa, que

antes tinha um corte mais formal e tradicional, agora carrega elementos de minha identidade pessoal, misturando memórias de sua origem e meu próprio toque criativo.

Figura 8 – Painel calça



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

A calça (Figura 8), foi outra peça encontrada na mesa de doações da Casa de estudantes da UFG, local onde resido. Feita em tecido leve, 100% rami, ela oferece uma sensação de frescor e suavidade ao toque, o que a torna ideal para dias mais quentes. Como não possui forro, a leve transparência do tecido confere um visual descontraído e sutilmente ousado. O corte da calça é clássico, com dois bolsos laterais funcionais e dois bolsos embutidos na parte traseira, que seguem a linha elegante e minimalista da peça.

Os sinais de uso são sutis, mas perceptíveis, especialmente na parte inferior das coxas e na área das nádegas, onde há um pequeno desgaste do tecido. Esses detalhes, no entanto, não comprometem a estrutura da peça, e os fechos — um zíper frontal e um colchete de gancho — continuam em ótimo estado, funcionando perfeitamente. Esses pequenos sinais de desgaste também contam uma história, refletindo o tempo e o uso que a calça já teve, sem perder sua elegância original.

A calça tem uma modelagem reta e simples, sem muitos ornamentos, o que a torna uma peça versátil e fácil de combinar. A ausência de detalhes chamativos, aliada à suavidade do tecido e à cor neutra, faz com que ela se adeque tanto a *looks*

casuais quanto a composições mais sofisticadas. Essa simplicidade e leveza são o que mais me atraíram nela, pois vejo nela uma oportunidade de trabalhar com a técnica de cianotipia, que irá transformar essa peça discreta em algo único e pessoal.

A calça branca (Figura 9), foi adquirida em um brechó localizado na Av. Goiás, no Setor Central de Goiânia. A peça possui uma modelagem diferenciada, com o cós dobrável, e possui uma aparência texturizada, nela foram bordados vários quadrados pequenos, com uma linha acetinada, deixando a calça com aspecto “brilhante”. A peça é de tecido 90% algodão e 10% elastano.

A calça possui um corte reto, com zíper invisível na parte frontal, não possui bolsos laterais e nem traseiros, e não aparenta desgaste, apesar de possuir CGC⁵, ela continua completamente preservada, indicando que o tecido é de boa qualidade.

Figura 9 – Painel calça branca



Fonte: Arquivo da autora, 2024.

⁵ O CGC é a sigla para Cadastro Geral de Contribuintes, um cadastro obrigatório criado em 1964 pelo Ministério da Fazenda para identificar pessoas jurídicas como empresas, organizações, entidades e associações em geral no Brasil. Cada instituição possuía um cartão de identificação com informações como o tipo de empresa, localização e número de estabelecimentos. Isso significa que uma peça de roupa que apresente o CGC, no lugar do CNPJ, com certeza foi produzida entre os anos 60 e 90 do século XX e, portanto, é autenticamente vintage!

A blusa moletom (Figura 10), foi encontrada no mesmo brechó da Av.Goiás, Setor Central. Em tom de cinza, ela possui uma gola redonda, e os punhos das mangas estão em tecido ribana, deixando-as mais ajustadas, assim como na barra da blusa. Sua composição é de 94% algodão e 6% poliéster, a parte interna da peça tem textura felpuda, para trazer uma sensação de conforto, e um pouco mais de isolamento térmico, pensando na temperatura fria.

A blusa não possui estampas, é completamente lisa, e contém algumas manchas de uso. Mas, está em perfeito estado, não apresentando outras avarias, perfeita para compor produções casuais/esportivas.

Figura 10 – Painel blusa moletom



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

4 PROCESSO CRIATIVO PARA DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPAS

Para o processo criativo segui um fazer mais livre, explorei cada fotografia do meu acervo, tentando experimentar múltiplas formas de como trabalhar com elas, posso fazer colagens com a fotos, posso extrair elementos presentes nas imagens, como objetos, por exemplo, a máquina de costura da minha tia, ampliar as fotografias, fazendo recortes dos rostos dos meus familiares, posso sobrepor imagem sobre imagem e etc., além disso posso trabalhar a abstração, utilizando apenas o pigmento, por exemplo, respingando sobre algumas peças.

Cada foto foi escolhida com o sentido de recordar as minhas memórias passadas, e partilhar as memórias coletivas com os meus familiares.

O processo criativo foi desafiador, e divertido ao mesmo tempo, cada momento de impressão me fazia sentir uma conexão com a roupa, observar como cada fotografia se revelava, me deixava entre sensações de excitação e desespero, quando algo fora do esperado acontecia.

Durante o fazer criativo, cada foto foi adicionada nas roupas da forma que mais fizessem sentido para mim, diferente das separações que foram feitas nos painéis (Figuras 2, 3, 4).

4.1 APLICAÇÃO DAS ESTAMPAS/FOTOS NAS ROUPAS

O processo de aplicação das fotografias foi realizado aos finais de semana, tentando aproveitar ao máximo a luz solar disponível. O primeiro passo para iniciar a produção das roupas, foi a customização das peças, como mudanças na modelagem. Apenas três das peças selecionadas foram alteradas por meio de costura, a saia (Figura 5), passou de modelagem evasê, para modelagem balonê, a blusa (Figura 6), foi alterada para a modelagem *cropped*, e a camisa (Figura 7), também foi modificada para o tamanho *cropped*. Foram escolhidos vários retalhos de tecido de algodão para fazer parte da composição das peças, alguns foram transformados em bolsos, para deixar as peças com um estilo utilitário.

Após realizar as modificações, foi iniciado o processo de aplicação dos químicos reagentes (figura 11) no dia 10/11/25, o ferricianeto de potássio (solução A) e o citrato férrico amoniacal (solução B). As aplicações foram feitas à noite, no dia anterior do processo de exposição à luz UV, dos tecidos sensibilizados.

O processo de aplicação foi bem fácil, um erro já percebido após a aplicação, foi a quantidade de químico aplicada no tecido, foi um pouco demasiada, fazendo com que a base ficasse encharcada, espalhando-se mais que o necessário, trazendo um resultado diferente do que se esperava. Foi utilizado 5 mL de solução A + 5 mL de solução B, a aplicação foi melhor com pincel, o pincel de espuma também foi testado, mostrando-se ineficaz sobre o tecido. No dia seguinte, foi realizada a exposição solar (figura 12) em quatro peças de retalho, o processo todo ocorreu entre às 11:40 e 13:00. Após a primeira exposição, já foi localizado um erro, por falta de atenção, o prendedor usado para dar firmeza na placa de vidro ficou posicionado em cima do tecido emulsionado, fazendo com que a sombra do objeto fosse impressa sobre o tecido, no caso, ao mesmo tempo, foi realizado não só a impressão com fotolito⁶, como também um fotograma⁷.

Os fotolitos ficaram expostos à luz UV natural (figura 12), entre 7 e 10 minutos. Outra observação, algumas imagens não ficaram com um bom equilíbrio entre azul e branco, deixando assim, uma imagem completamente em tons de azul, as possibilidades para isso ter acontecido são o contraste dos negativos poderia estar baixo, e o fato de que foram impressos a laser, e não à jato de tinta, sobre a transparência, como é indicado.

No final de semana seguinte (11/10/25), também à noite, foi usado 10 mL de (solução A+B) na blusa moletom, 5 mL na saia, e 20 mL, em alguns retalhos de tecido de algodão.

No dia seguinte, na parte da manhã, a exposição foi realizada em um retalho e na blusa moletom, e aconteceu entre às 11:15 e 11:50, as peças ficaram expostas à luz solar entre 7 e 10 minutos, dessa vez foram usados fotolitos impressos à jato de tinta. Algo deu errado, e a imagem na blusa moletom não conseguiu sair impressa na peça, ocasionando em um desbotamento.

Após observar os erros inesperados, interrompi as atividades por algumas horas, voltando apenas a realizar testes a partir das 15:00, deixando as peças expostas de 10 a 15 minutos, pois a incidência de raios UV é mais fraca.

⁶ O fotolito é um filme transparente que carrega uma imagem opaca. Essa imagem é usada para bloquear a luz durante a exposição. Ao impedir a passagem da luz nas áreas corretas, o fotolito garante que apenas as regiões desejadas sejam gravadas na matriz de impressão.

⁷ Fotograma é uma imagem fotográfica em forma de sombra, produzida em papel sem o uso de negativo ou câmera. É feita colocando objetos entre um papel ou filme fotossensível e uma fonte de luz. Objetos opacos em contato direto com o papel produzem uma silhueta sólida; imagens transparentes ou que não entram em contato direto com o papel produzem imagens amorfas e misteriosas.

Foram realizados testes para tentar descobrir qual passo das etapas tinha ocasionado o erro, e então cheguei à conclusão de que, o tempo de lavagem (Figura 13) da peça não foi suficiente para interromper a reação dos químicos. O ideal é lavar o tecido de 5 minutos à diante.

O processo se repetiu nos dias 18 e 19 de outubro, sempre fazendo a aplicação dos químicos na parte da noite e, no dia seguinte, expondo as peças ao raio UV natural. A exposição das peças ocorreu entre às 12:20 e 16:00, o céu estava com muitas nuvens, as roupas ficaram expostas de 7 à 15 minutos, conforme as horas passavam, o tempo de exposição também aumentava, para garantir uma boa fixação das imagens.

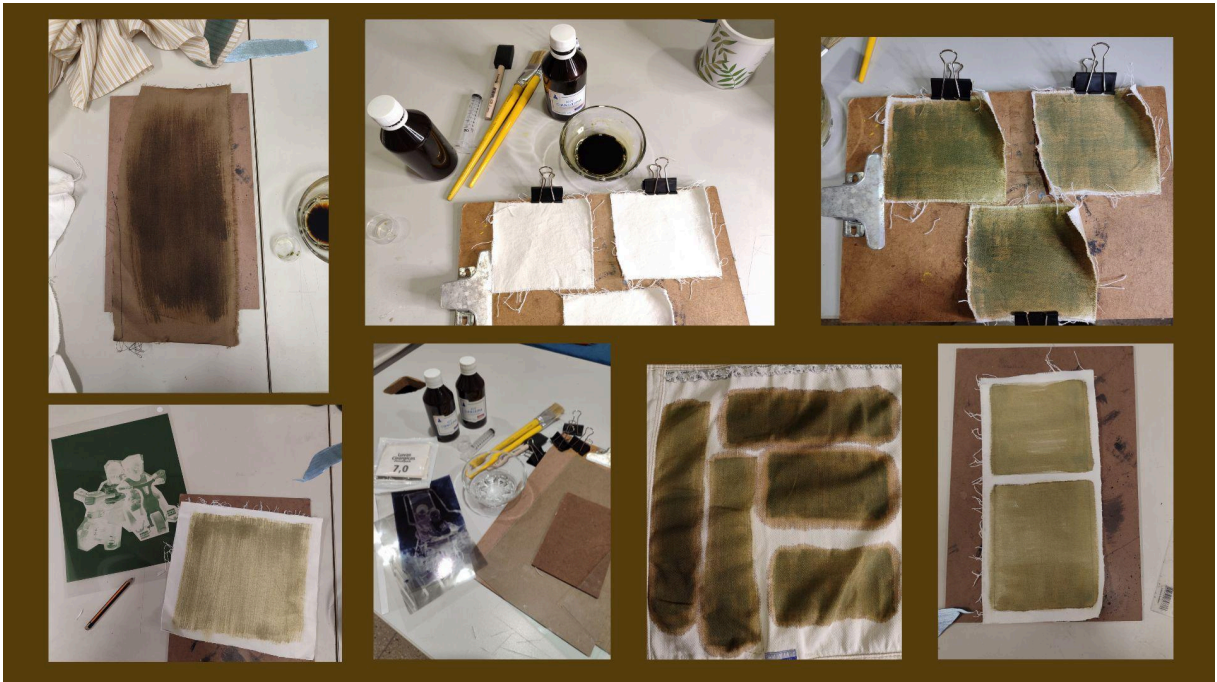
Para acelerar o processo, e conseguir finalizar o trabalho, foi adquirido um refletor de luz UV (figura 12) com potência total do LED de 18 *Watts*, e comprimento de onda⁸ de 395 à 405 nm. Com o apoio da luz ultravioleta (UV) artificial, também foi possível realizar as exposições na parte da noite. Para fazer a exposição das peças, foi montada uma caixa de luz UV improvisada, com uma caixa de papelão, para que não fosse preciso ficar segurando o refletor, e foram feitos recortes na caixa, para que a luz pudesse passar com facilidade, e assim, imprimir as imagens.

E dessa forma, as últimas imagens foram impressas nas roupas. Mas, para que aconteça uma boa impressão, foi percebido que, a distância entre o refletor e a peça de roupa, ou qualquer outra base escolhida, não seja muito grande, e o tempo de exposição precisa ser a partir de 10 minutos, por esse motivo, em uma das peças usadas, a imagem não ficou com uma fixação boa, fazendo com que ela se apagasse quase que por completo no momento de lavar o tecido.

Durante o processo de experimentação, uma das peças teve que ser substituída, era um colete de tecido sarja, que depois do erro, foi substituído pela blusa (Figura 6). Por esse motivo, foi realizado o recorte da única imagem que obteve sucesso na impressão, que mais tarde, foi costurada na blusa (Figura 6).

⁸ O comprimento de onda de uma onda descreve o seu tamanho. A distância entre a crista (topo) de uma onda e a crista da onda seguinte é o comprimento de onda. O comprimento de onda da luz violeta é de aproximadamente 400 nanômetros(nm), (ou 4.000 Å). A radiação ultravioleta oscila a taxas entre cerca de 800 terahertz (THz ou 10^{12} hertz) e 30.000 THz.

Figura 11 – Processo de aplicação dos químicos



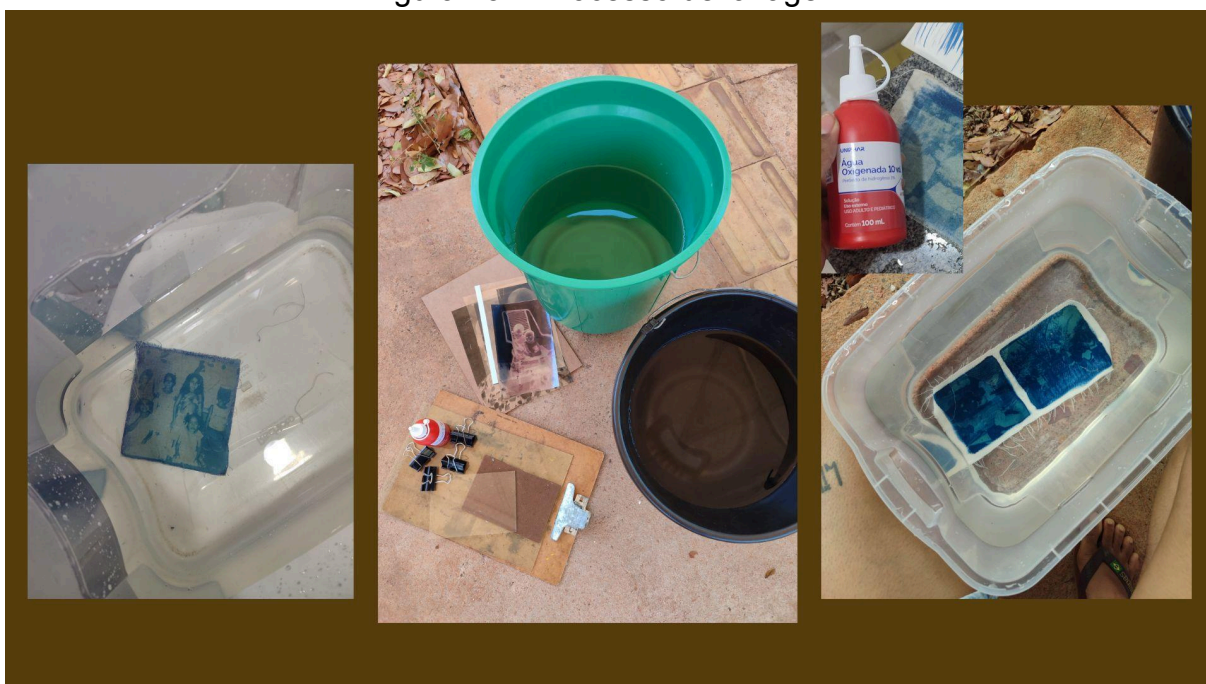
Fonte: Arquivo da autora, 2025.

Figura 12 – Processo de exposição em luz UV



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

Figura 13 – Processo de lavagem



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

4.2 EDITORIAL COM AS ROUPAS ESTAMPADAS

O editorial de moda foi elaborado com a ideia de um cenário que conversasse com as roupas, com objetos que carregassem um significado emocional, e conectasse o presente e o passado.

Por exemplo, a cadeira de “macarrão”, que remete à fotografia número 1, da (Figura 2), onde estamos meu irmão mais velho e eu, ainda crianças, na sala de casa, no Maranhão. Outro objeto simbólico que faz parte dessa memória coletiva, é a máquina de costura, pois minha tia Rosa, fotografia de número 9, (Figura 4), irmã de minha mãe, é costureira há mais de 20 anos, e sempre frequentei sua casa, e quando mais nova, eu coletava os retalhos de tecidos para fazer roupas para as minhas bonecas, assim a costura sempre foi uma atividade muito presente em minha vida. Seguindo o mesmo sentido, do ato de costurar, foram escolhidos outros objetos, como tubos de linha, tesoura, tecidos pendurados, e os fuxicos⁹, alguns produzidos por mim, e que foi uma das primeiras coisas que aprendi a costurar.

⁹ O fuxico é uma técnica que tem suas origens na cultura popular do povo do Nordeste brasileiro. Nas mãos de mulheres escravizadas, que aproveitavam retalhos e sobras de tecidos das senhoras de engenho, eram cortados pequenos círculos que eram alinhavados nas extremidades até formar uma trouxinha.

Os fazeres manuais sempre fizeram parte da minha vida, e na minha família, é uma atividade que passa por gerações, minha avó paterna, meus tios e tias, são excelentes artesãos.

Além disso, quis incorporar no cenário, todas as tentativas aplicadas em tecidos e papéis, de fazer a cianotipia, que não ficaram boas para este trabalho, e deixei penduradas. Assim como também, quis deixar as outras roupas produzidas como parte do cenário. Com as peças escolhidas foram montados três *looks*.

No *Look 1* (Figura 14), foi escolhido a blusa (Figura 6), e a calça (Figura 8), como composição, a calça com corte clássico, junto com a blusa em estilo *cropped*, ganham uma aparência despojada.

No *Look 2* (Figura 15), foi escolhido a blusa moletom (Figura 10), e a saia (Figura 5), formando um visual mais descolado.

No *Look 3* (Figura 16), foi escolhido a calça branca (Figura 9), e a camisa (Figura 7), que são peças mais sociais, mas que apresentam uma modernidade, por causa da modelagem da blusa, e do visual diferenciado da calça branca.

Figura 14 – *Look 1*



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

Figura 15 – Look 2



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

Figura 16 – Look 3



Fonte: Arquivo da autora, 2025.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos, demonstram que esta pesquisa foi direcionada pela prática, e pela experimentação, mas que apesar dos erros colecionados, serviu como aprendizado. Estimulou a conexão afetiva desejada, durante toda a feitura do trabalho, desde a escolha das roupas resgatadas, até a revelação das memórias nas mesmas.

Produzir um trabalho de caráter experimental foi desafiador, porque os resultados são inesperados. A cianotipia é considerada uma técnica fácil de ser reproduzida. Mas, requer muita paciência, porque quando não se tem a prática, ela se torna cansativa, e muitos erros vão acontecer durante o processo. É um processo de repetição constante, para tentar acertar, e chegar ao resultado esperado.

A base escolhida para realizar as cianotipias, vai influenciar muito os resultados, ao analisar o comportamento da mistura química no tecido, que foi o suporte escolhido para este trabalho, foi percebido, que considerar tanto a composição, quanto a direção da trama do tecido, são importantes para o sucesso da impressão. Pude comprovar durante o processo, que tecidos de fibras naturais, são as melhores escolhas para a aplicação da cianotipia, já em tecidos sintéticos que também foram testados, a fixação das imagens é quase impossível. Considerou-se crucial fazer a aplicação do líquido com a ajuda de um pincel achatado, na mesma direção que se organiza a trama do tecido, para que a aplicação fique uniforme, se esse for o resultado desejado.

Foi considerado importante também, ter uma boa noção de edição de imagens, pois é necessário a utilização de *softwares* de tratamento de imagem, como o Adobe Photoshop, Gimp, ou Adobe Lightroom, usados na edição deste trabalho, para transformar as fotografias escolhidas em negativos, pois as fotos precisam ter muito contraste, e, ao mesmo tempo, um bom equilíbrio entre as cores preto e branco. Durante o processo, algumas imagens foram impressas várias vezes, na tentativa de descobrir se a foto estava apta para a impressão em cianotipia.

O processo de lavagem do tecido, após a exposição da roupa sensibilizada, é outro passo muito importante de ser realizado, e deve ser feito também com muito rigor, pois não lavar adequadamente em um tempo suficiente, para retirar todo o químico que não foi queimado durante a exposição, pode deixar a imagem impressa

amarelada, e não azul, que foi o que aconteceu com algumas imagens deste trabalho. O ideal é lavar o tecido por 5 minutos ou mais, para garantir a retirada total dos resíduos químicos.

Sendo assim, considero que a cianotipia estimulou a minha expressão artística, resgatou sentimentos e memórias adormecidas, e fortaleceu o pensamento de preservação das boas memórias familiares, e da minha forma de como consumir moda.

REFERÊNCIAS

TSUI, Cindy. **Moda circular: uma análise do conhecimento e comportamento de compras dos consumidores**. 2021. 118 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/29951>. Acesso: 02 jan. 2024.

UCAR. **Comprimento de onda**. Centro de Educação Científica. 2018. Disponível em: <https://scied.ucar.edu/learning-zone/atmosphere/wavelength>. Acesso em: 17 nov. 2025. ALVAREZ, Agnes Ganassin Pereira. **A química e os processos fotográficos histórico-alternativos: gerenciamento de resíduos**. 2019. 87 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Química)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

BAGHIM, Ciro Bortolucci. **A cianotipia como linguagem vinculada ao design gráfico contemporâneo: o passado presente**. 2023. 74 f. : il. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Design. Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/243043>. Acesso em: 02 jan. 2024.

BRIGGS-GOODE, Amanda. **Design de estamperia têxtil**. Porto Alegre: Bookman, 2014.

CARVALHO, Nathalia Alborghetti. **Design de superfície: estudo comparativo de processos de estamperia têxtil sob enfoque ambiental**. 2016. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós- Graduação em Design, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

DISSANAYAKE, D., WEERASINGHE, D. **Rumo a uma economia circular na moda: revisão de estratégias, barreiras e facilitadores**. *Circ.Econ.Sust.* 2 , 25–45 (2022). Disponível em: [Towards Circular Economy in Fashion: Review of Strategies, Barriers and Enablers](#). Acesso em 11 nov. 2025.

DUTRA, Lucas de Menezes; MIRANDA, Victor Fernandes Duarte. **Comunicação, moda e memória: a roupa de brechó como parte do processo de construção da narrativa do indivíduo**. 2013. 131 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/5014>. Acesso em 03 jan. 2024.

EDITORES DA BRITANICA. Enciclopédia Britânica - " **fotograma** " , 30 de setembro de 2008, Disponível em: <https://www.britannica.com/technology/photogram-photographic-print>. Acesso em: 17 de nov. 2025.

FONSECA, Felipe. Garimpário - **De Olho Na Etiqueta: O Que é CGC?**, 2021 Disponível em: <https://garimpario.com.br/de-olho-na-etiqueta-o-que-e-cgc/https://garimpario.com.br/de-olho-na-etiqueta-o-que-e-cgc/>. Acesso em 17 nov. 2025.

HENDERSON, Trevor. **Understanding the Fabric Burn Test: A Guide to Testing Various Fabric Types**. Contract Laboratory, 22 de agosto de 2024. Disponível em: <https://contractlaboratory.com/fabric-burn-test/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

JAMES, C. **The Book of Alternative Photographic Processes**. New York: Delmar Learning. 3ª edição, 2014, cap. 7. <<http://www.christopherjamesstudio.com/build/sampleChap3rdEd.html>> Acesso em 12 de nov. 2025.

JANIGO, K. A., WU, J. e DELONG, M. **Redesigning Fashion: An Analysis and Categorization of Women's Clothing Upcycling Behavior, Fashion Practice**, 9:2, 254-279, 2017.

LASCHUK, Tatiana. **Design Têxtil: da estrutura à superfície**. Porto Alegre: UniRitter, 2009.

LASCHUK, Tatiana; RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Processos contemporâneos de impressão sobre tecidos**. ModaPalavra e-Periódico. Ano 6, n.11, jul-dez 2013, pp. 60 - 79. ISSN 1982-615x.

MACEDO, Danielly de Melo. **Estampando memórias: um resgate dos processos históricos da fotografia aplicados ao design de superfície**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/45940>. Acesso em: 01 jan. 2024.

MACHADO, Clarissa. **Fuxico**. Mulheres que tecem Pernambuco. Disponível em: <https://mulheresquetecempe.com.br/arte/fuxico/#:~:text=O%20fuxico%20%C3%A9%20uma%20t%C3%A9cnica,extremidades%20at%C3%A9%20formar%20uma%20trouxinha>. Acesso em: 19 nov. 2025.

MOMA - The Museum of Modern Art. **Anna Atkins**. 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/231-anna-atkins>. Acesso em: 15 nov. 2025.

NEVES, Jorge. **Manual de Estamparia Têxtil**. Escola de Engenharia Univ. Minho, Portugal, 2000.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. **Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.]**, v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 7 jul. 2024.

NÚCLEO DE MEMÓRIA DA PUC-RIO. Lugares de Memória na PUC-Rio. Disponível em: <<http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/content/lugares-memoria-puc-rio>>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SERRES, Juliane Conceição Primon et al. **Memória & Patrimônio: identidade, emoção e ditaduras: Volume II**. Pelotas: Editora da UFPel, 2020. 333 p. : il, v. II.

Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4955>. Acesso em: 02 jan. 2024.

SILVA, Raienne Pereira da. **Cianotipia: técnica e produção em tecido**. 2020. 46 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/32171>. Acesso em: 01 jan. 2024.

SILVEIRA, Flávio Henrique Monteiro da. **THESA - Tecidos e Materiais**. 2020. Disponível em: https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/terms_from_to/290/pdf/9. Acesso em: 23 set, 2025.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Jônatas Ferreira de Lima. **Resenha da obra Sobre fotografia (2004, p. 13-35) de Susan Sontag**. ResearchGate, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/346042006_Resenha_da_obra_Sobre_fotografia_2004_p_13-35_de_Susan_Sontag. Acesso em: 07 jul. 2024.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução Tomaz Tadeu. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SUGASTI, Aurora Narmada. **Antotipia: pesquisa e produção em processos fotográficos histórico-alternativos**. 2018. 81 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/23343>. Acesso em: 01 jan. 2024.

TOPI SERIGRAFIA, **O que é fotolito e por que ele ainda é indispensável?** 08 de julho de 2025. Disponível em: <https://www.topi.com.br/blog/fotolitos/o-que-e-fotolito-na-serigrafia/>. Acesso em: 17 nov. 2025.