

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE

EDUARDO LIMA SOUZA

Lanches Sombrinha:
Pintura Expandida na Construção de Objetos de Memória

Uberlândia
2025

EDUARDO LIMA SOUZA

Lanches Sombrinha:
Pintura Expandida na Construção de Objetos de Memória

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito para obtenção do título de bacharel em
Artes Visuais

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino
Duarte

Uberlândia
2025

EDUARDO LIMA SOUZA

Lanches Sombrinha:
Pintura Expandida na Construção de Objetos de Memória

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito para obtenção do título de bacharel em
Artes Visuais

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino
Duarte

Uberlândia, 23 de setembro de 2025

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues (UFU)

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória (UFU)

*Dedico este trabalho aos meus pais, à minha irmã,
aos meus avós e à toda a minha família, como
expressão da importância de manter vivas as
memórias que nos constituem.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Remilde Lima Souza e Roberto Faria de Souza, por acreditarem em mim desde cedo. Agradeço por investirem todos os recursos possíveis na minha formação, mas, sobretudo, pelo amor, pela paciência e pela confiança que sempre depositaram em mim. Sem o exemplo de dedicação e afeto que recebi, este trabalho não seria possível.

Agradeço à minha irmã, Ana Paula Lima Souza, pelo companheirismo constante e pela presença atenta nos momentos decisivos. Seu amor, sua escuta e incentivo entusiasmado me acompanharam em cada momento da minha vida, e não foi diferente durante esta caminhada.

Agradeço à minha avó, Adoraci Palma de Lima (Nina), pelo carinho, atenção e por oferecer a melhor experiência de infância. Pelas várias folhas limpas, nas quais nasceram os primeiros desenhos. Pelos bolinhos de arroz, criteriosamente sete, que me ensinaram desde muito cedo como o afeto se materializa por meio do cuidado. E, finalmente, por ser a melhor goleira que um neto pode pedir.

Agradeço ao meu avô, Remi de Lima, pela inspiração para a criação desta pesquisa, por suas histórias, pelo Lanches Sombrinha, espaço de vivência familiar, e pela memória que se mantém viva no cotidiano da família.

Agradeço aos meus tios e primos, por cada gesto de apoio e pelas lembranças compartilhadas ao longo dos anos. Agradeço pela presença em datas, encontros e conversas que, mesmo casuais, se tornaram parte do patrimônio afetivo que sustenta esta pesquisa.

Agradeço ao Colégio Nossa Senhora da Ressurreição, onde encontrei, quando criança, um ambiente fértil para desenvolver meu gosto pela arte, graças a um projeto pedagógico que valorizava a criação.

Agradeço aos colegas e amigos do curso de Artes Visuais, pelas conversas, trocas e convivência que ampliaram meu olhar sobre o mundo e sobre a arte. Agradeço por cada experiência e referência compartilhada, que foi tão importante quanto o próprio aprendizado formal.

Agradeço aos professores que fizeram parte da minha formação acadêmica e humana. Pela capacidade de lecionar sobre arte como um campo aberto de experimentações, não através de uma exposição rígida e unilateral. Em destaque,

aos professores Rodrigo Freitas Rodrigues e Renato Palumbo Dória, que para além dessas características, se dispuseram à leitura e crítica do presente trabalho.

Agradeço, em especial, à professora e orientadora Aninha Duarte, pela orientação dedicada, que começou muito antes deste TCC e foi essencial para meu desenvolvimento como artista e pesquisador. Acima de tudo, reconheço sua incrível habilidade de imersão no objeto de estudo tratado pelo outro – o que demonstra tamanha sensibilidade – bem como sua experiência no ofício da pintura, características que fazem dela não apenas uma grande artista, como também uma grande mestra.

Agradeço, por fim, à Universidade Federal de Uberlândia, enquanto instituição pública de ensino, pela disponibilização dos recursos necessários ao livre exercício desta pesquisa. Agradeço e reconheço o compromisso da Universidade em formar agentes que atuem no fomento da cultura e na preservação da memória de Uberlândia, missão da qual este trabalho é um pequeno reflexo.

“A minha pintura são coisas que passaram por mim e eu passei por elas, na minha infância, na minha juventude, no arrabalde, aí nesse mundo infinito.”

(Heitor dos Prazeres)

RESUMO

Esta pesquisa em Artes Visuais é um trabalho de conclusão de graduação realizado em pintura no campo expandido, que teve como objetivo a produção plástica composta por oito obras. Trata-se de uma investigação de caráter autobiográfico que parte do Lanches Sombrinha, bar localizado no Shopping Center Sul em Uberlândia, Minas Gerais, compreendido, para além da sua natureza comercial, como um lugar carregado de memória familiar e como um arquivo vivo do espaço urbano. A pesquisa encontra na memória — individual, familiar e urbana — seu principal ponto de ancoragem, transformando lembranças em matéria para o processo criativo. Esse percurso se constrói em constante articulação entre prática e reflexão, mobilizando repertórios interdisciplinares e referências artísticas contemporâneas que sustentam tanto a fundamentação teórica quanto a invenção poética. O processo criativo, em especial, revela-se como espaço de reflexão e de invenção, ao ressignificar fragmentos arquitetônicos, registros familiares e grafismos populares, convertendo experiências banais em proposições poéticas. Conclui-se que a trajetória da pesquisa fortaleceu um olhar mais sensível para o cotidiano comercial das cidades, demonstrando que elementos simples e aparentemente comuns contidos em narrativas menores podem ser convertidos em significações maiores por meio da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Autobiografia; Pintura expandida, Design;

ABSTRACT

This research in Visual Arts is an undergraduate thesis developed in the field of expanded painting, with the aim of producing a plastic body of work composed of eight pieces. It is an autobiographical investigation that takes as its starting point *Lanches Sombrinha*, a bar located in Shopping Center Sul in Uberlândia, Minas Gerais, understood beyond its commercial nature as a place imbued with family memory and as a living archive of the urban environment. The research finds in memory — individual, familial, and urban — its main axis, turning recollections into material for the creative process. This trajectory unfolds in constant dialogue between practice and reflection, drawing on interdisciplinary repertoires and contemporary artistic references that support both theoretical grounding and poetic invention. The creative process, in particular, emerges as a space of reflection and invention, re-signifying architectural fragments, family records, and popular graphic elements, transforming ordinary experiences into poetic propositions. The research concludes by reinforcing a more sensitive gaze toward the commercial everyday life of cities, demonstrating that simple and seemingly common elements contained in minor narratives can be converted into broader meanings through art.

KEYWORDS: Memory; Autobiography; Expanded Painting; Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Shopping Center Sul nos anos 60	11
Figura 2: Retrato de Francisco Antônio de Lima, “Chico Sombrinha”	12
Figura 3: Remi atendendo cliente	15
Figura 4: Primeira caixa registradora do Lanches Sombrinha	17
Figura 5: Registro fotográfico de Claudionor no Lanches Sombrinha, nos anos 70	18
Figura 6: Registros fotográficos do bar nas décadas de 60 e 70	22
Figura 7: Remilde demonstrando como era feita a massa de pastel	23
Figura 8: parte interna do mercado na sua fundação, anos 60	25
Figura 9: Fachada da Tabacaria do Orlando	26
Figura 10: Registro fotográfico da obra “Hemoglobina”, 1990/2009, de Delson Uchôa.	29
Figura 11: Registro fotográfico da obra “Campo” de Antonio Guzmán, exposto na Fundación Miglorisi	30
Figura 12: Registro fotográfico da fachada do Lanches Sombrinha	32
Figura 13: Ruína de charque Santa Cruz, 2002. na exposição da Pinacoteca de São Paulo	37
Figura 14: Língua com Padrão Sinuoso, 1998, na exposição da Pinacoteca de São Paulo	38
Figura 15: Dadivosa, 1999	39
Figura 16: Trabalho de litografia de Lotus Lobo exposto Centro Cultural Usiminas	41
Figura 17: Obra de Lotus Lobo apresentada na exposição “Fabricação Própria”.	43
Figura 18: Objetos litografados recuperados por Lotus Lobo	44
Figura 19: Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Territórios, 2023. Têmpera vinílica sobre carpete na cor “ibisco”.	47
Figura 20: Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Territórios, 2023. Têmpera vinílica sobre carpete na cor “ibisco”.	48
Figura 21: Primeiro rascunho desenvolvido para a criação plástica da pesquisa	51
Figura 22: Rascunho desenvolvido a partir de relatos	52
Figura 23: Registro fotográfico que busca simular a visão infantil do pesquisador	53
Figura 24: Rascunho digital desenvolvido para efetivação do conceito	54
Figura 25: Registro fotográfico da bala Chita, tal como era apresentada enquanto troco	55
Figura 26: Registro fotográfico da obra “Bar do Remi” em processo de criação	57
Figura 27: Brinquedo Lanchonete MC Donald's, de 1987	59
Figura 28: Bandeira Sombrinha desenvolvida em ambiente digital, através do software de criação gráfica Adobe Illustrator	60
Figura 29: Desenho vetorial da bandeira, pontos e linhas no software de criação gráfica Adobe Illustrator	60
Figura 30: Registro fotográfico do espelho do Lanches Sombrinha, do qual o elemento gráfico foi subvertido.	62
Figura 31: Registro fotográfico do carro Ford Belina, atualmente inutilizável usado para abastecer o Lanches Sombrinha de produtos diversos.	63
Figura 32: Registro fotográfico do ponto arquitetônico referencial para a produção da obra	64
Figura 33: Rascunhos digitais da montagem da exposição	66
Figura 34: Registro fotográfico da primeira parede	67
Figura 35: Registro fotográfico da segunda parede	68
Figura 36: Registro fotográfico da terceira parede	69
Figura 37: Registro fotográfico da aplicação do título da exposição em adesivo vinílico	69
Figura 38: Registro fotográfico de Remi de Lima ao lado da obra “Bar do Remi” na exposição “Sombrinha: Objetos de Memória”	70
Figura 39: Layout do texto expográfico fixado na parede da exposição	71

SUMÁRIO

PORTFÓLIO DE REGISTRO DE OBRAS	1
INTRODUÇÃO	7
1. LANCHE SOMBRINHA: O NASCIMENTO DE UMA POÉTICA	10
1.1 Shopping Center Sul e o Lanches Sombrinha	10
1.2 Lanches Sombrinha como Espaço Intermediário	14
1.3 Lanches Sombrinha como Objeto de Memória	16
1.4 Lanches Sombrinha em Depoimentos	19
1.4.1 Registro de Escuta 1: Primeiro depoimento	19
1.4.2 Registro de Escuta 2: Domingos e o Vasco	21
1.4.3 Registro de Escuta 3: Conversas com a minha mãe	22
1.4.4 Registro de Escuta 4: Visita ao mercado	24
2. A PESQUISA EM ARTE, APORTES: MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA	28
2.1 Pintura no campo expandido como estratégia de materialização da memória	28
2.2 Memória e criação artística autobiográfica	33
2.3 Aportes poéticos	36
2.3.1 Adriana Varejão: Memória como Arquivo Vivo	36
2.3.2 Lotus Lobo: Recuperação de Símbolos comerciais	40
2.3.3 Aninha Duarte: Do Reencontro Pessoal à Ressignificação Coletiva	45
3. PROCESSO E OBRAS:OBJETOS DE MEMÓRIA	50
3.1. Acerca do processo criativo	50
3.2. Acerca das obras criadas	53
3.3. Expografia	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

PORTFÓLIO DE REGISTRO DE OBRAS

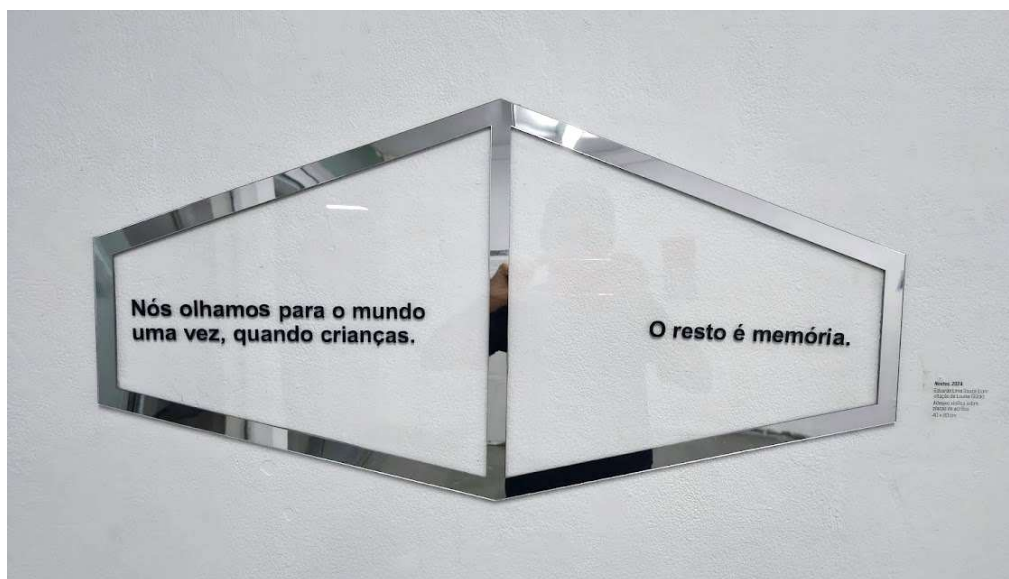
O portfólio a seguir apresenta as obras que compõem o conjunto plástico desenvolvido nesta pesquisa. A proposta é evidenciar a articulação entre memória e afeto por meio da pintura em diálogo expandido com objetos e símbolos do cotidiano. Busca-se oferecer ao leitor uma visão geral das composições realizadas, destacando sua materialidade e diversidade formal. A análise crítica e interpretativa será retomada no capítulo três; nesta seção, o objetivo é facilitar o acesso às obras e às suas características técnicas.

Nostos, 2024

Eduardo Lima Souza (com citação de Louise Glück)

Adesivo vinílico sobre placas de acrílico

40 × 80 cm



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Brinquedo Reivindicado, 2025

Eduardo Lima Souza
Spray e adesivo vinílico sobre papelão
20 × 15 × 16 cm



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Signo de Troco, 2024

Eduardo Lima Souza
Acrílica sobre tela
30 × 30 cm



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Bar do Remi, 2025
Eduardo Lima Souza
Acrílica sobre tela
105 × 68 cm



Acervo do artista.
Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Coroação Vernacular, 2025

Eduardo Lima Souza

Acrílica e spray sobre papel machê e linho

21 × 25,5 × 7 cm



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Bandeira Sombrinha (mito fundador), 2025

Eduardo Lima Souza

Impressão sobre lona

60 × 95 cm



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Impregnações, 2025
Eduardo Lima Souza
Spray e acrílica sobre MDF
15 × 10 cm cada (série de 5)



Acervo do artista.
Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Palimpsesto, 2025
Eduardo Lima Souza
Acrílica sobre papelão
56 × 28,5 cm



Acervo do artista.
Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

INTRODUÇÃO

Toda pesquisa em arte nasce de um ponto de inquietação, de uma pergunta que se mantém viva no artista-propositor diante de sua experiência cotidiana. No caso desta investigação, o ponto de partida foi a existência e a persistência de um lugar aparentemente comum, mas carregado de significados para a família Lima: o Lanches Sombrinha, bar localizado no histórico Shopping Center Sul, em Uberlândia, Minas Gerais. Para além de um estabelecimento comercial, ele se configura como um espaço atravessado por memórias, afetos e histórias familiares, convertendo-se em aparelho de reflexão estética e acadêmica. O trabalho aqui apresentado busca articular essa experiência com as possibilidades da arte contemporânea, em especial da pintura no campo expandido, conceito formulado por Rosalind Krauss (1979) e aprofundado por Gustavo Fares (2011), como forma de reinscrever no presente um patrimônio afetivo que ultrapassa a lógica do transacional e se mantém vivo na memória.

A proposta desta pesquisa não é reconstruir uma história de maneira linear ou documental, mas compreender como os fragmentos do passado podem se materializar em obras visuais que funcionam como objetos de memória. Nesse ponto, é fundamental o aporte de Ecléa Bosi (1994), que entende a memória como trabalho ativo, dinâmico e sempre inacabado: em constante reelaboração. Como lembra a autora, recordar não é simplesmente evocar um fato congelado no tempo, mas reconfigurá-lo a partir das condições do presente. Essa concepção se aproxima diretamente do processo artístico, no qual lembrar é também criar. O gesto de rememoração não se limita a preservar, mas se atualiza como elaboração poética, abrindo espaço para novas leituras coletivas.

Esse olhar encontra respaldo também em Michel de Certeau (1994), para quem as práticas cotidianas inventam o espaço urbano. Ao propor que “andar com os pés na cidade” é uma forma de produzir sentidos e narrativas, Certeau mostra como o gesto ordinário é capaz de inscrever a memória nos percursos e nos lugares. De modo semelhante, Marc Augé (2004) destaca a diferença entre os “lugares”, dotados de identidade, historicidade e relações, e os “não-lugares”, voltados apenas para o consumo e a transitoriedade. O Lanches Sombrinha, nesse sentido, se apresenta como um lugar antropológico: identitário para a família e para a vizinhança, relacional ao mediar encontros e vínculos, e histórico ao condensar

experiências que resistem à homogeneização urbana. Complementarmente, José Guilherme Magnani (1984, 1991) descreve os “espaços intermediários” como territórios híbridos entre o público e o privado, conceito que ajuda a compreender o bar como um ponto de sociabilidade que ultrapassa a lógica comercial e se sustenta como espaço de convivência e memória.

Desse modo, mais do que preservar uma narrativa familiar, o que se pretende nesta investigação é ativá-la artisticamente, transformando-a em dispositivo poético que convida o espectador a participar de um processo de rememoração. O Lanches Sombrinha é aqui tratado não apenas como cenário ou referência, mas como arquivo vivo, capaz de sustentar uma busca artística ampla. Entre vestígios arquitetônicos, registros fotográficos, objetos cotidianos e lembranças familiares, constrói-se um percurso poético que transforma esse universo em matéria criativa, criando novas formas de narrar aquilo que resiste ao apagamento do tempo.

O primeiro capítulo dedica-se a contextualizar o objeto de estudo: o Lanches Sombrinha e o Shopping Center Sul. Nele, apresenta-se a história da fundação do shopping, em 1962, e a maneira como o bar se consolidou como ponto de referência local, articulando dimensões identitárias, relacionais e históricas, em diálogo com conceitos de Augé, Magnani e Certeau. O capítulo também enfatiza a noção de objeto de memória, tal como desenvolvida por Ecléa Bosi, mostrando como o bar se sustenta não apenas por sua função prática, mas por sua capacidade de condensar experiências afetivas e sociais que permanecem ativas até hoje.

O segundo capítulo desloca o olhar do espaço urbano para o campo artístico, buscando fundamentação teórica e poética para a criação pretendida. Aqui, a pintura é compreendida em sua condição expandida, a partir da reflexão de Krauss (1979) sobre a lógica do “campo expandido” e do aprofundamento feito por Gustavo Fares (2011), que evidencia como a arte contemporânea ultrapassa os limites tradicionais de suporte e linguagem. Essa abertura conceitual torna possível compreender a pintura como campo de relações que articula memória, espaço, gesto e materialidade, possibilitando que fragmentos arquitetônicos, relatos familiares e signos populares sejam reinscritos como dispositivos de memória. Além disso, o capítulo traz aportes de artistas contemporâneos, como Adriana Varejão e Lotus Lobo, cujas práticas demonstram como a memória pode ser convertida em força criadora e crítica.

O terceiro capítulo volta-se ao processo criativo e às obras produzidas ao longo da pesquisa. A trajetória não é relatada como sequência linear, mas como campo de experimentação e negociação entre referências, lembranças e materialidades. A série de oito obras criadas explora diferentes modos de reinscrição da memória, ora evocando signos gráficos do consumo popular, ora reinterpretando registros familiares, ora lidando diretamente com marcas arquitetônicas do bar. Cada obra é apresentada como dispositivo aberto, capaz de transformar experiências individuais em proposições coletivas. Por fim, o capítulo discute a expografia da mostra “Sombrinha: Objetos de Memória”, concebida como extensão prática das reflexões teóricas e criativas, organizando no espaço expositivo um percurso narrativo que conduz o espectador pelas diferentes camadas da memória.

Ao estruturar-se dessa forma, este trabalho propõe uma reflexão que parte de uma história menor e se desloca para o espaço da arte, transformando lembranças em experimentações plásticas. Mais do que um exercício de recuperação nostálgica, trata-se de uma investigação sobre como a memória pode ser atualizada, compartilhada e reinventada através do fazer criativo. O Lanches Sombrinha é, nesse sentido, um ponto de partida que se converte em metáfora ampliada: ao mesmo tempo em que preserva a história de uma família, revela também as dinâmicas de uma cidade e as potências da arte como campo de elaboração constante do ordinário.

1. LANCHE SOMBRINHA: O NASCIMENTO DE UMA POÉTICA

1.1 Shopping Center Sul e o Lanches Sombrinha

A relação entre a cidade de Uberlândia e a família Lima encontra no Shopping Center Sul um ponto de convergência fundamental. Esse espaço, inaugurado em meados do século XX, destacou-se como um dos primeiros empreendimentos de porte da região e rapidamente se tornou referência no cotidiano urbano. Foi nesse cenário que Remi de Lima, inspirado pelo legado de seu pai Francisco Antônio de Lima, o Chico “Sombrinha”, estabeleceu o Lanches Sombrinha, bar que atravessou décadas como negócio familiar e lugar de convivência. Mais do que um comércio, ele se transformou em referência simbólica, carregando memórias que resistem às mudanças da paisagem ao redor.

Em 1962, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, inaugurou-se o primeiro shopping do Brasil. Fundado pelo empresário Edson Garcia Nunes e com o nome de Shopping Center Sul, o empreendimento localizado no Bairro Martins, na região central, tinha um ineditismo para uma cidade de interior e um porte que destoava da área que o circundava: naquelas redondezas, apenas o hospital Santa Casa de Misericórdia de Uberlândia (atual Hospital Santa Genoveva¹, à sua frente, poderia competir em expressividade estrutural.

¹ Instituição hospitalar tradicional de Uberlândia, anteriormente conhecida como Santa Casa de Misericórdia.

Figura 1: Shopping Center Sul nos anos 60



Fonte: G1 (2023). Disponível em:
<https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2023/05/21/conheca-a-historia-do-primeiro-shopping-do-brasil-que-atraves-das-tradicoes-familiares-resiste-em-uberlandia.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2025.

Muito embora o estrangeirismo *shopping* possa elucidar imagens muito determinadas, padronizadas e contemporâneas, as mais de 150 lojas, desde sua concepção, tentaram validar a tese de um centro comercial robusto propriamente dito, três anos antes daquele que é, de fato, reconhecido como pioneiro pela história oficial do Brasil, o Shopping Iguatemi, em São Paulo. Seu projeto arquitetônico, idealizado pelo mineiro Alceglan Monteiro, no mesmo tom, não era modesto para o contexto interiorano da época. De esquina a esquina, o prédio modernista era sustentado por pilares inclinados sob uma laje plana, que, por sua vez, se encarregava de criar um grande pórtico confortável o suficiente para o fluxo prometido de pessoas e mercadorias.

Diferente do projeto paulistano, no entanto, que desde o início adotava a lógica dos grandes centros de consumo aos moldes norte-americanos, o *Shopping Center Sul*, objeto dessa pesquisa acadêmico-artística, foi ocupado por pequenos negócios familiares. Comércio de diferentes naturezas, alguns oriundos de Uberlândia, outros tantos de cidades vizinhas, que tinham em comum a aposta em uma área a se desenvolver não muito longe do centro da cidade. Um deles foi Remi de Lima, um jovem uberlandense que tentava construir, tal como seu pai, um sustento familiar a partir de um estabelecimento próprio.

O pai de Remi, Francisco Antônio de Lima, fizera alguma fama nas ruas próximas ao *Shopping Center Sul* anos antes de seu lançamento, com seus jogos e maquinários de azar². Entre sua clientela estavam operários, pequenos comerciantes como ele, boêmios e transeuntes diversos. Seus negócios (que não se limitavam a um só espaço) figuravam como tipos legítimos de botequins brasileiros.

Figura 2: Retrato de Francisco Antônio de Lima, “Chico Sombrinha”



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

O espírito irreverente de Francisco também contribuiu para o seu reconhecimento local. Segundo a narrativa familiar, fonte primária desta pesquisa artístico-acadêmica, em tempos de carnaval, ele gostava de sair com sua charrete pelas ruas do Bairro Martins, fantasiado de muitas cores e empossado de uma pequena sombrinha japonesa da cor vermelha, a qual conduzia segundo as marchinhas.

Da anedota, seu filho Remi tirou uma oportunidade. Em letras-caixas vermelhas grandes, em contraste com o amarelo de fundo, ele escreveu “Lanches Sombrinha” acima do cômodo estreito, mas mais central do “mercado” (alcunha popular dada ao *Shopping Center Sul*). Depois de tanto ajudar seu pai Chico “Sombrinha” em seus negócios, era sua vez de encabeçar o comando de um balcão

² expressão usada para se referir a atividades populares ligadas ao jogo do bicho, fliperamas, roletas ou outros dispositivos de aposta, comuns em botequins e bares nas décadas passadas, embora muitas vezes à margem da legalidade.

de bar, reconhecendo, claro, o pequeno prestígio herdado. A proposta era aproveitar o novo movimento de pessoas oferecendo lanches quentes, bebidas e pequenos itens convenientes de mercearia.

Ao longo dos anos, o Lanches Sombrinha foi se integrando à rotina do lugar como uma espécie de referência simbólica. Ainda que modesto em tamanho, o balcão operado por Remi e, eventualmente, por seus familiares tornou-se um ponto de convivência: ali se comia e jogava-se conversa fora³; as banquetas de plástico e as cadeiras dobráveis de metal, por exemplo, serviam como uma mobília de espera confortável o bastante para uma consulta médica no Hospital Santa Genoveva. As manhãs começavam com o cheiro de pastel quente, que se impunha como verdade desde muito cedo frente aos demais aromas urbanos. Já as tardes avançavam entre bebidas, prosa fiada⁴ e o resultado do jogo do bicho⁵ no rádio, pontualmente às 15h. E foi justamente nessa constância despreocupada que o “Bar do Remi” atravessou décadas e fincou raízes.

Com algumas reformas modestas e reparadoras, o Lanches Sombrinha manteve-se ao longo dos anos com a mesma fachada e visualidade dos anos 60, com pequenos vestígios e artefatos que remetiam, pontual e casualmente, cada período passado. Com o avanço da urbanização e o crescimento do comércio local, sobretudo a partir dos anos 1990, uma nova estética passou a dominar a paisagem do *Shopping Center* Sul e seus arredores: letreiros metalizados, fachadas de acetato brilhoso e vitrines espelhadas. O vermelho e o amarelo de antigamente, que por tanto tempo reinaram ali, perderam um pouco da sua saturação.

Entende-se, portanto, que, dentro desse cenário de apagamento sutil, há uma história que merece ser contada. Ao considerar o impacto do *Shopping Center* Sul no cotidiano de Uberlândia, percebe-se que o prédio não foi apenas um marco arquitetônico, mas também um catalisador de histórias e relações que moldaram a vida urbana local. Entre essas histórias, o nascimento do Lanches Sombrinha se inscreve como um fragmento expressivo da memória da cidade e, sobretudo, da trajetória da família Lima. A intenção deste trabalho é, por meio da escrita e da

³ expressão popular brasileira que significa conversar sem compromisso ou assunto importante, geralmente de forma descontraída.

⁴ semelhante ao item anterior, refere-se a conversas informais e despreocupadas, muitas vezes com conteúdo banal ou corriqueiro.

⁵ prática informal e ilegal de apostas muito comum no Brasil, cujos resultados são transmitidos via rádio ou boca a boca em horários fixos do dia.

produção pictórica, trazer à tona e preservar essas narrativas, resgatando-as do risco do esquecimento e reinscrevendo-as no presente como parte viva do patrimônio afetivo e cultural que ajudaram a construir.

1.2 Lanches Sombrinha como Espaço Intermediário

Como foi apresentado no subtópico acima, o Shopping Center Sul foi constituído por pequenos negócios familiares. Essa característica foi fundamental para a construção de um senso de comunidade e pertencimento entre os empreendedores locais e, conseqüentemente, entre os clientes habituais. A diversidade de produtos e serviços oferecidos pelo mercado, bem como a sombra provida pela cobertura de concreto em tardes quentes, fazia com que muitas pessoas passassem horas de seus dias úteis trocando favores e causos⁶ naquelas esquinas.

Os estabelecimentos onde podia-se encontrar comida e um local para se sentar naturalmente tornaram-se os espaços mais propícios à socialização. Elementos como o rádio e a televisão sempre ligados também favoreciam bastante a conversa e a permanência nesses pontos específicos. Nesse contexto, o Lanches Sombrinha, que reunia todas essas características, transformou-se, desde muito cedo, naquilo que pode ser compreendido como um “espaço intermediário”, conceito desenvolvido por Magnani (1984), por articular a dimensão privada da convivência familiar e dos vínculos de amizade com a dimensão pública da circulação urbana e da vida profissional.

⁶ histórias populares ou anedotas contadas de forma oral, geralmente com tom humorístico ou folclórico, muito presentes na cultura do interior brasileiro.

Figura 3: Remi atendendo cliente

Fotografia: Acervo da Família Lima

Segundo Magnani, espaços intermediários são áreas urbanas que existem entre os domínios público e privado, como a casa e a rua. Nesses locais, se desenvolve uma "sociabilidade básica", que é mais ampla do que os laços familiares, mas mais densa, significativa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. A conformação da cidade e a organização de seus espaços, incluindo ruas, bairros e estabelecimentos como bares e restaurantes, formam uma base material para uma gama de sensações e práticas sociais compartilhadas que não são compreensíveis em definições tradicionais.

Além de seu papel como ponto de encontro, o Lanches Sombrinha opera como um verdadeiro lugar antropológico, nos termos de Marc Augé (2004), ao reunir características identitárias, relacionais e históricas. Identitário, pois para os frequentadores habituais (lojistas vizinhos, clientes, trabalhadores da região) o bar representa um espaço de reconhecimento mútuo e de enraizamento simbólico (uma representação da própria história do mercado). Relacional, por mediar encontros e trocas cotidianas que ultrapassam a lógica do consumo, promovendo vínculos sociais estáveis. E, enfim, histórico, por consolidar camadas de memória coletiva que resistem à crescente transformação estética e funcional do entorno urbano.

Nos espaços intermediários, os "lugares" (mais uma vez, identitários, relacionais e históricos) e "não lugares"⁷ (reconhecidos meramente por seus fins

⁷ conceito do antropólogo Marc Augé, refere-se a espaços de passagem desprovidos de identidade, história e relações, como aeroportos, shoppings ou rodoviárias, onde os vínculos sociais são mínimos ou inexistentes. (AUGÉ, M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2004)

específicos, como rodoviárias, pontos de passagem) coexistem e se misturam. É nesses locais que o cotidiano da cidade se efetiva, englobando atividades de trabalho, lazer, troca de informações e serviços, e até mesmo conflitos.

De acordo com Michel de Certeau (1994), “andar com os pés na cidade” significa inventar o espaço urbano através das práticas cotidianas. Assim, ao longo das décadas, os trajetos repetidos de quem passa pelas estruturas acolhedoras do mercado ajudam a inscrever o Lanches Sombrinha como uma espécie de tempo cristalizado (Harvey, 1992), capaz de resistir à efemeridade e à lógica padronizada que moldava os demais comércios. Como sugere a produção seguinte de Magnani (1991), esse tipo de apropriação não é aleatória, mas resultado de rotinas inventadas coletivamente, nas quais o afeto, a memória e o imprevisto se tornam estratégias de sobrevivência urbana.

1.3 Lanches Sombrinha como Objeto de Memória

A resiliência do Lanches Sombrinha ao longo de décadas não pode ser explicada pelo seu sucesso comercial. Aliás, pode-se apontar justamente o contrário, que ela ocorre apesar dos seus “tempos áureos” terem ficado para trás. À medida que o tempo passa e a paisagem ao redor se transforma, uma outra realidade se impõe com empreendimentos mais contemporâneos, mais dinâmicos. O bar, no entanto, se estabelece e sobrevive como objeto de memória, tal como proposto por Ecléa Bosi (1994). Não por seu valor material, mas por sua capacidade de condensar experiências, afetos e histórias compartilhadas daquele contexto social específico.

Ainda utilizando as palavras de Bosi, memória não é uma coleção ordenada de fatos, mas uma presença viva. Ela se liga ao cotidiano e aos lugares que acolhem os rituais da vida comum. O Lanches Sombrinha, nesse sentido, não é apenas lembrado através de pontos de história que se organizam cronologicamente em uma linha do tempo que começou na década de 1960. Ele é vivido de novo a cada vez que alguém o cita, passa por ali, reencontra a fachada, rememora um cheiro particular ou reconhece um gesto repetido. O bar segue fazendo parte da experiência urbana de quem o conheceu lá atrás, não como algo fincado no passado, mas como uma referência que continua ativa no presente e passível de constante reflexão.

Artefatos presentes no bar (os copos americanos, as cadeiras dobráveis de metal, os azulejos antigos) também operam como gatilhos sutis da memória social. São signos temporais que persistem perante novos objetos e texturas. Ao contrário de uma tendência “modernizante”, de reformas que pretendem apagar as marcas do tempo, o Lanches Sombrinha preserva seus sinais de uso como quem entende que o passado também é um modo de estar vivo no presente. Bosi fala disso quando descreve como certos objetos se tornam extensões da identidade e da história de quem os usa. Eles não apenas guardam lembranças, eles sustentam um sentido de continuidade.

Figura 4: Primeira caixa registradora do Lanches Sombrinha



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Essa manutenção, além de individual ao estabelecimento, é também coletiva. O bar é um lugar de convivência compartilhada, onde histórias se cruzam, ainda que possam durar apenas até o encontro com o fundo de um copo de vidro. Pais que levaram seus filhos, filhos que voltam adultos, fregueses que atravessaram décadas fiéis ao mesmo pedido. Nessa perspectiva, o Lanches Sombrinha cumpre o que Bosi chama de função de amparo da memória social. Ele não é um espaço neutro, mas um ponto de apoio, um lugar onde o tempo não precisa ser esquecido para que se continue.

Clientes como Claudionor, apelidado na região como “Ueida”, definem bem essa memória viva e fiel. Vigia, lavador de carros e uma espécie de “faz-tudo” em um estacionamento vizinho ao mercado, ele é freguês cotidiano do bar e participou, desde o início, de diversos marcos da história ali contada, tanto do espaço físico como da família.

Figura 5: Registro fotográfico de Claudionor no Lanches Sombrinha, nos anos 70



Acervo da Família Lima.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Também é importante reconhecer que há um posicionamento claro nessa permanência. Manter as coisas como sempre estiveram, preservar o nome, repetir a rotina diária não são apenas consequências da passagem do tempo, mas escolhas. Trata-se de uma forma de resistir à padronização que tende a apagar marcas de um lugar e de um tempo em nome de um modelo genérico de modernização. Não se trata de mera nostalgia ou apego ao passado, mas de reconhecer que certas estruturas, mesmo antigas, podem continuar fazendo parte da vida cotidiana com relevância.

Assim, o Lanches Sombrinha não é apenas o ponto central do Shopping Center Sul, geograficamente. Ele faz parte, também, da cartografia afetiva do seu entorno, do bairro e, acima de qualquer coisa, da família Lima. O passado não é algo necessariamente idealizado dentro desse pequeno universo abrigado por colunas de concreto, mas também não é enterrado. Ele é, inclusive, constantemente

convidado a conviver com o agora através de conversas casuais, encontros, fotografias e relatos. A seguir, uma coleção de declarações efetivam essa tese e, com a mesma carga, referenciam a produção desta pesquisa artístico-acadêmica.

1.4 Lanches Sombrinha em Depoimentos

Esta pesquisa acadêmico-artística assume caráter autobiográfico em sentido amplo. Mais do que abordar aspectos particulares do autor, ela envolve também sua família, compreendendo essas relações a partir de um lugar que se afirma para além da dimensão comercial do bar. Para dar corpo sensível a esses laços de memória, foram registrados fragmentos de lembranças familiares.

Para a coleta desses depoimentos, adotou-se uma metodologia de conversas informais e “descompromissadas” (sem objetivos prévios, saudando qualquer conteúdo recebido), em consonância com a abordagem proposta por Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade* (1994). Bosi destaca que o principal pilar de seu método reside na formação de um “vínculo de amizade e confiança” com os narradores, um processo que transcende a mera simpatia espontânea e se aprofunda na busca por compreender a vida do sujeito. Tal abordagem prioriza o fluxo da voz dos recordadores, buscando registrar as “memórias contadas oralmente... tal como colhidas” (BOSI, 1994, p. 41).

Com o objetivo de melhor relatar esses encontros, o texto adotará, exclusivamente para a conclusão deste capítulo, a primeira pessoa do singular, trazendo a perspectiva do autor enquanto narrador de um diário de experiências.

1.4.1 Registro de Escuta 1: Primeiro depoimento

O primeiro e mais importante depoimento ocorreu na casa do fundador do Lanches Sombrinha e meu avô, Remi de Lima. Em uma visita, como faço corriqueiramente aos domingos. Mal havia chegado – antes mesmo de atravessar pelo portal da sala de estar – e fui chamado por ele para uma tarefa da qual sinto um certo orgulho de exercer: cortar seu cabelo.

Aos 93 anos, ele não vai mais ao barbeiro. Não confia sua pele fina perto de qualquer lâmina. Aliás, nem as mãos de seus filhos lhe passam firmeza e segurança, além do fato de que, como quase todas são mulheres, faltam a elas o

conhecimento do que se trata, de fato, de um bom corte de cabelo masculino (paráfrase de suas falas de sempre).

Enquanto preparava o cenário improvisado de barbearia no quintal e procurava o pente número 4⁸ que determina a altura correta de seus fios finos, pensei que havia nascido ali a primeira oportunidade de trazer à tona a minha pesquisa acadêmica em uma conversa casual. A falta de qualquer preparo para essa situação misturou-se com a apreensão e o cuidado de sempre que a responsabilidade manual me exigia.

Como perguntar para uma pessoa sobre algo tão definidor de sua vida? Algo que fez e faz parte intrinsecamente da história de toda família? E como explicar todas essas questões como um combustível para produções artísticas? Não deixei que mais perguntas angustiantes tomassem minha mente e corrompessem a situação favorável. Com a toalha já alinhada e sobreposta aos seus ombros, conversei sobre o nosso assunto de sempre: o desenvolvimento de Uberlândia.

Naturalmente, tentei falar sobre o Bairro Martins, onde o bar está localizado. Opinei negativamente sobre o estado atual enquanto torci para que o “Seu Remi” falasse dos bons tempos. E foi isso que consegui. Ele me disse como as ruas de lá começaram a se movimentar com a chegada do *Shopping Center Sul*, como as pessoas naquele momento viam a localização como uma boa condição de viver e construir negócios.

Conversamos sobre as três principais avenidas do bairro, as paralelas Fernando Vilela, Araguari e Vasconcelos Costas, enquanto eu tentava domar os redemoinhos⁹ no topo de sua cabeça, que por teimosia genética se repetem no meu cabelo. Tentamos confirmar o que havia na época e o que sobrou. Foi a primeira conversa que tive com o meu avô sobre seu pai, Francisco Antônio de Lima, citado no começo do capítulo 1. Antes, não sabia bem dos negócios do meu bisavô, nem tampouco do fato dele ter tido tanta importância no nascimento do Lanches Sombrinha.

Aparei então os cabelos ao redor de sua orelha com uma tesoura, onde a máquina não alcança, já nas vias de finalizar o corte. Trata-se de um exercício

⁸ Acessório de máquina de cortar cabelo que determina o comprimento do corte, neste caso, deixando os fios com cerca de 13 mm.

⁹ No contexto, refere-se aos “redemoinhos” de cabelo — espirais naturais no couro cabeludo que dificultam cortes simétricos, também chamados de remoinhos.

cauteloso e que sempre me faz tremer as mãos. Por sinal, cortar os cabelos de um senhor de idade é uma prática que permite tamanha escuta, porque exige atenção e cuidados extras que acabam contribuindo para um processo de imersão que a conversa frente a frente, olhos nos olhos, não consegue proporcionar.

Enquanto finalizava e limpava o resto de cabelo do rosto e da nuca, perguntei, como quem nunca havia escutado, a história do nome “Sombrinha”. E decerto, por ter escutado pela primeira vez quando criança, eu só associava com a existência do meu bisavô e seu apelido, Chico Sombrinha, nada mais. Pude escutar e imaginar melhor dessa vez os símbolos ali contidos, com uma maturidade suficiente para interpretar a afetividade que algo tão simples como o nome de um estabelecimento pode carregar, quando se trata da criação de algo novo e seu.

1.4.2 Registro de Escuta 2: Domingos e o Vasco

Como dito acima, os domingos são os dias de visita na casa da minha avó. E geralmente, no meio da tarde, a família inteira se reúne em frente à televisão para assistir as partidas do time de futebol Club de Regatas Vasco da Gama.

Apesar de não ser torcedor do Vasco, acredito que o único da família, também participo dessa tradição familiar; por gostar de futebol e por saber que são nesses momentos em que as conversas estão mais intensas e interessantes. Fala-se de tudo um pouco, desde trivialidades às polêmicas gerais da semana.

Nessas oportunidades, percebi, a partir da experiência, que trazer à tona um assunto pode ser um momento catalisador para uma conversa geral, onde todos têm uma opinião e o fluxo de informação é intenso e bastante propício para quem está pesquisando assuntos familiares.

Por vezes, então, entre paradas técnicas, intervalos do jogo e outras interrupções, perguntei ou pedi algo relacionado à minha pesquisa, na esperança de trazer àquele palco novos nortes referenciais para meus desenvolvimentos pretendidos. E consegui, de fato, engatilhar momentos como visitas comentadas a álbuns antigos da família.

Figura 6: Registros fotográficos do bar nas décadas de 60 e 70



Acervo da Família Lima.
Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Essas circunstâncias também permitiam, pelo menos pela minha percepção, que os membros da família pudessem se abrir mais às questões afetivas, abrindo espaço para declarações casuais que puderam contribuir para anotações, rascunhos e registros diversos.

1.4.3 Registro de Escuta 3: Conversas com a minha mãe

Por mais que conversar sobre a história do Lanches Sombrinha tenha sido algo que foi melhorando com o avanço deste trabalho, tive diversos receios durante a trajetória criativa, tanto da elaboração de perguntas quanto da escrita. Interessei-me por detalhes que não havia pensado no começo, quis saber de minúcias que nunca havia considerado antes desta proposta. E nem sempre soube quais eram as melhores palavras e contextos para esses questionamentos. Além disso, tratar de assuntos de família pode ser algo bem delicado, ainda mais quando acaba envolvendo questões complexas e, em alguns casos, mal resolvidas. Nessas situações de encruzilhada, quando me encontrava frente a travas referenciais

substanciais para a continuação da pesquisa, minha mãe, Remilde, se mostrou uma importante intermediária, quase que uma historiadora da família.

Sem a necessidade de forçar aberturas sobre qualquer assunto, pude coletar dela diversos fatos sobre a história do bar e das pessoas responsáveis por sua manutenção contínua. Coisas como as especificidades da massa de pastel e seus processos, os materiais que continham na arquitetura de cada época, objetos perdidos e encontrados. Muitas dessas conversas aconteciam de forma despreocupada, no meio de tarefas cotidianas, como enquanto tomávamos café da manhã, por exemplo. Eu lançava uma pergunta solta, deixando claro que ela não me devia uma resposta naquele momento; e ela, quase sempre, respondia depois de algum tempo, de alguma reflexão ou até depois de pesquisas próprias, aos seus próprios meios. Outras vezes, para minha sorte, ela me trazia alguma lembrança por conta própria, que abria um novo caminho, um dado que mudava a compreensão de uma situação ou me levava a investigar outro período da história do Lanches Sombrinha.

Figura 7: Remilde demonstrando como era feita a massa de pastel



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Com o tempo, percebi que minha mãe não apenas me contava as histórias pertinentes, mas me ensinava a perguntar melhor, e para as pessoas certas. Ela se dispunha a abrir caminhos com outros parentes, a antecipar situações que a mim pareciam inconvenientes. Fazia isso para além das palavras, por exemplo, quando

me explicou detalhadamente como meu avô fazia a massa de pastel, gesto simples que se tornou também um modo de transmitir memória. Todo esse aprendizado se refletiu na forma como abordei outras conversas durante o percurso e até mesmo, conseqüentemente, em processos criativos que guiaram a produção poética desta pesquisa.

Ao invés de um dia, uma conversa e um caderno de anotações, estabeleci um novo relacionamento com a minha mãe. Ou ao menos um novo módulo, um novo galho na árvore que representa nossa história. Não eram apenas resgates de fatos passados, mas momentos de alinhamento afetivo, nos quais a minha proposição acadêmica e a vivência individual de ambos se misturavam sem fronteiras claras, por uma questão sensível em comum. Ao final, conclui que, ao me ajudar a encontrar o começo e o fim das minhas indagações, minha mãe também estava, de certo modo, buscando manter viva a memória do Lanches Sombrinha, do qual ela faz parte.

1.4.4 Registro de Escuta 4: Visita ao mercado

Visitei o *Shopping Center* Sul como pesquisa de campo algumas vezes durante a pesquisa, para fotos e divagações no melhor estilo flâneur¹⁰, buscando através do ato respostas criativas para elaborações diversas, ainda que estivessem indefinidas. A última vez, no entanto, motivado pelo grupo de pesquisa em arte da Universidade Federal de Uberlândia, Arte Ocupa¹¹, fiz algo que não fazia desde criança: adentrar a parte que um dia abrigou diversos comércios.

Como dito no começo deste capítulo, o estabelecimento foi fundado com uma estrutura para cerca de 150 lojas, entre as quais, algumas, na parte mais interna, ligadas ao exterior por uma grande abertura próxima a uma das esquinas. Nos melhores anos, esse interior era repleto de pequenos negócios de diferentes segmentos. Com o avanço dos negócios nas áreas ao redor, também supracitado,

¹⁰ termo francês que descreve a figura do observador errante das cidades, aquele que anda pelas ruas absorvendo o ambiente urbano como parte de uma experiência estética e reflexiva.

¹¹ nome do grupo de pesquisa em arte vinculado à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que promove investigações sobre arte urbana e contemporânea ações e ações artísticas no espaço público da cidade. (ARTE OCUPA: práticas criativas e ocupações no desenho da cidade. Grupo de pesquisa certificado pelo CNPq, liderado por Profa. Dra. Patricia Andrea Soto Osses. Ano de formação: 2023. Disponível em: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/790294>. Acesso em: 14 ago. 2025)

muitas dessas lojas fecharam por conta própria e pela pressão de um novo dono da construção, que pretendia – e, de fato, efetivou – construir um estacionamento para ampliar a disponibilidade de vagas para os pacientes do Hospital Santa Genoveva.

Figura 8: parte interna do mercado na sua fundação, anos 60



Fonte: G1 (2023). Disponível em:

<https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2023/05/21/conheca-a-historia-do-primeiro-shopping-do-brasil-que-atraves-das-tradicoes-familiares-resiste-em-uberlandia.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2025.

Segundo rumores anteriores à essa pesquisa, tal fato representa um desgosto generalizado entre os mais antigos no local, que lamentam com nostalgia as vagas resguardadas por paredes de arame, ao invés da antiga diversidade comercial. E na ocasião desta última visita, pude comprovar tal boato em uma conversa com os responsáveis pela Tabacaria do Orlando.

Figura 9: Fachada da Tabacaria do Orlando



Fonte: G1 (2023). Disponível em:

<https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2023/05/21/conheca-a-historia-do-primeiro-shopping-do-brasil-que-atraves-das-tradicoes-familiares-resiste-em-uberlandia.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2025.

O grupo Arte Ocupa, que buscava um lugar amplo para possível realização de uma bienal, parou para conversar na loja mais tradicional da parte interna, onde objetivavam hospedar tal evento. Frustrados pelo cenário limitante da paisagem em questão, discutimos todos sobre como estacionamentos roubam espaços pertinentes para o comércio e para iniciativas em geral.

Perguntei para o Orlando José de Araújo Silva, filho do dono original do estabelecimento, quanto tempo ele estava ali, já que ele não aparentava ser alguém que abriu um negócio nos anos 60 do século passado. Ele disse então se tratar de um negócio de família, que “herdou” do pai e do tio falecido. Sua loja me lembrou os relatos do meu avô, que por diversas vezes me disse que, no começo, o Lanches Sombrinha vendia de tudo, tal como uma mercearia. Trata-se de uma característica comum a pequenos comércios antigos, a variedade de itens convenientes, mesmo que não aparentam ter uma relação lógica entre si. Naquele local, que ainda preserva tais características, também podia-se encontrar de tudo no mural ao fundo, desde artigos de tabacaria até itens de pesca.

Só ao fim da conversa revelei que era neto do Remi de Lima. Orlando recorreu à sua primeira memória e disse que o pastel do “Seu Remi” era o melhor da cidade. Perguntou-me se ele ainda ia no bar, questão à qual respondi negativamente. Nessa hora, percebi como o mercado era diferente de quando eu

era criança. Entre os empreendedores mais tradicionais, bem como seus herdeiros, foi decretado um certo afastamento, talvez pelo tempo, pelas perdas ou pelas circunstâncias sobre às quais nenhum deles teve qualquer agência.

As reflexões apresentadas até aqui revelam que a permanência do Lanches Sombrinha não se explica apenas por sua função prática, mas pela maneira como nele se acumulam experiências coletivas. O espaço não sobrevive apenas como comércio, mas como lugar de reconhecimento, enraizado nas lembranças e nas relações que sustenta. Essa dimensão indica que a memória não opera passivamente, mas como uma prática que continuamente refaz o passado no presente.

Encerrada essa primeira etapa, abre-se a necessidade de expandir o olhar de forma mais orientada. Se o capítulo inicial tratou da memória em sua relação com o espaço urbano e familiar, o próximo movimento se volta para a forma como a arte pode acolher e elaborar essas experiências a partir de aportes pertinentes. A questão se desloca da constatação para o questionamento: de que modo a criação artística pode operar como tradução e reinvenção desse universo de lembranças?

2. A PESQUISA EM ARTE, APORTES: MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA

A investigação artística não se limita à produção de obras: ela implica em um exercício constante de olhar para trás, para aquilo que o mundo tem a oferecer, anterior à tal pesquisa. Nesse sentido, este capítulo se dedica a mapear o terreno conceitual e sensível que poderá embasar o trabalho, buscando compreender de que maneira a memória e a autobiografia podem se entrelaçar com a prática pictórica.

Mais do que situar a obra em tradições ou correntes, trata-se aqui de refletir criticamente sobre o modo como a arte pode ser campo de elaboração da vivência. Cada lembrança, cada fragmento familiar coletado, ao ser trazido para o espaço da criação, deixa de ser apenas dado pessoal para se converter em possibilidade criativa. E por esse motivo, faz-se necessário o cultivo de um arcabouço cultural poderoso e sustentável.

Dessa forma, o capítulo se organiza como um percurso que vai da compreensão teórica da pintura como campo expandido, à discussão da memória em contexto autobiográfico, até a apresentação de artistas contemporâneos cuja produção conversa ativamente com essas questões. O que se propõe, portanto, não é um inventário de conceitos fixos, mas uma reflexão sobre como esses elementos atravessam o fazer artístico, dando suporte à essa elaboração artístico-acadêmica e, ao mesmo tempo, abertura inventiva.

2.1 Pintura no campo expandido como estratégia de materialização da memória

A partir da segunda metade do século XX, a pintura passou a ser compreendida por muitos artistas e teóricos não apenas como um meio específico, mas como um campo conceitual vivo em constante deslocamento e auto-reflexão. A noção de "campo expandido", originalmente formulada por Rosalind Krauss em "Escultura no Campo expandido" (1979) no contexto da escultura, contribuiu para essa ampliação de entendimento, ao propor que as categorias tradicionais das artes visuais não davam mais conta das práticas contemporâneas. Aplicada à pintura, essa perspectiva permitiu observar como os limites entre suportes, técnicas e linguagens se tornaram cada vez mais fluidos. A pintura deixou de ser

exclusivamente um plano sobre a parede para dialogar com o espaço, com o corpo, com o tempo e com outros meios artísticos, como a instalação, o vídeo ou o objeto.

Fica óbvio, (...) que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (O espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem — um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutibilidade.)

Figura 10: Registro fotográfico da obra *“Hemoglobina”*, 1990/2009, de Delson Uchôa.



Fonte: Perfil da Luciana Brito Galeria no Instagram

Disponível em: www.instagram.com/lucianabritogaleria. Acesso: 20 de ago. de 2025

Gustavo Fares (2011) reforça esse entendimento ao apontar que a pintura, quando situada no campo expandido, revela sua potência como prática crítica, capaz de tensionar sua própria tradição e incorporar características de outros modos de fazer. Essa expansão não nega a pintura, mas a reinventa a partir de suas fronteiras. Texturas, tridimensionalidade, movimento, elementos narrativos ou performativos passam a ser incorporados sem que a obra perca sua raiz pictórica. Com isso, a pintura adquire uma nova função: mais do que representar, ela articula

relações, propõe experiências e se posiciona em relação ao contexto histórico, espacial e social em que se insere.

Expressões artísticas como a body art, a arte digital e as instalações, que antes poderiam ser vistas como independentes ou mesmo em oposição à pintura, agora podem ser compreendidas como partes integrantes do campo expandido. Essas manifestações compartilham questões fundamentais como espacialidade, composição, gesto, cor e tempo, e evidenciam como a pintura, ao se abrir a outros modos de fazer, amplia seus próprios limites sem perder sua raiz. A partir dessa perspectiva, a pintura se conecta a linguagens diversas, não como mera fusão de técnicas, mas como um campo de relações que reconfigura o sentido e o alcance da prática pictórica na contemporaneidade.

Figura 11: Registro fotográfico da obra “*Campo*” de Antonio Guzmán, exposto na Fundación Miglórissi



Fonte: Site da Fundación Miglórissi . Disponível em:
<https://fundacionmiglorisi.org.py/articulos/68/campo-expandido>. Acesso: 20 de ago. de 2025

Essa aproximação entre práticas distintas, tradicionalmente separadas pela lógica dos meios, evidencia o que Gustavo Fares descreve como a possibilidade de contínuas transformações dentro de um espaço vetorial (FARES, 2011, p.14). Nesse modelo, a pintura não está fixada a uma definição rígida, mas se move, troca de posição e absorve características antes consideradas externas a ela. A

tridimensionalidade, o movimento, a reprodutibilidade e a performatividade deixam de ser exclusividades de outros campos para tornarem-se estratégias possíveis no campo pictórico.

Essa configuração permite que a pintura, ainda que preserve traços formais como o gesto, a cor e a superfície, atue como um dispositivo de articulação de memórias, experiências e discursos. Como observa Rosalind Krauss, a lógica da práxis pós-modernista não se organiza mais em torno de um meio específico, mas sim por um sistema de operações que se baseiam em oposições culturais (paráfrase da citação supracitada). Nesse novo “regime”, a pintura deixa de ser apenas uma linguagem autônoma para se tornar uma plataforma expandida, em constante negociação com o tempo, o espaço e os outros meios.

É justamente nessa abertura conceitual, formal e histórica que a pintura se revela como um modo potente de materializar a memória, como proposto neste trabalho. Não se trata de um gesto meramente ilustrativo, mas de um campo de produção em que o fazer artístico se mistura com camadas de lembrança, espacialidade e presença. No caso desta pesquisa, esse potencial se concretiza na forma como o Lanches Sombrinha é reinscrito artisticamente: cada fragmento arquitetônico, cada objeto ou registro familiar se torna ponto de contato entre memória individual e memória coletiva, ampliando o alcance da experiência autobiográfica.

Figura 12: Registro fotográfico da fachada do Lanches Sombrinha



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Nesse sentido, a pintura no campo expandido acolhe outras formas de fazer e, possivelmente, também outras formas de lembrar. Ao incorporar vestígios, texturas, fragmentos do espaço e elementos que se relacionam a ele, bem como propor esteticamente novas perspectivas materiais, ela se torna, ao mesmo tempo, um território de experimentação visual e um suporte de proposição afetiva. Assim como o Lanches Sombrinha continua relevante e recuperável na cidade não por seu valor comercial, mas por sua densidade simbólica e afetiva, a pintura expandida pode conter em seu corpo pictórico uma memória viva, que persiste e que convoca ao rememorar. Não para cristalizar o passado, mas para posicioná-lo, vivo, no presente da arte.

2.2 Memória e criação artística autobiográfica

Ao pensar a memória no contexto da criação artística, é necessário, em primeiro lugar, reafirmar que a memória, como propõe Ecléa Bosi, não é uma simples coleção de fatos ou lembranças congeladas no tempo, mas um trabalho ativo, um exercício contínuo de reconstrução e elaboração. Em seu livro *Memória e sociedade* (1994), a autora evidencia que a lembrança não se reduz a uma evocação nostálgica do passado, mas se afirma como uma operação reflexiva, na qual cada narrativa é reelaborada a partir das condições do presente. Nesse sentido, lembrar é, essencialmente, criar: o sujeito que recorda seleciona, organiza e burila suas lembranças, propondo imagens dotadas de novos significados. Como afirma Bosi, “uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito” (BOSI, 1994, p. 21), indicando que o ato de rememorar supõe um trabalho de depuração e de invenção, mais próximo da atividade artística do que de uma mera repetição mecânica.

Essa compreensão da memória como trabalho aproxima-a diretamente do processo artístico, especialmente quando este se dá em compasso autobiográfico. Ao revisitar o próprio passado, o artista não busca apenas recuperar episódios vividos, mas transformá-los em matéria simbólica capaz de dialogar com o coletivo. Bosi ressalta que a memória pessoal é sempre atravessada pela memória social; logo, o gesto autobiográfico na arte nunca é estritamente individual: acontece em dimensões compartilhadas. A autobiografia artística, nesse sentido, distancia-se do registro documental ou confessional e se afirma como poética. Uma forma de reconfigurar experiências, de tal modo que, ao serem apresentadas no espaço contextualizado da arte, ultrapassem o sujeito e alcancem o outro.

Essa operação pode ser descrita como um trânsito entre a memória-trabalho, conceito mobilizado por Bosi, e a criação poética. A memória-trabalho exige esforço, paciência e elaboração, diferindo da memória-sonho, que se apresenta espontânea e difusa. Para a autora, recordar é uma tarefa que envolve “auto-aperfeiçoamento, uma reconquista”. Do mesmo modo, o fazer artístico que se ancora na autobiografia exige que o artista manipule suas lembranças, investigue vestígios e transforme afetos em resultados visuais. O processo de criação, portanto, não se limita à expressão de uma subjetividade vazia, mas funciona como uma lapidação estética

do vivido, um modo de conferir forma àquilo que, de outra maneira, permaneceria disperso na esfera da intimidade familiar.

No caso específico desta pesquisa, a recuperação de lembranças em torno do Lanches Sombrinha não busca a construção de uma narrativa cronológica ou documental sobre o estabelecimento e sua história familiar. Ao contrário, a proposta consiste em acolher fragmentos de memórias (objetos, relatos, falas, fotografias) e transformá-los em dispositivos artísticos que, à semelhança do que descreve Bosi, preservam e reelaboram afetos no presente. Cada depoimento, cada resquício material, cada relato familiar é aqui compreendido como matéria-prima para a criação, não apenas como dado histórico a ser tratado com rigor oficial. Assim como os velhos entrevistados por Bosi se tornam, em suas palavras, “trabalhadores da memória” (1994), o artista proponente que lida com sua autobiografia se torna também um artesão de lembranças, reelaborando-as até que possam ser compartilhadas publicamente.

Outro ponto fundamental trazido por Bosi é que a memória não se dá isolada, mas no encontro: ela emerge na conversa, no relato oral, no vínculo de confiança estabelecido entre quem lembra e quem escuta. A memória, portanto, é uma prática relacional, dependente da interlocução e da escuta atenta. Esse aspecto é decisivo para pensar a criação autobiográfica: ao transformar lembranças em imagens artísticas, o sujeito estabelece uma nova relação com o espectador, convocando-o a partilhar de um processo de rememoração. A obra de arte, nesse caso, assume a função de mediadora, de ponte entre a memória individual e a memória coletiva, tal como a própria narrativa oral, quando registrada por Bosi, transforma-se em testemunho social. No espaço expositivo, o espectador é convidado a ocupar o lugar de interlocutor, completando de forma livre o gesto de memória iniciado pelo artista.

Importa também observar que, segundo Bosi, a memória está enraizada nos objetos, nos lugares e nas práticas do cotidiano. Os “objetos biográficos”, como ela os denomina, operam como suportes da lembrança, condensando experiências e oferecendo continuidade entre passado e presente. Essa noção é particularmente fecunda para a arte autobiográfica, na medida em que a criação frequentemente se ancora em elementos materiais carregados de valor afetivo. Ao deslocar tais objetos para o espaço artístico, o artista apresenta a memória em novas formas sensíveis, preservando sua potência evocativa, mas abrindo-a também para novos olhares independentes.

A memória autobiográfica, nesse contexto, não deve ser confundida com um exercício raso de nostalgia ou de apego ao passado. Como destaca Bosi, lembrar é sempre também compreender o presente; é uma forma de refletir sobre a condição atual à luz das experiências passadas. O fazer artístico que se baseia na memória opera, portanto, nesse duplo registro: traz aquilo que foi vivido, mas o faz em função de questões que se colocam no agora. Trata-se de reinscrever o passado no presente, produzindo não apenas testemunho, mas também crítica e invenção. A autobiografia, enquanto proposição poética, é menos um gesto de preservação e mais um movimento de transfiguração.

Essa transfiguração envolve também uma dimensão político-social. Ao destacar que “eles também trabalharam”, frase que encerra sua pesquisa, Bosi afirma que lembrar é uma forma de reconhecer trajetórias invisibilizadas e de dar-lhes dignidade (1994, p. 468-471). De modo semelhante, a arte autobiográfica pode se converter em espaço de resistência, onde memórias familiares, cotidianas e locais, que frequentemente são engolidas pelas narrativas oficiais, encontram lugar de visibilidade e eco. A obra de arte torna-se, assim, um dispositivo que evidencia na esfera pública histórias que poderiam permanecer restritas ao círculo íntimo menor.

Por fim, cabe observar que a memória, tal como entendida por Bosi, possui sempre um caráter inacabado, aberto, sujeito a lapsos, esquecimentos e reelaborações constantes. Essa característica encontra paralelo direto no fazer artístico, sobretudo quando se trata de obras autobiográficas. Assim como a lembrança nunca é definitiva, a criação poética tampouco se apresenta como um fechamento. Ambas operam na incompletude, na dinâmica entre passado e presente, entre o vivido e o criado. Nesse sentido, as obras produzidas nesta pesquisa também não buscam cristalizar o Lanches Sombrinha em uma única versão, mas acolher a fluidez de suas memórias, transformando-o em campo de experimentação estética e de comunicação aberta.

Em síntese, o diálogo possível entre Ecléa Bosi e a criação autobiográfica permite compreender que a memória não é mero repositório do passado, mas sim uma potência ativa que, ao ser trabalhada, torna-se força criadora. Foi a partir dessa perspectiva que os fragmentos arquitetônicos, os relatos familiares e os objetos cotidianos reunidos em torno do Lanches Sombrinha puderam ser reinscritos artisticamente, convertendo experiências corriqueiras em dispositivos de memória partilhável. A memória, como sugere Bosi, é um trabalho; e, quando se converte em

arte, abre espaço para que o vivido do pesquisador se desdobre em novas moradas coletivas, permitindo que o passado de uma família se torne também matéria de reconhecimento e reflexão para outros.

2.3 Aportes poéticos

A arte, como qualquer campo do conhecimento, não é construída na solidão da mesa de um pesquisador. Mais do que os conceitos que dão corpo teórico para uma pesquisa, o artista-pesquisador é composto de um repertório de recursos que o definem tanto quanto seus objetos de estudo. Entre esses, estão os recursos humanos e, entre últimos, cabe destacar, outros artistas que contribuem ou estabelecem diálogos diretos com sua produção.

Apesar de tais pontos de referência não serem estanques no tempo, visto que um artista é composto também de desvios de rota e descobertas recorrentes, elencou-se três artistas capazes de fornecer vigor poético para o desenvolvimento da investigação. Cada qual à sua maneira, mas todos em franca confluência com a matéria tratada na pesquisa: a questão da memória.

A seguir, serão apresentadas as propositoras, e, em mesmo peso, os argumentos que demonstram seu valor para a concretização escrita e plástica desta pesquisa.

2.3.1 Adriana Varejão

Adriana Varejão¹², nascida em 1964 no Rio de Janeiro, é uma artista brasileira de projeção internacional, cuja obra se firma como uma das mais potentes e reconhecidas reflexões visuais sobre memória na arte contemporânea brasileira. Desde os anos 1990, seu fazer artístico se consolidou em museus e bienais, com presença em instituições como o MoMA, a Fondation Cartier, o MAM Rio e, de maneira singular, no Instituto Inhotim, onde ocupa um pavilhão próprio.

¹² Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964) é uma artista plástica brasileira de destaque internacional, cujo trabalho explora temas como colonialismo, barroco, azulejaria e a representação visceral do corpo humano. Formada em artes visuais pelo Parque Lage, iniciou exposições individuais em 1988, e tem participado de bienais e mostras importantes como a Bienal de São Paulo, Bienal de Havana e Bienal de Sydney. Suas obras estão presentes em museus e coleções no Brasil (Inhotim, MAM-Rio etc.) e no exterior, e ela recebeu prêmios como o Prêmio Mário Pedrosa, Grande Prêmio da Crítica (APCA) e a condecoração francesa Chevalier des Arts et Lettres. (Fonte: Escritório da Arte. Disponível em <https://www.escritoriodearte.com/artista/adriana-varejao>. Acesso em 10 de set. de 202.

Seu trabalho transita entre pintura, escultura e instalação, mas a primeira permanece como o núcleo central, entendido não apenas como superfície bidimensional, mas como campo expandido em que corpo, história e memória se entrelaçam de forma visceral. Assim como Varejão transforma o azulejo em pele e arquivo, esta pesquisa toma o balcão, a coleção de azulejos e outras materialidades do Lanches Sombrinha como suportes de transcrever memória, cujas propriedades funcionam, por si próprias, como inscrições temporais que resistem à homogeneização da paisagem urbana.

Figura 13: *Ruína de charque Santa Cruz*, 2002. na exposição da Pinacoteca de São Paulo



Fonte: DasArtes. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>
Acesso: 20 de ago. de 2025

A memória, a partir de Adriana Varejão, não se apresenta como uma mera evocação do passado, mas como fissura que se dá na carne, no azulejo e nas brechas abertas em superfícies tridimensionais. A artista, ao questionar o azulejo colonial, suporte que remete à presença portuguesa no Brasil, com imagens de violência, fragmentos corporais e cortes que deixam escapar vísceras, cria uma obra quase documental que é ao mesmo tempo material e simbólica. Sua produção,

nesse sentido, deseja “encarnar” a memória como presença viva, que insiste em resistir mesmo diante das tentativas de apagamento.

Nas séries “Línguas e Cortes e Charques”, a memória é trabalhada como ferida aberta. A tela, antes superfície lisa e organizada, é cortada para revelar camadas internas, como se a história fosse feita de cicatrizes ocultas sob uma pele que não pode mais conter o que foi silenciado. A carne exposta se transforma em metáfora da memória coletiva, em especial das violências coloniais que marcam a formação do Brasil. Varejão mostra que lembrar não é repetir, mas desvelar: abrir frestas para que narrativas soterradas possam emergir, convocando o espectador a lidar com a dimensão traumática e, ao mesmo tempo, transformadora da memória. De modo semelhante, o Lanches Sombrinha sobrevive não pelo brilho do novo, mas pelas marcas que resistem em sua materialidade e o acúmulo de narrativas de diferentes épocas. Assim como nas obra de Varejão, o que se apresenta é uma memória feita de cicatrizes e de camadas, em que o passado não é enterrado, mas exposto em fissuras que ainda hoje se deixam ver.

Figura 14: *Língua com Padrão Sinuoso*, 199,. na exposição da Pinacoteca de São Paulo



Fonte: DasArtes. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>
Acesso: 20 de ago. de 2025

Esse entendimento de memória como corpo se articula também com a noção de arquivo vivo, desenvolvida por autores como Michel Foucault (2013) e Judith

Butler (2015). O corpo, em sua obra, não é apenas objeto representado, mas lugar de inscrição, campo político no qual se inscrevem marcas de poder, gênero e cultura. Na série “Irezumis”, por exemplo, a pele é trabalhada como tela, espaço de tatuagem e linguagem, memória impressa e transmitida para o futuro. Aqui, o corpo é simultaneamente suporte e arquivo, reafirmando a ideia de que a memória não é algo imaterial, mas substância inscrita em superfícies concretas, sejam elas a pele, a carne ou o azulejo.

A paródia é outro mecanismo central em sua poética da memória. Em “Dadivosa” (1999), ao expor um busto com quatro seios, Varejão desloca os códigos históricos de representação feminina e reconfigura símbolos do corpo e da sexualidade. A memória da história da arte é revisitada de modo crítico, revelando como os discursos normativos se inscreveram nos corpos e oferecendo novas leituras possíveis. Do mesmo modo, em “Cadernos de viagem: Connaissance par corps” (2003), a artista subverte o “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci, substituindo a figura universal e racional do corpo ideal pelo corpo xamânico em transe, fundado em preceitos não ocidentais. Esse exercício afirma a memória como espaço de reinvenção simbólica, que não apenas preserva, mas também propõe.

Figura 15: *Dadivosa*, 1999



Fonte: Catálogo das artes . Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DecAGeP/>.
Acesso: 20 de ago. de 2025

A contribuição de Adriana Varejão para esta pesquisa está, acima de qualquer coisa, no reconhecimento da memória como material poético crítico. Assim como o

Lanches Sombrinha é proposto aqui como objeto de memória, que ultrapassa a vivência particular para tornar-se campo coletivo de identificação, as obras da artista demonstram que a memória se comporta como força criadora que transforma o ordinário e o reprimido em signo estético. Trata-se de compreender que ela não é passiva, morta, do passado, mas potência ativa que pode ser recuperada no presente, abrindo novas possibilidades de leitura e sentido.

Dessa forma, Adriana Varejão constitui um aporte poético fundamental para este trabalho. Sua trajetória evidencia que a memória é sempre “carne exposta”: uma estrutura que abriga marcas, cicatrizes e inscrições, mas que também se reinventa a cada gesto propositivo. Ao inscrever a memória no corpo e no espaço pictórico, Varejão mostra que lembrar é criar, algo que, como apresentado anteriormente neste trabalho, está em consonância com o aporte teórico principal escolhido (Ecléa Bosi). E que a arte, ao operar nesse terreno, pode transfigurar experiências pessoais e coletivas em imagens poéticas que abre diálogo com o outro. Para além de sua importância destacada no circuito da arte contemporânea, sua obra ensina que a memória é arquivo vivo, um corpo em movimento, e por isso mesmo, terreno fértil para a criação artística e para a reinvenção do presente. Tal como na obra de Varejão, em que ‘o corpo é um arquivo de poder [...] memória viva de fluxos e atravessamentos’ (COSTA, 2021, p. 13), também o Lanches Sombrinha se apresenta como um arquivo vivo: um ente urbano atravessado por histórias familiares, coletivas e afetivas, que se reinventa na medida em que é reinscrito artisticamente neste trabalho.

2.3.2 Lotus Lobo

Lotus Lobo¹³, nascida em 1943 em Belo Horizonte, é uma das artistas de grande importância no cenário da gravura contemporânea brasileira, cuja trajetória se constrói na confluência entre memória gráfica, cultura popular e experimentações artísticas. Sua obra se destaca pelo gesto de apropriar-se da litografia industrial, em um contexto restrito ao universo comercial de embalagens, rótulos e impressos

¹³ Lotus Lobo (Belo Horizonte, 1943) é artista visual cuja trajetória se destaca pela investigação da litografia e pelo reaproveitamento de matrizes industriais em suas experimentações gráficas. Desde a década de 1960, desenvolve uma produção que articula memória, cultura popular e processos de impressão, transformando suportes descartados em obras de caráter inovador. Reconhecida internacionalmente, sua pesquisa contribuiu para ampliar o campo da gravura no Brasil, inserindo elementos do cotidiano e da visualidade vernacular em diálogo com a arte contemporânea. (Fonte: LOBO, Lotus. Lotus Lobo. Sesc-SP, [s.d.]. Disponível em: <https://lotuslobo.sescsp.org.br>. Acesso em: 20 ago. 2025).

efêmeros, e recompô-la no território da arte. Essa proposição desloca signos visuais criados para sustentar a lógica de mercado e os configura como matéria estética, fazendo emergir camadas de significado histórico, cultural e poético. Ao atuar nesse entremeio, Lobo questiona não apenas os limites da gravura tradicional, mas também a hierarquia estabelecida entre produção artística e produção gráfica funcional.

A série das “*Maculaturas*” é exemplar desse procedimento: chapas de flandres que haviam servido como suporte para testes de impressão industrial, impregnadas por múltiplas marcas sobrepostas, foram resgatadas pela artista e apresentadas como gravuras autônomas. O que era resíduo, destinado ao descarte, converte-se em obra. A sobreposição de logotipos, palavras, cores e imagens cria uma composição visual em que a materialidade da letra e da marca excede sua função inicial, transformando-se em um palimpsesto gráfico. Nesse gesto, Lobo tensiona a fronteira entre arte e design, reivindicando que ambos compartilham um mesmo campo de produção simbólica e cultural. Ao tornar visível a potência estética de imagens criadas para circular no consumo, a artista revela como também o banal é capaz de carregar memória, afeto e identidade.

Figura 16: Trabalho de litografia de Lotus Lobo exposto Centro Cultural Usiminas



Fonte: Instituto Usiminas . Disponível em:

<https://www.institutousiminas.com/destaques/centro-cultural-usiminas-recebe-exposicao-litografia-lotus-lobo/>. Acesso: 20 de ago. de 2025

Esse processo não se limita a uma operação de resgate, mas envolve uma verdadeira reinvenção da técnica. Lobo transforma a própria litografia comercial enquanto linguagem, deslocando-a de sua função de reprodução e explorando suas possibilidades como campo do fazer artístico. Com isso, reposiciona a gravura no

contexto da arte contemporânea, mostrando que o diálogo com suportes reimaginados ou com imagens descartadas pode ser tão fértil quanto o uso de recursos tecnológicos de ponta. A arte, nesse caso, emerge justamente daquilo que parecia esgotado: uma técnica industrial em desuso e os resíduos de sua produção.

Tal perspectiva se mostra central para a presente pesquisa, na medida em que o Lanches Sombrinha também é tomado como um espaço de signos deslocados de sua função primeira. Os azulejos, a mobília e os pequenos objetos cotidianos, todos concebidos ou utilizados originalmente em seus respectivos usos imediatos, se convertem aqui em matéria-prima poética. Como no trabalho de Lobo, trata-se de uma arqueologia visual que recupera fragmentos do cotidiano para trazê-los para outro campo discursivo. Se através da obra de Lotus Lobo os rótulos e marcas de manteiga, sardinhas ou doces mineiros reaparecem como testemunhos de um imaginário cultural, neste trabalho os elementos gráficos e arquitetônicos de um bar se transformam em dispositivos de evocação da memória familiar e urbana.

Outro aspecto pertinente e original na obra de Lotus Lobo é sua atenção à letra enquanto imagem. Ao destacar a tipografia e a materialidade gráfica dos rótulos industriais, a artista revela que a letra não é apenas veículo de leitura, mas também forma visual em si; ritmo e desenho. Essa iniciativa de transformar palavra em imagem aproxima sua produção de reflexões mais amplas sobre a visualidade da escrita e sobre a interlocução de design e memória, reforçando a ideia de que uma lembrança se sustenta não só em seu conteúdo, mas também na sua forma. A tipografia comercial personalizada, que majoritariamente identifica e dá autenticidade a produtos, ganha nova densidade ao ser proposta como signo da arte, desafiando fronteiras entre leitura e contemplação estética.

Figura 17: Obra de Lotus Lobo apresentada na exposição “Fabricação Própria”.



Fonte: Sesc São Paulo Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/editorial/a-pluralidade-criativa-de-lotus-lobo/>. Acesso: 20 de ago. de 2025

É nesse ponto que sua obra se aproxima do exercício empreendido nesta pesquisa. O Lanches Sombrinha, assim como a coleção de produtos ofertados em suas vitrines, é também um caso de como a linguagem gráfica pode se tornar memória coletiva. A tipografia simples e direta, concebida para chamar atenção de consumidores, atravessa o tempo e se transforma em marca de identidade social, por vezes até mais forte que a ambição de *marketing* original. Reivindicar isso no espaço da arte (no caso desta pesquisa, através da pintura no campo expandido) oficializa o encontro com a artista aqui tratada.

2.3.3 Ana Duarte

Ana Duarte¹⁴ é artista, pesquisadora e professora do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Possui graduação em Artes Plásticas (UFMG), mestrado e doutorado em História Social (PUC-SP). Duarte demonstra como os ex-votos, ao ocuparem as salas de promessa, extrapolam sua condição de artefatos devocionais para se tornarem elementos de circulação cultural e imagética, atravessando tanto os espaços religiosos quanto o campo da arte contemporânea.

“Os ex-votos são artefatos que, embora nasçam do contexto devocional, alcançam estatuto de objetos culturais e estéticos, constituindo-se como representações simbólicas plurais” (DUARTE, 2011, p. 45).

Embora à primeira vista o tema de Ana Duarte pareça distanciar-se desta pesquisa, há um ponto de interlocução interessante: ambas as investigações partem da memória autobiográfica como força motriz de processos poéticos que transcendem o individual e alcançam dimensões coletivas. Se, em Duarte, a evocação de memórias pessoais (especialmente da infância vivida em São Francisco de Sales) se converte em matéria para a compreensão das imagens de fé, aqui a lembrança do Lanches Sombrinha, é transformada em signo artístico capaz de despertar reconhecimento mesmo entre aqueles que não compartilham diretamente dessa vivência familiar. Em ambos os casos, o que nasce de uma experiência íntima ultrapassa a vontade individual e se projeta como campo de ressonância coletiva. No trabalho de Duarte, essa ressonância se dá entre os fiéis que reconhecem nos ex-votos a expressão material de sua fé; neste trabalho, manifesta-se nos espectadores que encontram nos signos urbanos de um espaço de convivência marcas afetivas e históricas que pertencem também à memória urbana.

¹⁴ Ana Helena da Silva Delfino Duarte, nascida em Campina Verde, Minas Gerais, em 1961, é artista, pesquisadora e professora do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Sua trajetória é marcada pela articulação entre artes visuais, história social e religiosidade popular, percorrendo uma formação que inclui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado em História Social e doutorado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A centralidade de sua produção acadêmica e artística encontra-se na tese “Ex-votos e Poiesis: Representações simbólicas na fé e na arte”, em que examina a potência estética e cultural dos ex-votos como manifestações de fé, mas também como objetos capazes de mobilizar redes de significados múltiplos. (DUARTE, Ana H. S. D. Ex-Votos e Poiesis: representações simbólicas na fé e na arte. 2011. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.)

Em sua tese, a artista relata como os sete primeiros anos de sua infância foram “geradores de pulsões que continuam ecoando até o presente” (p. 339). Suas recordações das procissões, festas religiosas e imagens sacras não se limitam a uma rememoração nostálgica: tornam-se matéria plástica em permanente reconfiguração, revelando como a memória pode ser compreendida não como dado fixo, mas como campo de reinvenção simbólica. Essa perspectiva dialoga diretamente com a proposta desta pesquisa, que também se volta à infância como território de ressignificação. Ao elaborar três obras ancoradas em memórias infantis ligadas ao Lanches Sombrinha, o gesto criativo não consiste em repetir lembranças, mas em transformá-las em potência poética, atribuindo-lhes novas camadas de sentido através da pintura expandida.

O diálogo com Ana Duarte é promissor porque revela um gesto comum: o reencontro amadurecido com símbolos do cotidiano que, apesar de corriqueiros, carregam grande afetividade para cada um dos proponentes, quando crianças. Para Duarte, o ex-voto torna-se signo poético quando transportado do espaço devocional para o campo artístico. No caso do presente trabalho, o bar, seus objetos cotidianos e registros coletados durante a pesquisa, igualmente se convertem em signos artísticos ao serem reinscritos em outro contexto, produzindo deslocamentos capazes de provocar identificação e reflexão. Essa dinâmica aproxima-se da noção de poiesis trabalhada por Duarte: trata-se de um fazer que não apenas registra, mas cria novas possibilidades de sentido a partir da memória (p. 112).

Outro aspecto relevante é que a artista-pesquisadora demonstra em seus estudos como os objetos ordinários da fé popular, quando deslocados para o campo da arte, instauram uma circularidade cultural entre o erudito e o popular. Esse deslocamento serve como modelo para a presente pesquisa, que, ao retirar o Lanches Sombrinha da sua condição de espaço comercial banal e reinscrevê-lo no campo artístico, também estabelece uma ponte entre o cotidiano e a produção estética, transformando uma experiência local e particular em matéria de reflexão e conexão mais ampla. Tanto os ex-votos quanto o bar operam como dispositivos de memória: lugares ou objetos que sustentam a continuidade de narrativas afetivas e culturais em meio às transformações do tempo.

Um exemplo significativo dessa poética é a obra Territórios, instalada em seis blocos, na qual a artista revisita partes de sua história de vida por meio de imagens simbólicas que condensam deslocamentos, espiritualidade e pesquisa acadêmica.

Cada fragmento visual — a cruz de sua infância, a torre da igreja de Campina Verde, a biblioteca, o berço de sua filha, ícones católicos e ex-votos — opera como índice de uma memória particular que, ao mesmo tempo, se abre ao coletivo. Nessa composição monumental, Duarte traduz sua biografia em um conjunto de signos visuais que funcionam como narrativa expandida, reafirmando o potencial da arte autobiográfica de transformar lembranças individuais em dispositivos compartilháveis.

Figura 19: Ana Helena da Silva Delfino Duarte, *Territórios*, 2023. Têmpera vinílica sobre carpete na cor “ibisco”.



Fonte: Acervo da artista (2025)

Figura 20: Ana Helena da Silva Delfino Duarte, *Territórios*, 2023. Têmpera vinílica sobre carpete na cor “ibisco”.



Fonte: Acervo da artista (2025)

Como demonstrado, então, Ana Duarte constitui um aporte poético fundamental para esta pesquisa. Seu percurso evidencia a força da memória como motor criativo e a possibilidade de ressignificar o cotidiano em potência artística. A partir dela, entende-se que o gesto de voltar-se à infância não é regressão, mas reencontro: uma forma de converter lembranças em imagens poéticas maduras e capazes de interpelar o outro. Assim, tanto no trabalho da artista tratada quanto neste, o que está posto é a transformação do particular em universal, do íntimo em coletivo, do corriqueiro em simbólico. Ao assumir esse paralelo, reconhece-se a importância dessa artista não apenas como referência, mas como uma chave de leitura para compreender como a memória pode ser, em si mesma, matéria de criação artística.

O conteúdo reunido neste capítulo não teve a intenção de esgotar os sentidos da memória nem de reduzir a criação autobiográfica a um conjunto de explicações fixas. Ao contrário, buscaram evidenciar que a produção realizada se alimenta de atravessamentos teóricos e poéticos dinâmicos, de tensões entre lembrança e

invenção (memória trazida ao presente), de diálogos que sustentam e expandem o gesto criador.

O esforço autobiográfico, nesse contexto, exige tanto rigor quanto abertura: rigor para que não se dissolva em uma experiência meramente subjetiva e sem reverberações, e flexibilidade para que não se transforme em percurso estéril. A criação autobiográfica só ganha força quando é capaz de se deslocar constantemente entre o íntimo e o coletivo, entre a experiência pessoal do propositor e a reflexão de um outro crítico.

O que se seguirá, no capítulo 3, é justamente a demonstração de como esse entendimento pode se materializar no processo criativo e nas obras produzidas, tornando visível o que aqui foi delineado em palavras.

3. PROCESSO E OBRAS:OBJETOS DE MEMÓRIA

3.1 Acerca do processo criativo

Esta seção do trabalho tem como propósito detalhar o processo criativo que culminou em uma série de oito obras visuais, apresentadas anteriormente, concebidas com a intenção de funcionarem como objetos de memória: isto é, portadores de histórias a serem contadas. Ao investigar as potências adormecidas em torno do Lanches Sombrinha, buscou-se criar não apenas representações visuais acabadas e de caráter explicativo, mas, sobretudo, proposições abertas ao público, capazes de preservar e transmitir uma experiência afetiva do passado, reelaborada no presente.

Em “Redes de Criação” (2006), Cecília Salles aponta que os “recursos ou procedimentos criativos” empregados pelo artista são mais do que instrumentos técnicos: tratam-se de modos de ação que envolvem manipulação, experimentação e transformação da matéria, sempre em um movimento de abertura e de risco. Nesse contexto, o processo criativo aqui relatado foi compreendido não como execução linear de ideias previamente fixadas, mas como campo de negociação entre memórias, referências e materialidades, em que cada gesto implicava escolhas que reconfiguravam tanto o objeto final quanto o próprio percurso de criação.

A abordagem adotada, em consonância com esse entendimento, beneficiou-se não apenas da coleta de referências primárias ligadas ao Lanches Sombrinha e à família Lima, mas também de aportes vindos da interseção entre artes visuais, design gráfico e arquitetura. Nesse ponto, a formação anterior em Design Gráfico do autor, embora não seja o foco central da investigação, mantém-se como um repertório ativo no processo, oferecendo recursos para lidar com a visualidade e com os signos gráficos do bar – Lanches Sombrinha. Por outro lado, a arquitetura, elemento essencial dado o caráter do objeto de estudo, mostrou-se uma dimensão valiosa da pesquisa, permitindo compreender a edificação e seus desgastes como registros concretos da passagem do tempo. A pintura expandida, por sua vez, funcionou como síntese prática, na qual esses fragmentos puderam ser reorganizados de forma coesa, de modo a sustentar uma proposta autobiográfica sem se reduzir ao relato ilustrativo.

Figura 21: Primeiro rascunho desenvolvido para a criação plástica da pesquisa



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

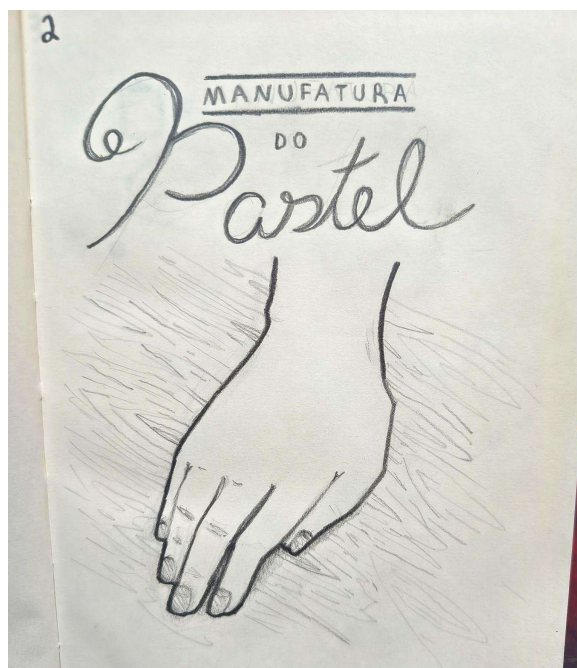
Ademais, ao longo do desenvolvimento, visando objetos essencialmente biográficos, as obras procuraram superar a mera figuração como estratégia dominante de criação. Esse deslocamento nasce do diagnóstico de que lembranças familiares e memorações não são fenômenos lineares ou estáticos, mas sim processos dinâmicos e coletivos. A memória, como lembra Ecléa Bosi em sua obra *Memória e Sociedade* (1994), constitui-se como trabalho ativo, constantemente reelaborado no presente. Por isso, tornou-se necessário buscar pontos de abstração imagética e narrativa, capazes de dialogar com diferentes intérpretes e, ao mesmo tempo, propor novas leituras a partir do olhar de futuros espectadores em contato com o conjunto produzido. Nesse mesmo sentido, as escolhas cromáticas seguiram de perto as referências originais do local e dos objetos, de modo a preservar a identidade visual do Lanches Sombrinha e reforçar a atmosfera ligada à memória do espaço.

O Lanches Sombrinha, referencial máximo desta pesquisa, foi compreendido como lugar de referências múltiplas. Nele se encontram tanto tendências arquitetônicas e de design de cada época quanto marcas literais do tempo corrido: desgaste, oxidação e degradação. Com o mesmo peso, encontram-se os relatos familiares, que sustentam conceitualmente a produção artística tanto quanto as qualidades físicas do espaço. A criação das obras se constituiu, portanto, como

tentativa de fazer conviver o material e o imaterial, a presença real do estabelecimento e a memória oral que o atravessa.

Nesse processo, esboços, anotações e visitas ao local funcionaram como dispositivos de invenção, em que cada registro não apenas documentava, mas também abria margens para análises críticas. Aqui, a experiência no campo do design gráfico contribuiu de modo orgânico para a organização dessas etapas, sustentando o olhar para a linguagem visual e para a leitura de signos urbanos. Assim como nos trabalhos dos aportes poéticos citados no capítulo dois (Adriana Varejão, Lotus Lobo e Ana Duarte), a prática artística aqui desenvolvida visou questionar o limite entre o dado e o reinventado, entre o fragmento preservado e a imagem reinventada.

Figura 22: Rascunho desenvolvido a partir de relatos



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

As obras construídas, portanto, configuram-se como tentativa ambiciosa de perpetuar o passado e, ao mesmo tempo, construir novas proposições acerca da trajetória de vida daqueles que o preservaram. Mais do que um exercício de memória pessoal, trata-se de propor uma poética compartilhável, que reinscreve o Lanches Sombrinha como um arquivo vivo, aberto à participação sensível do espectador.

3.2 Acerca das obras criadas

A produção resultante desta pesquisa compõe-se de oito obras que conversam em torno do Lanches Sombrinha como objeto de memória. Cada uma delas articula fragmentos do espaço físico, da história familiar e da experiência coletiva, traduzindo-os em proposições visuais. Como defendido anteriormente, o conjunto produzido é entendido como um grupo de pinturas dentro de uma concepção expandida, abarcando práticas convencionais, mas também trazendo o assunto pictórico para uma elaboração mais contemporânea e aberta.

A primeira obra concebida foi “Nostos”, formada por duas placas acrílicas sobrepostas e letras em adesivo vinílico, que materializam versos de Louise Glück, retirados do seu poema homônimo. O encontro com a poesia da autora estadunidense teve grande valor para a pesquisa, funcionando como ponto de inflexão decisivo, uma “virada de chave” conceitual que forneceu não apenas uma obra efetivamente, mas sobretudo um eixo de leitura para todo o conjunto da investigação.

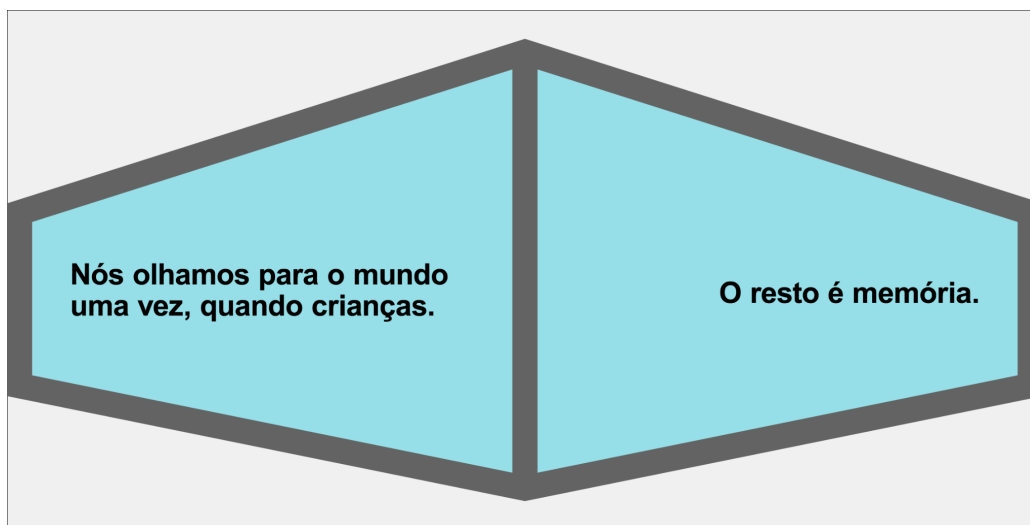
Figura 23: Registro fotográfico que busca simular a visão infantil do pesquisador



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Figura 24: Rascunho digital desenvolvido para efetivação do conceito



Acervo do artista.
Eduardo Lima Souza (2025)

No poema, Glück reconstrói imagens de um passado distante. O quintal com a macieira, as flores da primavera e o cheiro da grama recém-cortada. Essas lembranças concretas, porém, aparecem sempre mediadas pelo tempo, que substitui o imutável pelo transitório, o estável pelo que se transforma. A poeta evidencia que aquilo que julga-se fixo é, na verdade, reconfigurado pela passagem das décadas, impossibilitando a repetição exata da experiência.

O aspecto mais significativo e curioso do encontro com a obra de Glück é que ele ocorreu antes mesmo da definição da base teórica desta pesquisa. Ainda sem o respaldo conceitual dos aportes aqui discutidos, a poesia já apontava para a memória não como simples registro do passado, mas como um processo ativo de reelaboração no presente.

O termo “Nostos”, de origem grega, refere-se ao retorno, à nostalgia, mas também ao reencontro reflexivo. No contexto do trabalho, a palavra articula-se ao Lanches Sombrinha como um lugar da infância, um espaço intermediário entre vida pública e vida íntima, onde a memória encontra um ponto no qual se enraíza. Retornar a esse espaço não significa recuperá-lo como figuração fria, mas propô-lo artisticamente, assumindo que dele restam não apenas suas propriedades físicas; e que é justamente suas características simbólicas e imateriais que podem se converter em arte.

A escolha da forma faz referência direta ao ângulo do balcão do bar, tal como era percebido pelo olhar infantil do autor. Trata-se de um gesto de rememoração

pontuado no tempo: o enquadramento afetivo de uma primeira visão. Se os balcões de lata são comuns nos bares brasileiros, no caso do Lanches Sombrinha e da obra aqui discutida, sua singularidade tem origem relacional: era daquele ângulo que se avistava os chocolates e as balas preferidas da infância, visão que antecipava prazeres simples, mas genuínos da idade.

No espaço expositivo, antecipando discussões futuras, Nostos é instalada à altura do olhar, convidando o espectador a ocupar simbolicamente o ponto de vista do artista, quando mais novo, diante do balcão. A superfície refletora da placa superior, em diálogo com a inscrição dos versos, envolve quem observa em uma experiência imersiva e autorreflexiva, na qual memória e presença se cruzam. Nesse jogo entre palavra, transparência e reflexo, a obra se afirma como pintura no campo expandido, ao deslocar o poema de sua leitura formal para uma vivência espacial e afetiva. Tal como as cores e formas das embalagens impressas criavam uma composição visual na infância, agora os versos são propostos em uma vitrine da memória.

A segunda obra materializada foi “Signo de Troco”, uma pintura acrílica sobre tela de linho, 30 cm x 30 cm. A peça remete à prática comum em bares e mercearias antigas, quando o troco era oferecido em balas frente à falta de moedas menores. No passado, esse ato banal não tinha valor algum para além do corriqueiro. Tratava-se de uma prática comum para gerir caixa em negócios pequenos. Recuperado nesta pesquisa, transforma-se em uma espécie de memória coletiva.

Figura 25: Registro fotográfico da bala Chita, tal como era apresentada enquanto troco



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Pela primeira vez no percurso dessa pesquisa, a pintura assume a relação entre artes visuais e comunicação gráfica, presente no histórico do autor, de forma clara. O suporte tradicional da tela é mantido, mas o conteúdo desloca-se para apropriação de elementos gráficos do consumo popular, tratados aqui como dispositivos de lembrança. Esse exercício evidencia como a memória pode se inscrever em práticas simples do cotidiano, não somente em grandes acontecimentos ou relatos íntimos.

A pintura apresenta o logo e o mascote das balas Chita¹⁵, inscritos sobre o fundo amarelo da embalagem e acompanhados pela palavra “abacaxi”, em uma tentativa de sintetizar em objeto de memória o que antes tinha função de mercado, de apelo e de informação. Um signo visual que ultrapassa sua dimensão comercial e ressurge como memória compartilhada.

Inserida no conjunto, “Signo de Troco” integra-se ao percurso poético da investigação artística, reafirmando como experiências banais do cotidiano podem se converter em matéria simbólica e permanecer ativas no imaginário coletivo.

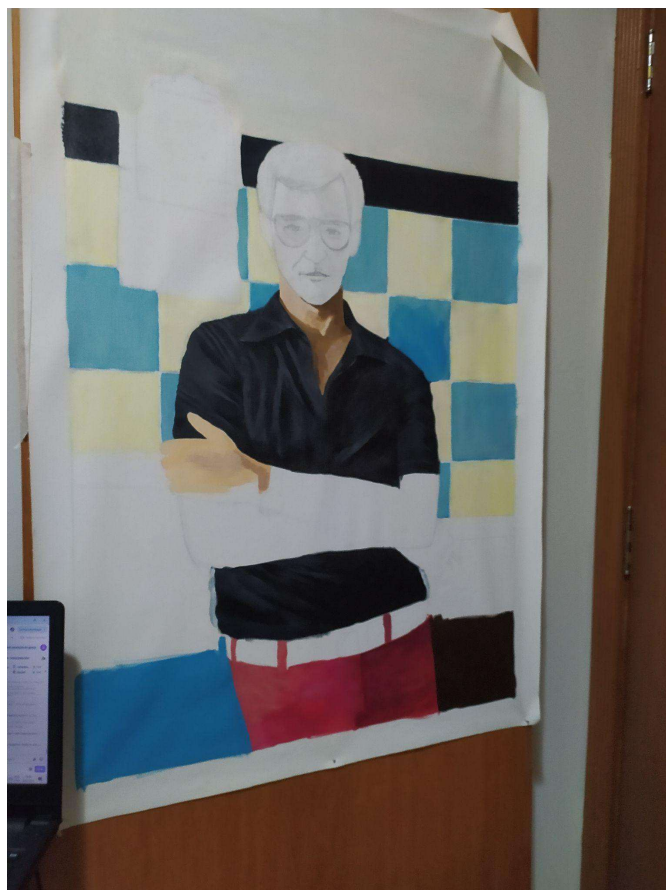
As demais obras foram produzidas concomitantemente. Não houve linearidade ou preocupação em concluir uma para então começar outra. O processo criativo, paralelo às leituras teóricas, havia atingido, neste momento, um ponto de maturidade no qual a compreensão sobre memória e sobre o objetivo pretendido (criação de objetos de memória vivos) já estavam resolvidos e entendeu-se que a incompletude de uma criação poderia contribuir para o diálogo com as demais, mantendo sempre a vontade de coesão seriada em mente. Além disso, o acúmulo de recursos (fotografias, depoimentos, etc) já eram significativos o suficiente para tranquilizar a produção guiada, embora ainda não estivessem esgotados.

O retrato de Remi, dono do Lanches Sombrinha, intitulado “Bar do Remi”, trata-se da obra que mais dialoga com uma ideia mais tradicional de pintura. Com 105 cm × 68 cm de dimensão, feita com tinta acrílica, a peça apresenta Remi ambientado atrás do balcão, local onde trabalhou e atendeu por anos, em uma pose conscientemente assertiva. A obra foi construída a partir de uma referência

¹⁵ Criada em 1945 pelo espanhol João Rucian Ruiz, foi uma das primeiras balas mastigáveis produzidas no Brasil. O nome surgiu da popularidade da chimpanzé Chita, dos filmes de Tarzan. O primeiro sabor foi o de abacaxi, seguido por outros. Disponível em: <https://www.guiadoscuriosos.com.br/comes-e-bebes/a-historia-das-balas-chita/>. Acesso em: 06 set. 2025.

fotográfica de pose e outras tantas que ajudaram a expressar seus traços de forma fidedigna, visto que os registros fotográficos, devido à conservação e ao período quando foram capturados, não estavam em condições adequadas.

Figura 26: Registro fotográfico da obra “Bar do Remi” em processo de criação



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Embora haja uma preocupação em expressar cada parte apresentada na composição tal como ela existe na vida real, o artista-propositor tomou liberdades para manter-se fiel ao motivo da sua pesquisa.

Os azulejos azuis e amarelos, caso fossem apresentados na proporção real, seriam menores. Na obra, são amplificados de forma a impregnar cromaticamente o aspecto mais chamativo da arquitetura, no centro óptico da pintura. Da mesma forma, elementos como a prancheta de papéis, que representa o reconhecimento burocrático de posse do imóvel, e o escudo do Vasco, traço determinante da personalidade de Remi, foram redimensionados e reposicionados de uma maneira

que trouxessem a questão da memória, das particularidades daquele contexto, de forma mais evidente na composição.

Retornando à questão coletiva, de elementos banais e comerciais do passado que podem ser recuperados para uma representação artística carregada de lembrança ampla, tem-se a obra “Coroação Vernacular”. O objeto pictórico de 21 cm × 25,5 cm × 7 cm, feito em papel machê e spray, dá relevância ao descartável, à solução casual e popular às garrafas de vidro (retornáveis).

A obra parte da lembrança dos saquinhos de plástico utilizados para servir refrigerante em bares e lanchonetes, prática recorrente em décadas passadas. A solução dispensava a necessidade de devolver as garrafas, ao mesmo tempo em que instaurava uma relação econômica e popular de consumo. O que poderia parecer apenas precariedade ou improviso revela-se, na verdade, como engenho popular criativo, uma estratégia prática que se consolidou como marca de época e como experiência afetiva.

No objeto de memória proposto, esse recurso banal recebe outra dimensão: a estrutura verde em forma cônica assume caráter escultórico e é envolvida por uma faixa-tela amarela com letras vermelhas pintadas que anunciam: “MINEIRO”. O detalhe gráfico aproxima-se tanto do rótulo comercial quanto das faixas cerimoniais usadas para legitimar títulos ou posições sociais (como no contexto político ou em concursos de beleza). Essa sobreposição simbólica ressignifica o objeto, atribuindo-lhe uma dignidade inesperada: aquilo que foi provisório e descartável é alçado à condição de emblema.

Em todas as obras, a preocupação com uma abstração simbólica que pudesse conversar tanto com o público geral quanto com a família Lima foi a tônica da produção e dos processos que a antecederam.

Em “Brinquedo Reivindicado”, objeto pictórico feito de papelão, tinta spray e adesivos vinílicos, o artista recupera criticamente um brinquedo da infância que não era seu, mas que tinha bastante sua atenção. Tratava-se de uma reprodução de uma filial da rede de restaurantes *fast food* *McDonald's* do seu tio mais novo, Remi Filho, que incentivava a criança a simular o trabalho como atendente ou consumidor dos lanches vendidos ali, com peças coloridas de grande apelo visual e reprodução da identidade visual da empresa.

Figura 27: Brinquedo Lanchonete MC Donald's, de 1987



Fonte: Disponível em: <https://anacaldatto.blogspot.com/2011/09/lanchonete-mc-donalds.html>
Acesso: 20 de ago. de 2025

A revisão artística proposta pelo artista desloca essa lógica do consumo de massa. Ao reconstruir em escala reduzida o balcão do Lanches Sombrinha, com seus azulejos, banquetas fixas e cores características, ele substitui o modelo importado e distante por um espaço afetivo e próximo. O gesto, mais do que criticar a sedução do brinquedo em série, reivindica o direito de transformar em ícone lúdico aquilo que de fato fez parte de sua vida e de sua memória familiar. Se o brinquedo do McDonald's ensinava a consumir e reproduzir padrões globais, o do Sombrinha evoca o convívio cotidiano, os encontros familiares, a memória do bairro e a cultura local.

Dito isso, a obra não se limita a ser uma maquete ou réplica fidedigna. Ela convoca, mais uma vez, a relação entre design, arte e crítica cultural, instaurando uma questão simbólica provocativa: eleger como signo de imaginação aquilo que a memória reconhece como seu. A escolha do papelão e de materiais simples reforça a vontade de efetivar a memória como artesanato, frente à produção industrial em escala. O spray prateado, as banquetas pretas e os adesivos efetivam em pintura expandida o desejo de brincar com símbolos próximos.

Já na obra “Bandeira Sombrinha (mito fundador)”, o artista retoma um interesse investigativo presente em algumas produções anteriores: o fascínio por bandeiras, emblemas, insígnias e pela tradição heráldica. Esses símbolos visuais,

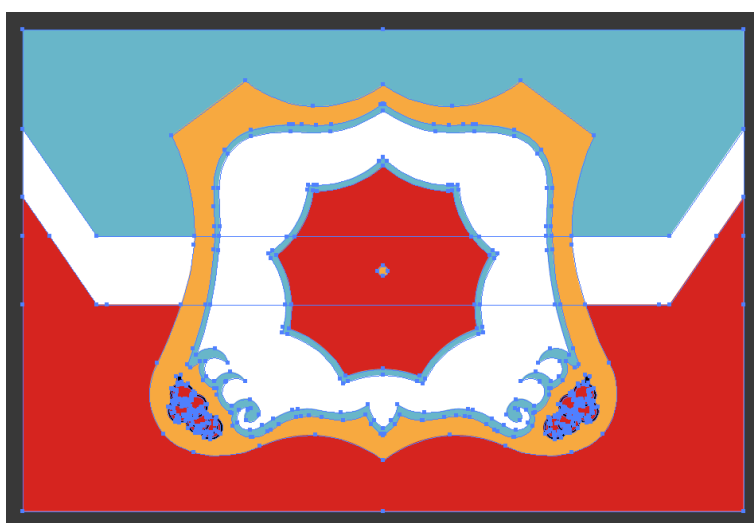
historicamente, têm a função de instaurar marcos: representam revoluções vitoriosas, mudanças de regime, fundações de Estados-nação ou mesmo a delimitação de territórios e poderes. Em sua origem, a bandeira é sempre uma imagem de autoridade e pertencimento, associada a um acontecimento de expressão coletiva.

Figura 28: Bandeira Sombrinha desenvolvida em ambiente digital, através do software de criação gráfica Adobe Illustrator



Acervo do artista.
Captura de Tela: Eduardo Lima Souza (2025)

Figura 29: Desenho vetorial da bandeira, pontos e linhas no software de criação gráfica Adobe Illustrator



Acervo do artista.
Captura de Tela: Eduardo Lima Souza (2025)

A subversão proposta nesta obra está justamente em aplicar essa lógica de monumentalidade a uma narrativa íntima e familiar. A bandeira aqui não celebra um Estado ou um exército, mas sim um pequeno estabelecimento comercial, marcado por uma história modesta e por sua permanência afetiva. O gesto é de elevar o “menor” ao patamar do “maior”, atribuindo dignidade simbólica a uma trajetória sem prestígio fora de seu contexto local. Assim, a bandeira torna-se uma alegoria de fundação: se os grandes acontecimentos têm seus mitos fundadores efetivados em signos visuais, também o Lanches Sombrinha pode reivindicar o seu.

O processo de criação partiu da observação do espelho do bar, onde ainda se encontra gravado o antigo escudo do refrigerante Guaraná Mineiro¹⁶. Esse elemento gráfico, carregado de memória visual e de pertencimento regional, foi tomado como base para a nova composição. O artista redesenha o emblema, preservando parte da estrutura ornamental e cromática, mas substitui o centro heráldico pela imagem da sombrinha vermelha, que dá nome ao estabelecimento e remete ao apelido de Chico Sombrinha, pai de Remi (relatado no primeiro capítulo).

A lona impressa, medindo 60 × 95 cm, remete deliberadamente aos banners comuns em bares e lanchonetes, geralmente usados para anunciar promoções ou destacar marcas de bebidas. Ao adotar esse suporte cotidiano, o trabalho reforça seu vínculo com o universo popular e desloca um objeto típico da comunicação comercial para o campo da arte. E nesse processo, invoca mais uma vez a noção expandida de pintura no contexto contemporâneo, da tinta efetivada não pelo pincel, mas pela impressão digital. O que antes era inscrição de um produto comercial converte-se em dispositivo de rememoração de uma história particular.

¹⁶ Marca de refrigerante criada em 1965, em Uberlândia (MG), pela Empresa de Refrigerantes do Triângulo Ltda. A fábrica foi uma das pioneiras no recém-criado Distrito Industrial da cidade. Desde então, consolidou-se como símbolo regional do Triângulo Mineiro e de Minas Gerais, especialmente presente em bares e lanchonetes. Disponível em: <https://www.guaranamineiro.ind.br/nossa-historia>. Acesso em: 08 set. 2025.

Figura 30: Registro fotográfico do espelho do Lanches Sombrinha, do qual o elemento gráfico foi subvertido.



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Em “Impregnações”, o artista retoma a pintura em suporte bidimensional como via de relato da memória. O conjunto, composto por pequenas placas de MDF (10 cm × 15 cm) pintadas com tinta acrílica e spray, é organizado no formato vertical, evocando a proporção das fotografias impressas em álbuns familiares. Essa escolha não é meramente formal, mas uma decisão consciente de aproximar o gesto pictórico da prática cotidiana de guardar lembranças em imagens. As pinturas, alinhadas lado a lado, funcionam como um álbum aberto, no qual cada fragmento de memória se apresenta de modo individual, mas se fortalece no diálogo com os demais.

As cenas retratadas (familiares, clientes, objetos do bar ou relacionado à ele) são propositalmente simplificados, com figuras sem rosto detalhado, enfatizando a sugestão de memória, aberta à identificação de quem observa. A proposição transforma lembranças particulares em dispositivos de evocação coletiva, reafirmando o argumento de que bares e lanchonetes, mesmo sendo espaços corriqueiros, lugares de passagem para a maioria, são constituídos de histórias íntimas que atravessam gerações.

Figura 31: Registro fotográfico do carro Ford Belina, atualmente inutilizável, usado para abastecer o Lanches Sombrinha de produtos diversos.



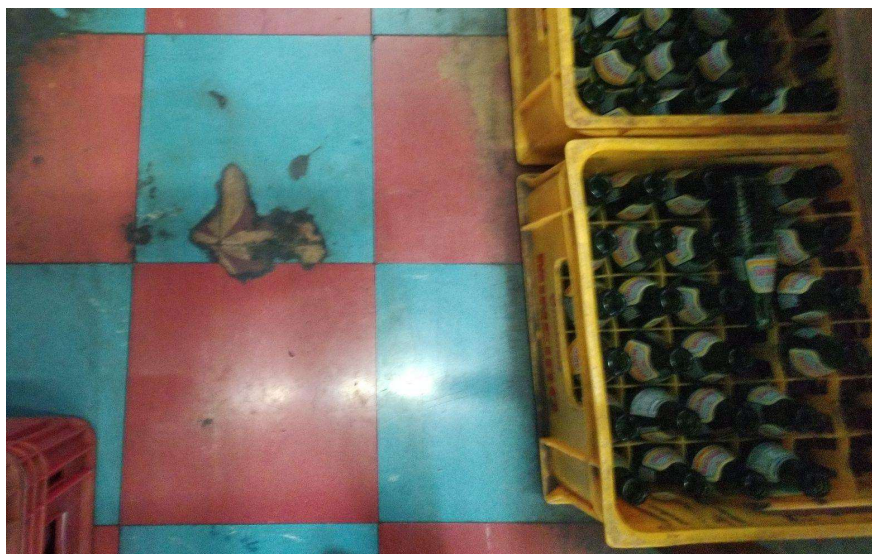
Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

O fundo prateado das placas de MDF carrega um significado simbólico decisivo: a memória do latão do balcão do Lanches Sombrinha, onde centravam-se os encontros e as conversas. Durante vários momentos da pesquisa, o artista-propositor se questionou como transformar tais registros e relatos em objetos de memória legítimos. Na busca de índices comuns, encontrou a memória tal como registrada, não pela câmera, mas pelo reflexo do balcão do bar; e, no gesto pictórico, essa lembrança se fez presente como marca impregnada na superfície da obra.

Por fim, tem-se a obra “Palimpsesto”, pintura acrílica sobre papelão (56 × 28,5 cm), que desloca o olhar para a própria arquitetura do bar como suporte de memória. Diferente das obras anteriores, que elaboram signos, imagens gráficas ou figuras humanas, aqui o foco é o chão: o piso quadriculado “escondido” (não acessível aos olhos dos clientes) em vermelho e azul do Lanches Sombrinha, já desgastado pelo tempo e pelas passagens sucessivas de corpos, mercadorias e objetos. A ideia desta proposição foi apresentar esse detalhe arquitetônico na superfície pictórica, destacando o primeiro piso do estabelecimento como centro óptico da obra.

Figura 32: Registro fotográfico do ponto arquitetônico referencial para a produção da obra



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

O título faz referência direta ao conceito de “palimpsesto urbano”¹⁷, formulado pelo arquiteto e historiador da arte André Corboz. Assim como os antigos pergaminhos reutilizados na Idade Média conservavam vestígios de inscrições anteriores, as cidades (e, por consequência, os espaços cotidianos) carregam em sua materialidade as camadas de tempo inscritas por diferentes usos e vivências. O chão do bar é, nesse sentido, um palimpsesto: guarda em si as marcas das tendências, mudanças e permanências ao longo de décadas.

A pintura evidencia e enfatiza a erosão provocada pelo tempo, pelo esforço e pelo peso de caixas, engradados e produtos que abastecem as vitrines e a geladeira. Essa cicatriz, que poderia ser vista apenas como mero desgaste, é aqui convertida em núcleo simbólico: um signo de rememoração quase forçada pelo trabalho. O ir e vir da rotina escava o tempo materializado, revelando as camadas de memória contidas no cotidiano. A mancha no centro remete ao piso anterior ao azul e vermelho, fazendo emergir visualmente a sobreposição de épocas no mesmo espaço.

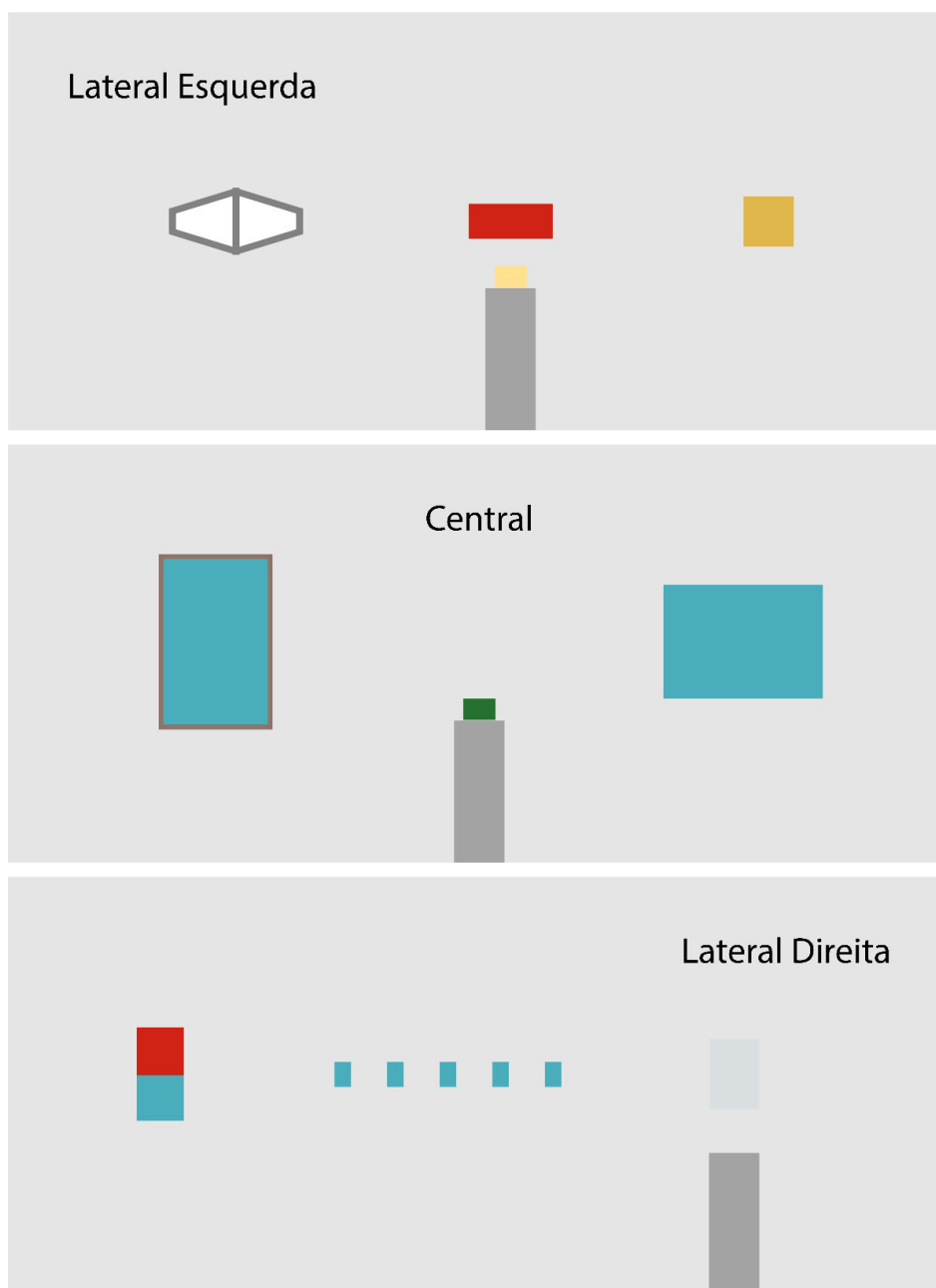
A escolha do papelão como suporte dialoga diretamente com a ideia de palimpsesto. Por se tratar de um papel que carrega em si marcas da intervenção

¹⁷ Conceito proposto por André Corboz para descrever a cidade como um palimpsesto: espaço continuamente reinscrito por diferentes camadas históricas, em que os vestígios anteriores permanecem visíveis. Inspirado nos pergaminhos medievais reutilizados, o termo sugere que o território urbano deve ser lido como texto múltiplo, sobreposto e inacabado. (Fonte: CORBOZ, André. *Le territoire comme palimpseste*. *Diogenes*, v. 121, n. 1, p. 14-35, 1983.)

humana, buscou-se emular esse princípio na obra, para que ela própria, em suas características materiais, revelasse também o trabalho exercido pelo artista. As camadas de tinta que envergaram e rasgaram o papel mais grosso, longe de serem vistas como falhas, foram acolhidas como saldo experimental positivo. O desgaste da matéria, nesse sentido, tornou-se parte integrante da proposta, operando metalinguisticamente como analogia às camadas de tempo e memória que estruturam o espaço do bar.

3.3 Expografia

A concepção expográfica da mostra Sombrinha: Objetos de Memória nasce como desdobramento direto das reflexões apresentadas nos capítulos anteriores. No primeiro capítulo, destacou-se o Lanches Sombrinha como lugar de memória familiar e urbana, inscrito no cotidiano da cidade de Uberlândia e atravessado por vínculos afetivos que superam sua dimensão comercial. Já no segundo capítulo, discutiu-se a pintura no campo expandido como estratégia de materialização da memória, ampliando as possibilidades da prática pictórica ao incorporar fragmentos, suportes e linguagens diversas. A expografia, nesse sentido, não foi entendida apenas como recurso técnico de apresentação, mas como um dispositivo poético que dá corpo a esses conceitos no espaço expositivo.

Figura 33: Rascunhos digitais da montagem da exposição

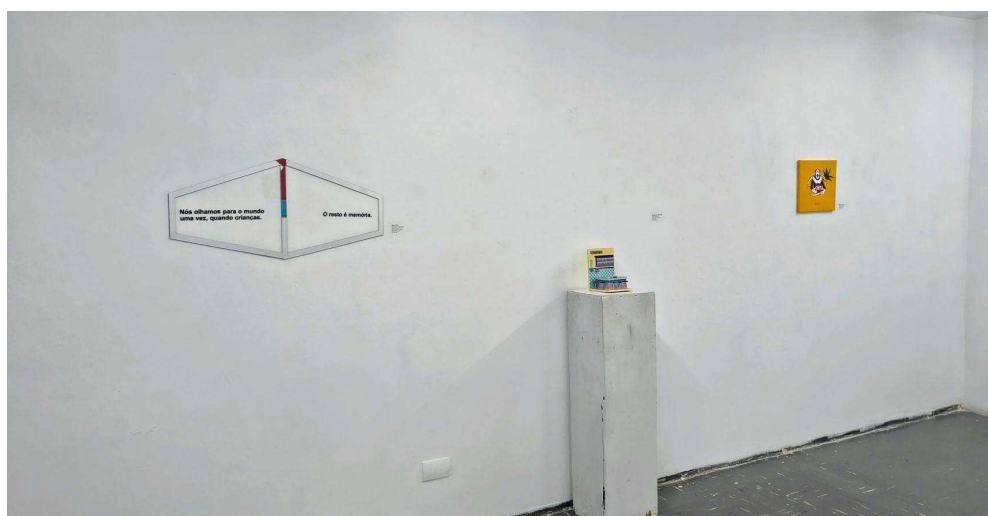
Acervo do artista.
Eduardo Lima Souza (2025)

A lógica da montagem seguiu a intenção de propor um percurso narrativo em três núcleos principais, baseados na espacialidade própria do Laboratório Galeria, do bloco 1I, vinculado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Cada um desses núcleos foi organizado em uma parede distinta, de modo a criar um trajeto que conduz o espectador a diferentes dimensões da memória. Desde o início, combinam-se o íntimo e autobiográfico com reflexões de

ordem mais coletiva e histórica, mas em estratégias distintas. Essa escolha rompe com a disposição linear e cronológica, privilegiando um arranjo que evidencia a memória como algo a ser reelaborado no presente e acessado em diferentes camadas.

A primeira parede é dedicada à infância e ao universo lúdico. Localizada logo na entrada, funciona como introdução ao percurso expositivo. O visitante encontra obras que acionam recordações da infância e do olhar afetivo do pesquisador, estabelecendo de imediato uma atmosfera de proximidade. O posicionamento nessa parede não é aleatório: ao situar o lúdico no início, cria-se um convite para que o público acesse a memória em sua forma mais direta e sensível, reconhecendo na experiência infantil uma origem para a narrativa que será desenvolvida ao longo da exposição.

Figura 34: Registro fotográfico da primeira parede



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

A segunda parede organiza-se em torno dos símbolos principais do Lanches Sombrinha. Trata-se do núcleo em que elementos como emblemas, signos gráficos e referências visuais de caráter popular assumem centralidade. Nesse arranjo, a presença do retrato do fundador do bar ocupa posição que o apresenta também pelo seu valor iconográfico: ao mesmo tempo em que remete à história particular da família, também opera como ícone de “dono do bar”, ideia presente no imaginário popular e reproduzível em cada estabelecimento dessa natureza. Ao lado desse retrato, embalagens, logotipos e bandeiras são reinscritos no espaço como

identidade, que sintetizam o espírito do lugar e de uma época. O que se busca não é apenas reproduzir esses signos, mas dar-lhes escala e disposição que evidenciem sua força agregadora, reafirmando-os como referências culturais e afetivas. Assim, a parede funciona como um eixo de condensação, em que memória pessoal e memória coletiva se sobrepõem para construir uma forte síntese simbólica do bar.

Figura 35: Registro fotográfico da segunda parede

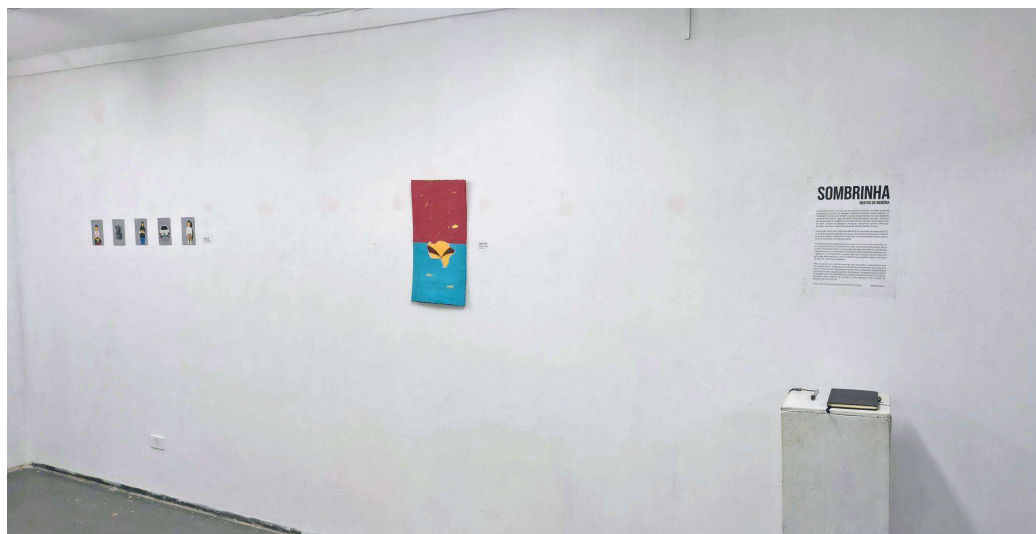


Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

A terceira parede concentra as obras que lidam com o tempo e suas marcas. Aqui, a expografia evidencia a memória em sua dimensão de permanência e transformação, mostrando como ela se inscreve no corpo dos espaços e nos fragmentos visuais. Ao reunir pinturas em série e registros arquitetônicos reinterpretados, a parede cria um ambiente de história, no qual a memória aparece não mais como evocação de infância ou como signo cultural, mas como registro da passagem do tempo e de sua ação sobre pessoas, objetos e lugares. É o núcleo que encerra o percurso, convidando o visitante a refletir sobre a permanência daquilo que resiste ao desgaste, e sobre como tais marcas também constituem a identidade do Lanches Sombrinha.

Figura 36: Registro fotográfico da terceira parede



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Assim organizada, a expografia da exposição não se limita a reunir um conjunto de obras, mas estrutura um discurso espacial que conduz o público por diferentes dimensões da memória: a evocação lúdica da infância, os signos de pertencimento simbólico e as marcas deixadas pelo tempo. Mais do que apresentar um espaço expositivo, a montagem afirma-se como um gesto de transformação, capaz de deslocar o bar de sua condição comercial para um território de reflexão e partilha. O espaço, assim, converte-se em campo de rememoração ativa, no qual a narrativa construída pela pesquisa se abre ao diálogo direto com a sensibilidade do espectador.

Figura 37: Registro fotográfico da aplicação do título da exposição em adesivo vinílico



Acervo do artista.

Fotografia: Eduardo Lima Souza (2025)

Figura 38: Registro fotográfico de Remi de Lima ao lado da obra “Bar do Remi” na exposição “Sombrinha: Objetos de Memória”



Acervo da Família Lima
Fotografia: Remilde Lima Souza (2025)

Figura 39: Layout do texto expográfico fixado na parede da exposição

SOMBRINHA

OBJETOS DE MEMÓRIA

Um bar comum não é, por si só, em sua existência ordinária, um objeto de grande investigação artística. Na paisagem urbana de qualquer cidade brasileira, os “botequins” somam-se e tendem a passar despercebidos por sua banalidade cotidiana. No entanto, cada um desses estabelecimentos carrega a trajetória das pessoas que os mantêm em funcionamento: as famílias. Nas paredes onde se colam cartazes de bebidas e promoções, fincam-se também memórias, apetrechos antigos e registros de pequena história, familiar ou local.

A exposição “Sombrinha: Objetos de Memória” é o resultado da pesquisa de TCC do artista-estudante Eduardo Lima Souza, na qual ele investiga esses vestígios através de relatos, declarações, fotografias e rememorações próprias acerca do bar e lanchonete Lanches Sombrinha.

As obras aqui apresentadas exploram a pintura como um campo expandido, em um conjunto seriado conceitualmente coeso, mas tecnicamente amplo. Não se limitam à superfície da tela convencional pendurada: articulam-se com objetos, fragmentos gráficos, impressões e elementos que tensionam a fronteira entre o pictórico e o documental. A pintura aqui não é apenas técnica, mas uma estratégia de pensamento, capaz de absorver e ressignificar signos, memórias familiares e materiais do cotidiano.

Mais do que narrar a história de um bar, essa exposição e a pesquisa de uma forma geral buscam evidenciar o entrelaçamento de memória e afeto presente em um negócio familiar, deslocando-o de sua função meramente comercial para transformá-lo em proposição poética. Nesse gesto, o trabalho resiste à inércia do esquecimento e à casualidade do cotidiano, afirmando a pintura no campo expandido como potência de reflexão e como dispositivo de produção de sentido a partir do comum.

Texto, curadoria e expografia por Eduardo Lima Souza

📍 poreduardo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta longa trajetória de pesquisa, evidencia-se que a maior contribuição do trabalho não está apenas nas oito obras produzidas ou nos acúmulos teóricos mobilizados, mas no modo como o pesquisador passou a olhar para o mundo e para sua família. A experiência demonstrou que o banal, aquilo que muitas vezes passa despercebido no cotidiano e no casual, pode ter valor e pode ser resgatado antes do esquecimento. Este aprendizado, mais do que qualquer resultado formal, constitui uma conclusão essencial: a confirmação de que o gesto artístico pode nascer do ordinário, questionando-o e, por fim, ressignificando-o. Essa percepção reforça a ideia de que a arte pode se enraizar em um objeto de estudo e, através do estudo crítico, revelar camadas simbólicas mais densas.

A investigação realizada também mostrou que os aprendizados provenientes do processo de criação não se esgotam na execução. A arte, como qualquer campo do conhecimento, exige coleta, análise e crítica constantes. Cada recurso recolhido ou criado — fosse um depoimento oral, um registro fotográfico ou um rascunho — precisou ser selecionado, deslocado e reinterpretado. Essa coleta crítica dos aportes não se limitou a reunir dados dispersos, mas funcionou como uma operação de síntese entre histórias pessoais, referências urbanas e repertórios artísticos. Nesse sentido, o trabalho reafirma que a memória não pode ser tratada como simples arquivo estático: ela se apresenta como uma rede dinâmica que, quando reelaborada artisticamente, produz novos sentidos. Os registros de fala, as visitas ao mercado, as conversas com familiares e os vestígios arquitetônicos do bar converteram-se em matéria poética, revelando que cada fragmento, por menor que pareça, guarda em si um potencial de criação.

No decorrer do percurso, tornou-se inevitável lidar com a tensão entre contextos distintos de produção visual. No entanto, a pesquisa revelou que a prática de design, frequentemente vinculada a demandas empresariais e objetivos comunicacionais, também pode ser reorientada para o campo artístico. A convivência entre essas duas esferas não deve ser lida como contradição, mas como um ponto de fricção produtiva. As ferramentas gráficas, a atenção à tipografia e o material impresso, características marcantes do design, atravessaram a pesquisa e se converteram em estratégias para a elaboração das obras. Por outro

lado, o gesto artístico permitiu deslocar tais recursos de seus usos pragmáticos, colocando-os a serviço de uma poética da memória. O saldo que emerge é o reconhecimento de que essas linguagens não são estanques: elas podem se entrelaçar e se enriquecer mutuamente quando orientadas por um objeto de estudo robusto. Assim, em vez de opor design e arte, a pesquisa mostrou que ambos podem dialogar, sobretudo quando se trata de reinscrever memórias em suportes visuais que necessitam de clareza formal e densidade simbólica.

Outro aspecto fundamental do trabalho foi a mobilização da própria família. Ao trazer à tona lembranças do Lanches Sombrinha e resgatar o bar como objeto de memória, a pesquisa provocou encontros, conversas e visitas que extrapolaram o espaço acadêmico. Durante a exposição “Sombrinha: Objetos de Memória”, parentes que estavam afastados compareceram, tiraram fotos, reencontraram-se e interagiram com as obras. Esse movimento revelou que o trabalho não se restringiu ao pesquisador: ele ativou uma rede afetiva mais ampla, tornando a pesquisa um dispositivo de reencontro familiar. O gesto de transformar a memória em imagem plástica acabou reverberando no convívio cotidiano, ao despertar lembranças adormecidas e proporcionar novas trocas entre gerações.

A arquitetura, por sua vez, também se mostrou um campo central de reflexão. O *Shopping Center* Sul, concebido com projeto modernista e inaugurado em 1962, sobreviveu ao longo das décadas não apenas como estrutura física, mas como palco de histórias e afetos. O edifício, marcado pela sua robustez, foi reapropriado pela comunidade e, sobretudo, pelos pequenos negócios familiares que nele se instalaram. O Lanches Sombrinha sobreviveu nesse espaço não só pela lógica comercial, mas pela força dos vínculos ali construídos. A permanência do bar confirma que a arquitetura não se resume à materialidade do concreto: ela se converte em arquivo vivo, em que memórias se inscrevem e resistem. Ao reinscrever esses elementos arquitetônicos na produção plástica, o trabalho confirma que a cidade é também uma grande superfície de memória, e que suas construções podem ser reinterpretadas artisticamente como vestígios vivos.

Do ponto de vista plástico, a pesquisa reafirmou a pertinência da pintura no campo expandido como estratégia criativa para o artista. Ao explorar materiais diversos — lona, MDF, papel machê, placas acrílicas, adesivo vinílico, spray — e combiná-los com registros arquitetônicos e objetos cotidianos, a poética desenvolvida não se restringiu ao bidimensional. A pintura expandida permitiu que

signos visuais se desdobrassem em relevo, em instalação, em fragmento arquitetônico, abrindo espaço para um trânsito fértil entre suportes. Essa abordagem ampliou as possibilidades expressivas do artista, transformando as obras em dispositivos de memória que escapam à fixidez da tela, a qual era mais acostumado. Assim, as obras produzidas não se limitaram à representações nostálgicas, mas como construções poéticas que reinscreveram suas lembranças pessoais e ativaram novos modos de representação da sua poética.

A experiência da primeira exposição individual também provou-se um momento decisivo na vida do pesquisador. Montada no espaço da universidade e com a colaboração da família, a mostra foi não apenas a apresentação pública do trabalho, mas um exercício de partilha. A montagem, realizada de forma colaborativa, incorporou tanto decisões técnicas quanto gestos afetivos, revelando que a expografia pôde ser também, em si, um processo de construção de memória familiar. A boa repercussão da mostra, registrada nas conversas, nos elogios e nas fotografias compartilhadas pelos visitantes, confirmou a pertinência de partilhar os resultados materiais de uma investigação em arte. Mais do que legitimar a pesquisa no campo acadêmico, ela mostrou que a memória do Lanches Sombrinha ainda encontra eco no presente, que ainda mobiliza afetos e que pode ser sempre celebrada coletivamente através da arte.

Dessa forma, a pesquisa não se encerra em si mesma. Ao contrário, deixa abertas possibilidades de continuidade, seja na ampliação da poética, na exploração de novos fragmentos urbanos, na articulação com outras linguagens visuais ou em futuras exposições. A memória, como lembra Bosi, é trabalho contínuo. E se assim o é, também o processo artístico permanece inacabado, sempre em aberto para novos encontros, experimentações e significações.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- AUGÉ, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2004
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992
- SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Annablume, 2014.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998
- MAGNANI, J. G. C. **A rua e a evolução da sociabilidade**. São Paulo: Brasiliense, 1993
- MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- IPIRANGA, Ana Sílvia Rocha. **A cultura da cidade e os seus espaços intermediários: os bares e os restaurantes**. RAM – Revista de Administração Mackenzie, São Paulo, SP, v. 11, n. 1, p. 65-91, jan./fev. 2010
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006
- BRAGA, Marcos da Costa (org.). **O papel social do design gráfico**. História, conceitos & atuação profissional. Edição. 1 ed. São Paulo: Senac, 2011.
- RODRIGUES, Luis Filipe Magalhães. **Palimpsesto urbano**. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017
- XAVIER, Tatiana Paiva. **Entre a preservação e o progresso: o palimpsesto urbano na formação da paisagem de São João del-Rei/MG**. 2018. 173 f.

Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018

DUARTE, Ana H. S. D. **Ex-Votos e Poiesis: representações simbólicas na fé e na arte**. 2011. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

Globo.com. “**Conheça a história do primeiro shopping do Brasil que, através das tradições familiares, resiste em Uberlândia**”, G1, 21 maio 2023. Acesso em: 20 ago. 2025.

COSTA, Kamila Karen de Jesus. **Corpo Arché: memória e poder na obra de Adriana Varejão**. Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, Florianópolis, v. 18, p. 1-15, jan./dez. 2021. Universidade Federal de Santa Catarina. DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2021.e76103>. Acesso em: 20 ago. 2025

FARES, Gustavo. **Pintura no campo expandido**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 7-16, nov. 2011.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. *October*, n. 8, p. 31-44, 1979. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. Reeditado em *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

ELIAS, Helena; VASCONCELOS, Maria. **Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo**. In: CONGRESSO LUSOCOM, 8., 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1183-1198.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Lotus Lobo – Obras, biografia e vida**. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/lotus-lobo>. Acesso em: 20 ago. 2025.

SESC SP. **Lotus Lobo – A artista**. Disponível em: <https://lotuslobo.sescsp.org.br/a-artista/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

SESC SP. **Lotus Lobo**. Disponível em: <https://lotuslobo.sescsp.org.br>. Acesso em: 20 ago. 2025.