

Processo de Criação e
Individuação Artística

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

Ana Livia Braidó
Bruna Mayumi Utikawa
Estela Nina Yoshida

PROCESSO DE CRIAÇÃO E INDIVIDUAÇÃO ARTÍSTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do grau de bacharelado em Artes Visuais.

Orientador(a): Prof. Me. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen
Profa. Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati

CAMPINAS
2026

FICHA CATALOGRÁFICA

Ana Livia Braido, Bruna Mayumi Utikawa, Estela Nina Yoshida

undefinedp

Processo de Criação e Individuação Artística / Ana Livia Braido, Bruna Mayumi Utikawa, Estela Nina Yoshida . – Campinas: PUC–Campinas, 2026.

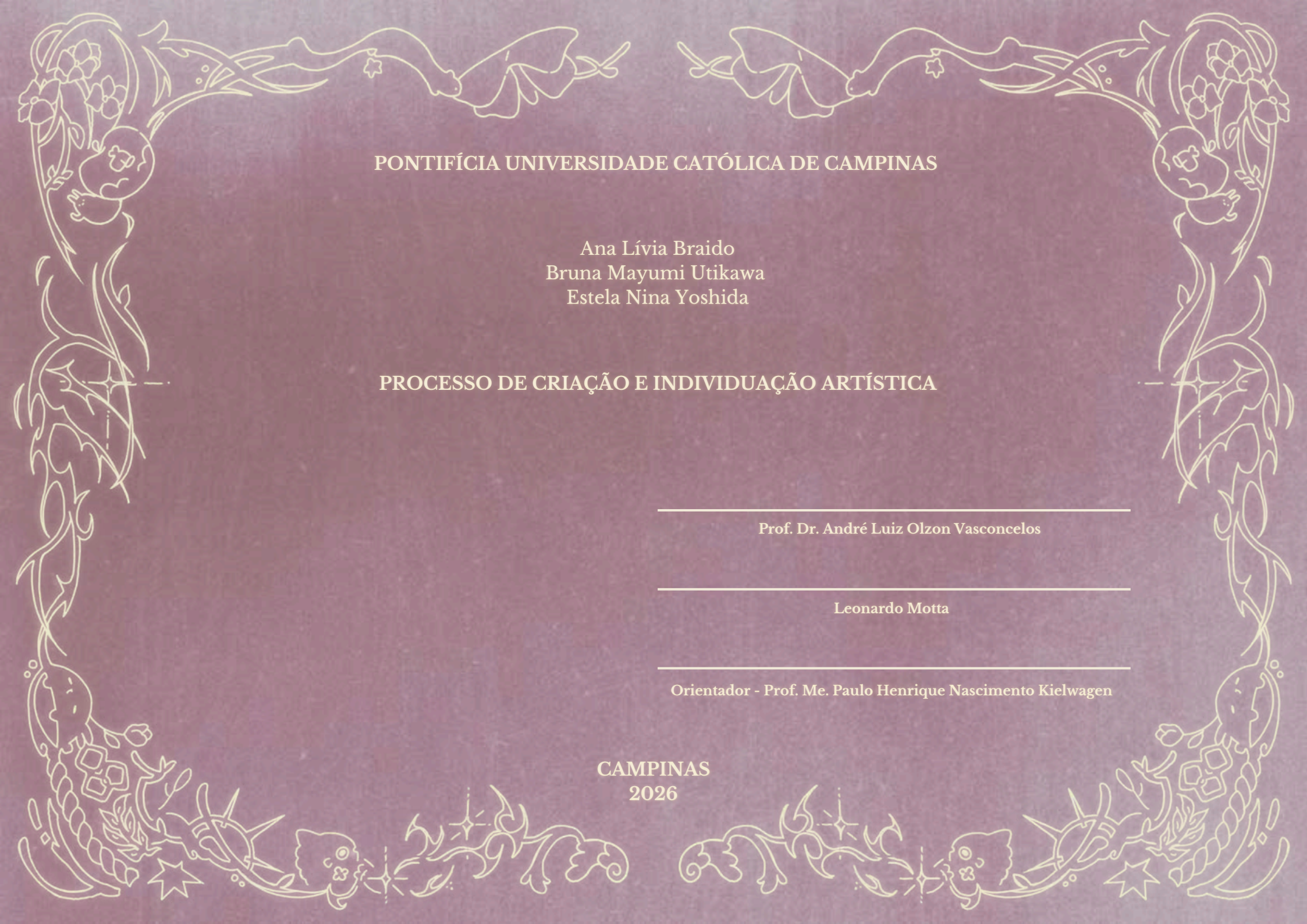
78 f.il.

Orientador: Paulo Henrique Nascimento Kielwagen. Coorientador: Luisa Angélica Paraguai

TCC (Bacharelado em Artes Visuais) – Faculdade de Artes Visuais, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2026.

Inclui bibliografia.

1. Artes Visuais. 2. Poiética e Subjetividade. 3. Experimentação e Materialidade. I. Kielwagen, Paulo Henrique Nascimento. II. Donati, Luisa Angélica Paraguai III. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Faculdade de Artes Visuais. IV. Título.

A decorative border in a light purple color frames the entire page. It features intricate floral and vine motifs, with larger circular medallions containing stylized flowers at the corners. The border is symmetrical and elegant.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

Ana Livia Braidó
Bruna Mayumi Utikawa
Estela Nina Yoshida

PROCESSO DE CRIAÇÃO E INDIVIDUAÇÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. André Luiz Olzon Vasconcelos

Leonardo Motta

Orientador - Prof. Me. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen

CAMPINAS
2026



AGRADECIMENTOS

Ao longo desta graduação, muitas pessoas fizeram parte da construção deste trabalho e da nossa formação dentro das Artes Visuais. Por isso, gostaríamos de agradecer a todos aqueles que, de diferentes maneiras, caminharam ao nosso lado durante este percurso. Especialmente aos professores que contribuíram para nossa formação artística, crítica e acadêmica ao longo desses anos.

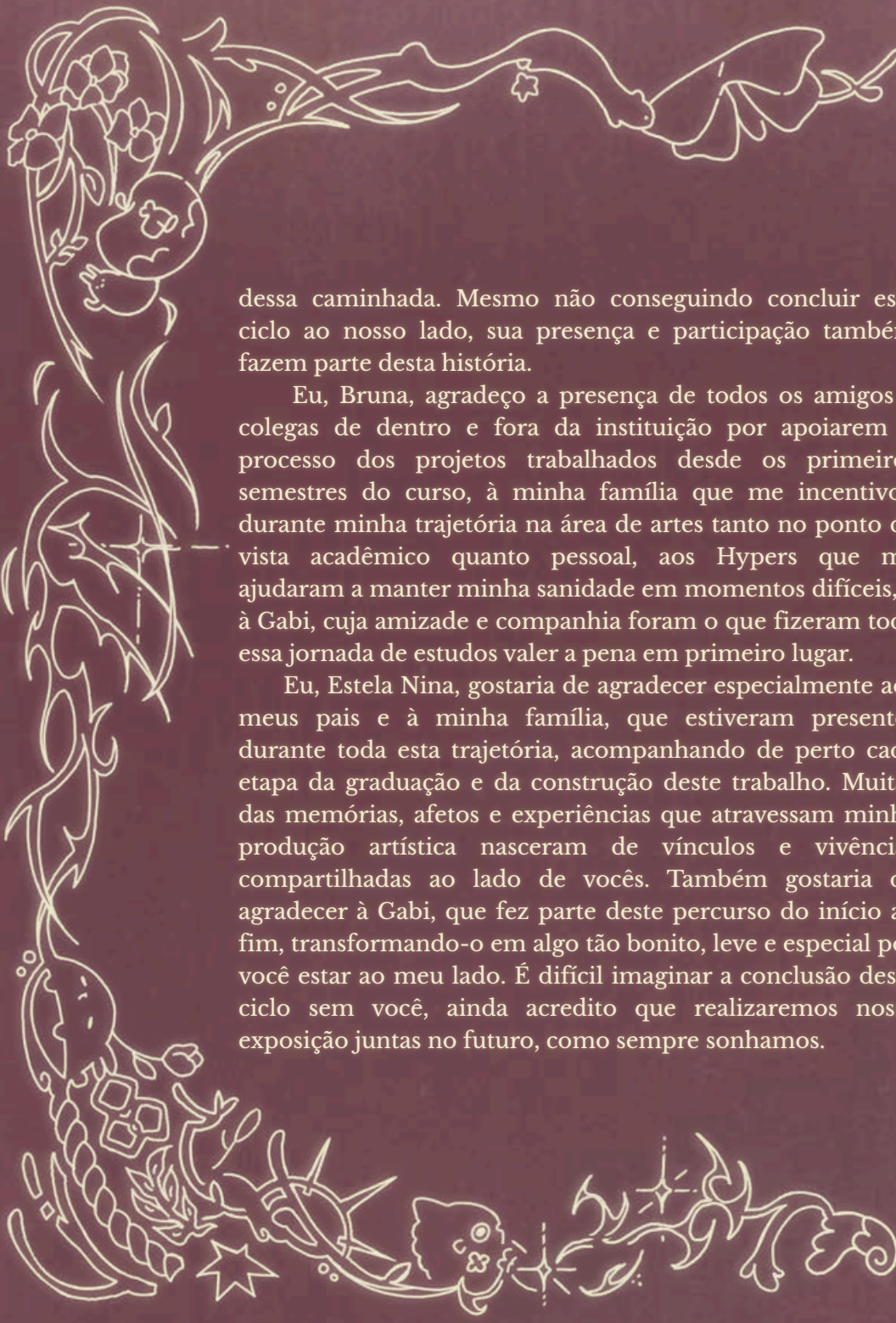
À professora Luisa Paraguai, que acompanhou o início deste projeto e esteve presente em momentos importantes de sua construção. Ao professor Paulo Kielwagen, pela orientação e acompanhamento durante a etapa final deste trabalho. E ao professor Paulo Cheida, por toda a atenção, sensibilidade e auxílio durante o desenvolvimento da exposição, do processo curatorial, e das contribuições e reflexões oferecidas na banca de qualificação. Também agradecemos aos funcionários Alice e Jair, que estiveram presentes em tantos momentos da graduação e fizeram parte desta caminhada com cuidado e acolhimento.

Estendemos nosso agradecimento ao professor André Olzon, que, ao lado do professor Paulo Cheida, compôs nossa banca de qualificação, trazendo leituras atentas e diálogos fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.

Não poderíamos deixar de dedicar um agradecimento especial à Gabriela Vieira Damaceno, que iniciou este

percurso conosco e fez parte da construção deste trabalho desde o começo. Dividimos juntas as ideias iniciais, os processos, as inseguranças, a qualificação e tantos momentos importantes dessa trajetória. Sua dedicação, amizade e apoio permaneceram conosco até o fim, e reconhecemos que este trabalho não teria sido possível sem você. É difícil concluir este ciclo sem seu nome oficialmente ao nosso lado, para nós, você continua sendo parte crucial desta história e de tudo o que construímos juntas. E temos certeza de que este não é o fim do caminho que imaginamos compartilhar.

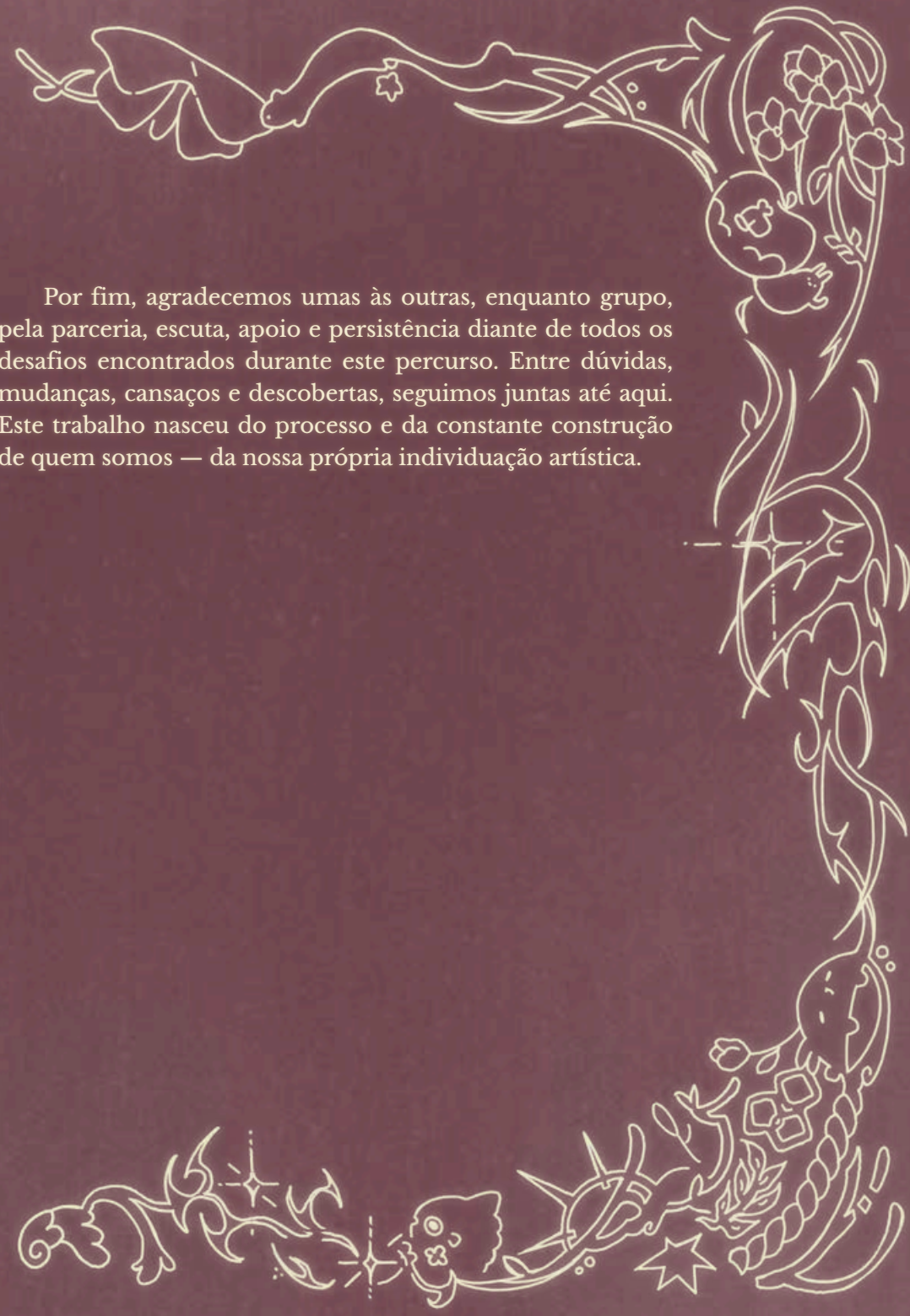
Eu, Ana Lívia, gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais e familiares, que estiveram ao meu lado durante toda esta trajetória, oferecendo apoio, incentivo e carinho mesmo nos momentos mais difíceis. Ao meu namorado, agradeço por toda paciência, companhia e por ter vivido de perto cada etapa desse processo, tornando tudo mais leve. Também dedico um agradecimento muito especial à minha melhor amiga, Júlia, que sempre me apoiou profundamente, principalmente quando ingressei na faculdade, estando ao meu lado nos desafios, inseguranças e conquistas dessa caminhada. Mesmo não estando mais presente fisicamente, ela continua atravessando minha vida, minhas memórias e minha produção artística de forma profunda e afetiva. E à Gabi, que fez parte deste percurso durante o processo do TCC e compartilhou conosco tantos momentos importantes



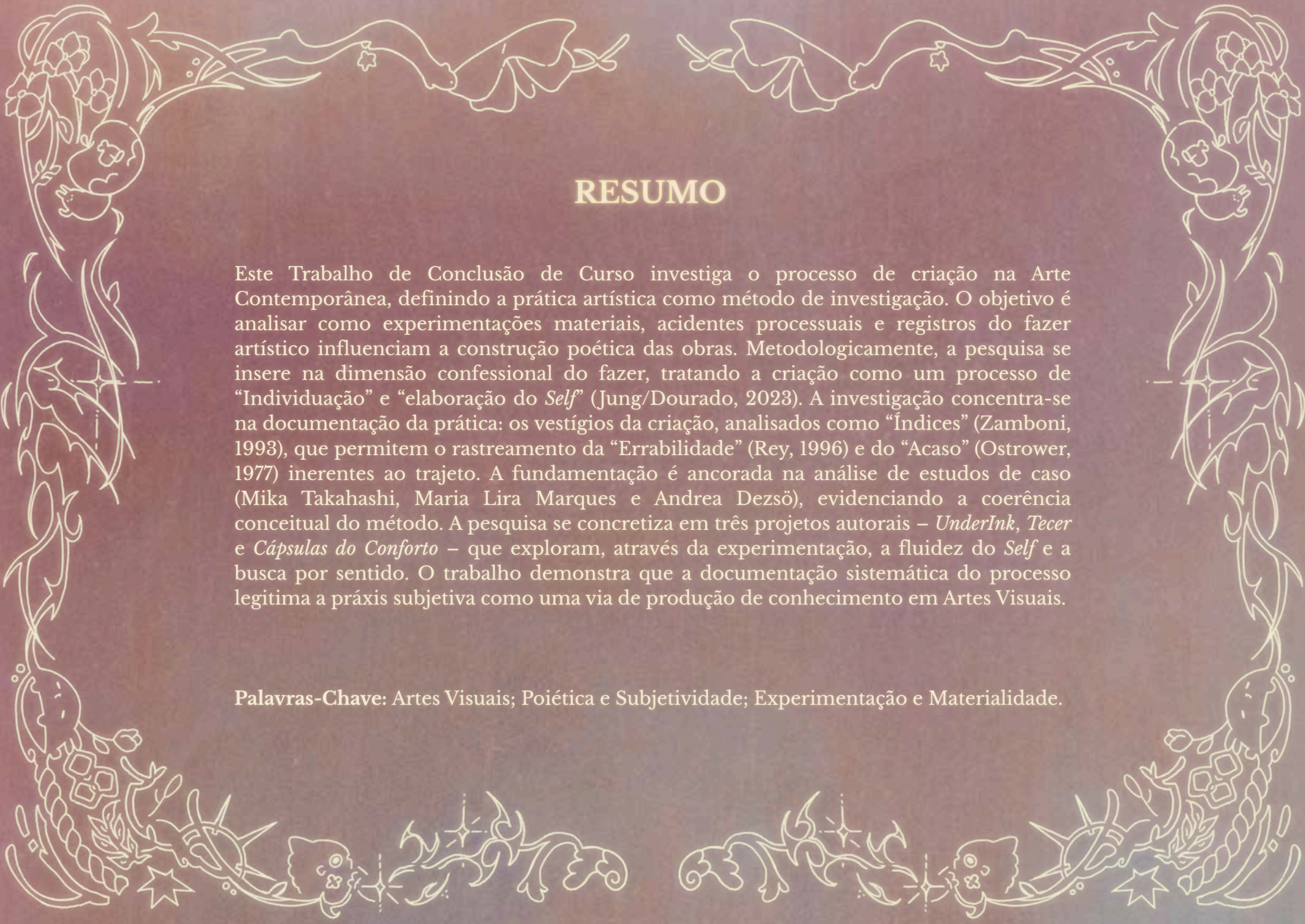
dessa caminhada. Mesmo não conseguindo concluir este ciclo ao nosso lado, sua presença e participação também fazem parte desta história.

Eu, Bruna, agradeço a presença de todos os amigos e colegas de dentro e fora da instituição por apoiarem o processo dos projetos trabalhados desde os primeiros semestres do curso, à minha família que me incentivou durante minha trajetória na área de artes tanto no ponto de vista acadêmico quanto pessoal, aos Hypers que me ajudaram a manter minha sanidade em momentos difíceis, e à Gabi, cuja amizade e companhia foram o que fizeram toda essa jornada de estudos valer a pena em primeiro lugar.

Eu, Estela Nina, gostaria de agradecer especialmente aos meus pais e à minha família, que estiveram presentes durante toda esta trajetória, acompanhando de perto cada etapa da graduação e da construção deste trabalho. Muitas das memórias, afetos e experiências que atravessam minha produção artística nasceram de vínculos e vivências compartilhadas ao lado de vocês. Também gostaria de agradecer à Gabi, que fez parte deste percurso do início ao fim, transformando-o em algo tão bonito, leve e especial por você estar ao meu lado. É difícil imaginar a conclusão deste ciclo sem você, ainda acredito que realizaremos nossa exposição juntas no futuro, como sempre sonhamos.



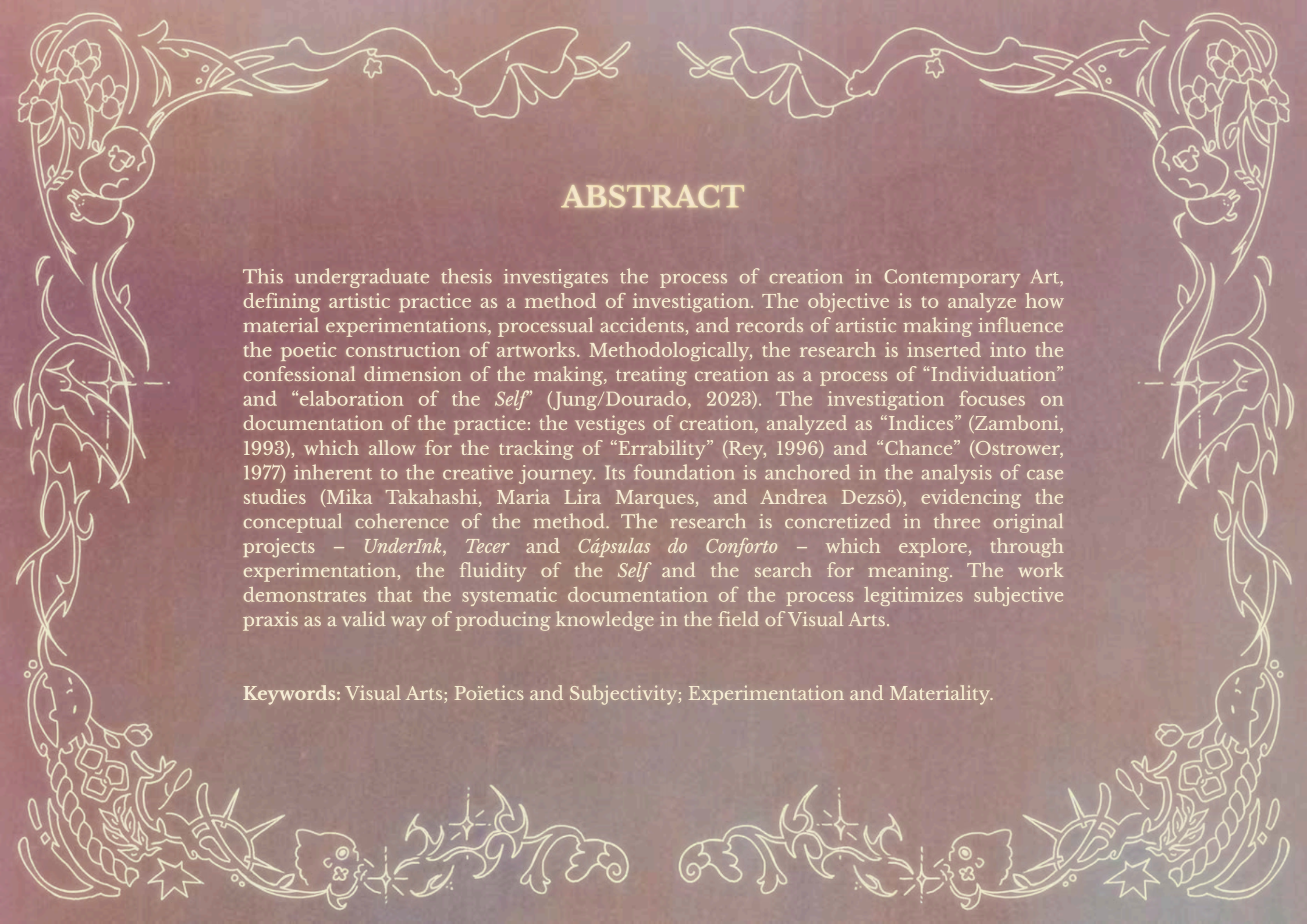
Por fim, agradecemos umas às outras, enquanto grupo, pela parceria, escuta, apoio e persistência diante de todos os desafios encontrados durante este percurso. Entre dúvidas, mudanças, cansaços e descobertas, seguimos juntas até aqui. Este trabalho nasceu do processo e da constante construção de quem somos — da nossa própria individuação artística.

A decorative border in a light green color frames the page. It features stylized floral motifs, including roses and leaves, intertwined with flowing, vine-like lines. The border is thicker at the corners and tapers towards the center.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga o processo de criação na Arte Contemporânea, definindo a prática artística como método de investigação. O objetivo é analisar como experimentações materiais, acidentes processuais e registros do fazer artístico influenciam a construção poética das obras. Metodologicamente, a pesquisa se insere na dimensão confessional do fazer, tratando a criação como um processo de “Individuação” e “elaboração do *Self*” (Jung/Dourado, 2023). A investigação concentra-se na documentação da prática: os vestígios da criação, analisados como “Índices” (Zamboni, 1993), que permitem o rastreamento da “Errabilidade” (Rey, 1996) e do “Acaso” (Ostrower, 1977) inerentes ao trajeto. A fundamentação é ancorada na análise de estudos de caso (Mika Takahashi, Maria Lira Marques e Andrea Dezsö), evidenciando a coerência conceitual do método. A pesquisa se concretiza em três projetos autorais – *UnderInk*, *Tecer* e *Cápsulas do Conforto* – que exploram, através da experimentação, a fluidez do *Self* e a busca por sentido. O trabalho demonstra que a documentação sistemática do processo legitima a práxis subjetiva como uma via de produção de conhecimento em Artes Visuais.

Palavras-Chave: Artes Visuais; Poiética e Subjetividade; Experimentação e Materialidade.

A decorative border in a light beige color frames the entire page. It features intricate floral and vine motifs, with clusters of flowers and leaves at the corners and along the sides. The border is symmetrical and adds a classic, elegant touch to the layout.

ABSTRACT

This undergraduate thesis investigates the process of creation in Contemporary Art, defining artistic practice as a method of investigation. The objective is to analyze how material experimentations, processual accidents, and records of artistic making influence the poetic construction of artworks. Methodologically, the research is inserted into the confessional dimension of the making, treating creation as a process of “Individuation” and “elaboration of the *Self*” (Jung/Dourado, 2023). The investigation focuses on documentation of the practice: the vestiges of creation, analyzed as “Indices” (Zamboni, 1993), which allow for the tracking of “Errability” (Rey, 1996) and “Chance” (Ostrower, 1977) inherent to the creative journey. Its foundation is anchored in the analysis of case studies (Mika Takahashi, Maria Lira Marques, and Andrea Dezsö), evidencing the conceptual coherence of the method. The research is concretized in three original projects – *UnderInk*, *Tecer* and *Cápsulas do Conforto* – which explore, through experimentation, the fluidity of the *Self* and the search for meaning. The work demonstrates that the systematic documentation of the process legitimizes subjective praxis as a valid way of producing knowledge in the field of Visual Arts.

Keywords: Visual Arts; Poïetics and Subjectivity; Experimentation and Materiality.

A decorative border in a light beige color frames the page. It features stylized floral motifs, including roses and leaves, intertwined with swirling lines. The border is thicker at the corners and tapers towards the center.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FLUXO: FUNDAMENTOS POIÉTICOS E ABORDAGENS METODOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS.....	11
1.1. Fundamentos da Criação: Acaso, Interioridade e a Busca por Sentido.....	14
1.1.1 Criação como Configuração da Forma e Acaso.....	14
1.1.2 Intuição, Memória e a Elaboração do Self.....	15
1.1.3 A Poiética como Instauração do Sentido e a Errabilidade.....	17
1.2 A Pesquisa em Artes Baseada na Prática.....	18
1.2.1 A Materialidade e a Experimentação.....	19
1.2.2 O Vestígio como Índice: Rastreamento o Processo de Criação.....	20
2. PROJETO AUTORAL 1: UNDERINK.....	24
3. PROJETO AUTORAL 2: TECER.....	36
4. PROJETO AUTORAL 3: CÁPSULAS DO CONFORTO.....	43
5. EXPOSIÇÃO EXPERIMENTAL.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	76

O presente Trabalho de Conclusão de Curso investiga o processo artístico como espaço de produção de conhecimento, considerando os vestígios, erros, experimentações e decisões materiais como parte fundamental da construção poética da obra contemporânea. O processo de criação em Artes Visuais na contemporaneidade é visto não apenas como uma sequência de etapas técnicas, mas como um campo de investigação de si, no qual a prática artística é mobilizada como método. A criação é agenciada pela experiência, manifestando um “saber encarnado” — um conhecimento que se atualiza na ação do artista (Schön, 1983 apud Fortin e Gosselin, 2014) —, onde a “poiésis” emerge como a força motriz que entrelaça corpo e memória.

A pesquisa se insere, portanto, na dimensão confessional do fazer artístico, onde os afetos e vivências que compõem o universo subjetivo das artistas tornam-se o foco central, transformando a prática em um espaço de “elaboração do *Self*”, conforme os preceitos da Psicanálise de Jung (Dourado, 2023). A criação é entendida como um processo de “Individuação”, um movimento contínuo de autoconhecimento que reflete a tensão entre o mundo interno e a contingência da materialidade (Ostrower, 1990). Para analisar essa dinâmica, a fundamentação teórica baseia-se em conceitos como a “Poiésis” e “Errabilidade” (Sandra Rey, 1996), a “Configuração da Forma” e o “Acaso” (Fayga Ostrower, 1977), o “Saber Encarnado” (Schön, 1983 apud Fortin e Gosselin, 2014) e a “Sistematização do Fazer” (Sílvio Zamboni, 1993). O estudo utiliza as trajetórias das artistas Mika Takahashi, Maria Lira Marques e Andrea Dezsö como estudos de caso, evidenciando como elas transformam o acaso, a memória e a materialidade em poética.

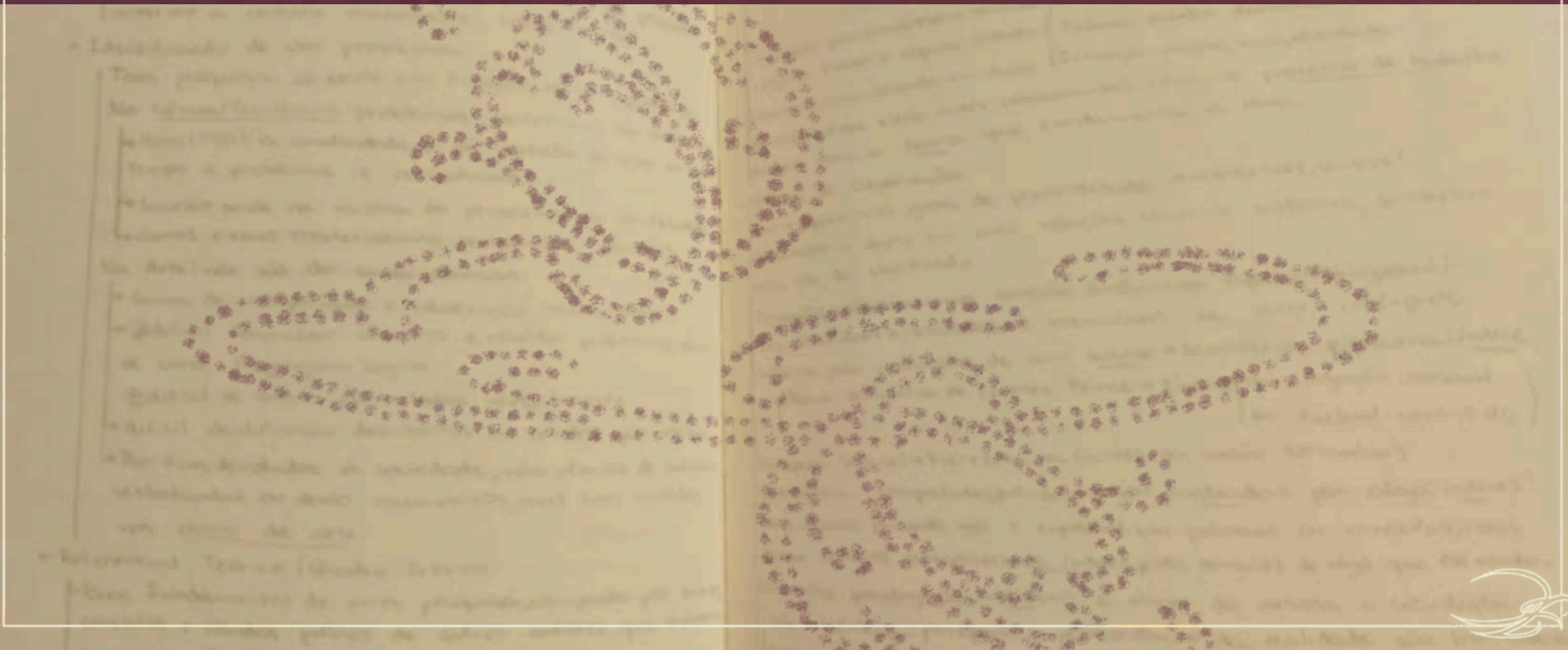
É neste contexto que o trabalho se propõe a investigar o processo de criação na arte contemporânea através da metodologia da Pesquisa em Artes Baseada na Prática (Practice-Based Research), caracterizada pela Dupla Produção (Fortin; Gosselin, 2014). Esta metodologia analisa como a subjetividade do artista dialoga com a contingência da materialidade e do acaso para a manifestação da poiésis na obra. O método de criação se estabelece na especulação e experimentação com materiais diversos, sendo o rigor metodológico concentrado na documentação do processo. O rastreamento da poiésis se dá por meio dos vestígios (esboços, registros), tratados como “índices” que registram a conexão dinâmica entre o sujeito e a materialidade, permitindo destrinchar a singularidade poética de cada projeto autoral.

O desenvolvimento do trabalho está organizado em quatro capítulos. O CAPÍTULO 1 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FLUXO: FUNDAMENTOS POIÉTICOS E ABORDAGENS METODOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS apresenta os alicerces conceituais e metodológicos. Em seguida, os capítulos autorais detalham a práxis: o CAPÍTULO 2 – PROJETO AUTORAL 1: *UNDERINK*, de Ana Lívia Braido, nasce da experimentação e da expansão da tatuagem para outros suportes, *UnderInk* investiga como referências estéticas, composições e intenções da tatuagem podem atravessar pinturas, objetos e construções, criando obras que dialogam diretamente com esse universo, sejam elas tatuadas ou apenas influenciadas por ele; o CAPÍTULO 3 – PROJETO AUTORAL 2: *TECER* de Bruna Mayumi Utikawa investiga a identidade e a fluidez do *Self* através da experimentação com a

pintura a óleo em conjunto de elementos externos maleáveis que conectam o bidimensional do tridimensional, buscando dar destaque à obra como interferência estrutural; e o CAPÍTULO 4 – PROJETO AUTORAL 3: *CÁPSULAS DO CONFORTO* de Estela Nina Yoshida detalha a produção de caixas de luz e ilustrações digitais em uma dimensão confessional, o capítulo aborda a experimentação do acaso no meio digital e a errabilidade na transposição das imagens para o plano físico, utilizando o papel vegetal e a luz para introduzir a contingência da materialidade na composição final.

CAPÍTULO 1

O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FLUXO: FUNDAMENTOS POIÉTICOS E ABORDAGENS METODOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS



1. O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FLUXO: FUNDAMENTOS POIÉTICOS E ABORDAGENS METODOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS

Este capítulo discute o processo de criação como campo de investigação em Artes Visuais, compreendendo o fazer artístico não apenas como produção de visualidades, mas como prática crítica, subjetiva e material de construção de conhecimento. A partir disso, apresentam-se os alicerces conceituais e metodológicos que sustentarão as produções individuais que compõem esta pesquisa nos capítulos subsequentes. A investigação se inscreve na modalidade de Pesquisa em Artes Baseada na Prática, na qual a práxis artística é o método. A adoção desta modalidade fundamenta-se em Rey (1996, p. 82): “costumamos chamar a pesquisa na ênfase de Poéticas Visuais de ‘pesquisa *em* arte’ para diferenciá-la da pesquisa em História, Teoria e Crítica, denominada ‘pesquisa *sobre* arte’. Em referenciando a pesquisa sobre o processo de criação do artista.”

Neste contexto metodológico, a temática central explorada é a dinâmica do processo de criação em relação com a obra de arte. O objetivo do capítulo é apresentar recortes conceituais que permitirão rastrear e analisar a trajetória, transformando as decisões, os acasos e os registros das artistas em dados de pesquisa. A abordagem evidencia como a pluralidade de linguagens e suportes é o reflexo da singularidade poética de cada criadora, manifestando a dimensão cultural, memória e intuição. O processo, quando documentado, torna-se a chave para a compreensão da intenção própria da artista sendo constituída e materializada na forma. Assim, o processo de criação se configura como um campo de investigação em si, no qual o artista mobiliza

sua poiésis (Rey, 1996), sua subjetividade, é aquilo que Donald Schön (1983) denomina “saber encarnado” (embodied knowledge) (apud Fortin e Gosselin, 2014, p. 10):

Para Schön (1983), os artistas possuem um saber encarnado, um saber que se encontra na totalidade de sua pessoa (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação. Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes operacionais, porém implícitos, e que é desejável que sejam explicitados. Para fazer isso, o artista acumulará vestígios de seu trabalho de criação da mesma forma que um etnógrafo documentará os usos e costumes de uma comunidade cultural.

Esse conceito remete, portanto, a um conhecimento que não se limita ao plano teórico ou racional, mas que se manifesta no próprio fazer: trata-se de uma produção agenciada pela experiência, na qual corpo, memória e gesto estão intrinsecamente ligados. No contexto da criação artística, o “saber encarnado” ocorre quando o artista aciona suas vivências, intuições e repertório cultural para dar forma a um gesto poético. Trata-se de um processo no qual as escolhas não surgem de métodos planejados, mas de respostas sensíveis que emergem na prática — hesitações, improvisos e descobertas que constituem o processo de criação.

Na contemporaneidade, observa-se uma intensificação da dimensão confessional do fazer artístico. Essa manifestação é um desdobramento da vertente da Arte Confessional, na qual o

artista torna o seu universo subjetivo (afetos, vivências) o foco da obra. Neste trabalho, a dimensão confessional é utilizada como um conceito operacional que articula a exposição de aspectos íntimos com o registro do processo. Ela fundamenta-se na “elaboração do *Self*” (Dourado, 2023), ao fazer do ateliê um espaço de autoexperimentação, e se manifesta na “Errabilidade” (Rey, 1996), que documenta os vestígios e as hesitações do sujeito na matéria. Assim, a dimensão confessional refere-se à maneira como o artista, ao expor seu processo, faz do fazer artístico o próprio caminho de elaboração do eu (*Self*).

O termo *Self* (Si mesmo) é um conceito central na Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. Sua relevância para a arte reside na sua definição como o princípio arquetípico da totalidade da psique e sua relação com o caminho criativo. Conforme conceitua Moema Dourado (2023), essa relação é intrínseca ao processo de desenvolvimento da personalidade, denominado “Individuação”, e se manifesta no fazer artístico:

Desenhando, traçando a ‘linha’ da individuação e recursos expressivos, ela [Moema Dourado] constrói um dialogar imagético no caminho criativo de autoexperimentação percorrido por Jung, o que futuramente seria a base de toda a sua obra psicológica analítica. Ela conceitua o arquétipo — o *Self* — em sua relação com o ego, centro da consciência, e o processo de desenvolvimento da personalidade, que Jung chamou de individuação. (Dourado, 2023, p. 33).

Dessa forma, a criação artística pode ser compreendida como processo de individuação – movimento que busca a completude do sujeito por meio da autoexperimentação. As obras de arte, ao manifestarem esse movimento, desvelam fragmentos da

singularidade do artista em um percurso contínuo de autoconhecimento e elaboração do *Self*.

Esta interrelação entre a subjetividade e a configuração da obra evidencia a tensão entre a interioridade e a exterioridade. Conforme defende a autora Dourado (2023, p. 34), explorando o conceito junguiano de interioridade, “[...] Quando é entendido que o mundo concreto também pode ser detentor de uma linguagem metafórica, o indivíduo pode relacionar-se com ele, ampliando a si mesmo [...]”. A aproximação dos mundos interno e externo explicita os métodos de criação.

Portanto, interessa-nos compreender como o artista se constitui no ato de criar, assumindo o criar como a própria existência. Zamboni (1993) descreve:

Em qualquer percepção se estabelece uma conexão dinâmica, espaço-temporal entre o objeto individual de um lado e os sentidos e a memória de um intérprete de outro. O reconhecimento dessa percepção dá-se pela mediação de um signo, que a semiótica peirceana classifica como índice. (Zamboni, 1993, p.54).

É nesse movimento, onde o vestígio é tratado como índice, que a poíesis se manifesta, não apenas como resultado visível no material, mas como um percurso reflexivo e transformador, no qual o artista elabora, materializa e compartilha sua experiência de mundo.

1.1. Fundamentos da Criação: Acaso, Interioridade e a Busca por Sentido

Para compreender o percurso de criação, esta seção propõe princípios teóricos em três dimensões complementares: a relação entre forma e materialidade conforme Ostrower (1990); a elaboração do *Self* e a busca por sentido em Dourado (2023); e a poiética e errabilidade em Rey (1996), que legitimam o processo subjetivo como dado de pesquisa em Artes.

1.1.1 Criação como Configuração da Forma e Acaso

A dialética entre intencionalidade e imprevisibilidade é um campo fértil de sentido, e o encontro de tradições materiais é o ponto de ignição para essa tensão. Mika Takahashi (São Paulo, 1988) é uma artista visual cuja produção se desenvolve na confluência entre o visível (fenômenos biológicos) e o imaginário (sonho e memória). Sua poética aborda escalas micro e macroscópicas (como bioluminescência), evocando formas orgânicas, fragmentadas e gestuais que propõem um mergulho em narrativas visuais capazes de suspender as categorias do real, do lógico e do fixo.

Essa busca por uma expressão direta do subconsciente está no cerne de sua escolha material: “a pintura não mente, ela mostra tudo o que você sente e tudo o que você pensa” (Takahashi, 2025). Essa perspectiva é materializada no seu processo, que combina a tinta a óleo dissolvida em solvente (tradição europeia) com o gesto irreversível do *sumi-e* (tradição oriental), forjando uma ponte entre sua herança cultural japonesa e a pintura ocidental. Em sua exposição *Noctiluca* (2025) (Figura 1), cujo tema central é a simbiose e a investigação das relações entre os reinos da vida

(*Animalia*, *Plantae*, *Fungi* e *Archaea*), a artista utiliza essa dualidade metodológica de forma estratégica. A combinação do *sumi-e* – que demanda uma fluidez espontânea e incentiva o erro – com o óleo diluído – que confere a qualidade aquosa e etérea de “diluir e aglutinar” – é intencional. Ao superpor camadas com a lógica gestual, Mika cria um espaço em que o gesto é registro do instante e a memória materializada. Esse processo reflete sua visão de que a pintura é um espaço de conexão com o que ela descreve como seu “eu verdadeiro”, em que, como relatado pela artista em seu depoimento sobre seu processo criativo, memórias familiares (do bordado sashiko da mãe e da marcenaria do avô) e referências artísticas (Tomie Ohtake e Manabu Mabe) vazam sem planejamento. Essa escolha utiliza a irreversibilidade da marca (*sumi-e*) combinada com a possibilidade de camadas (óleo), de modo que o acidente material é assimilado para compor uma nova ordem estrutural.

Essa assimilação do desvio é a comprovação prática do que Fayga Ostrower define como a “configuração da Forma” em diálogo com o “acaso”. Ostrower sustenta que “criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura” (1977, p. 5).

Neste processo, o acaso atua como um catalisador. Ostrower explica que os acasos não surgem de modo arbitrário, mas dentro de um padrão de ordenação, no qual a expectativa latente do indivíduo é o elo vital:

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido

de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas são de todo inesperados — ainda que numa expectativa inconsciente. (Ostrower, 1990, p. 4).

A capacidade de Mika Takahashi de integrar o desvio material – o escorrido do solvente – e transformá-lo em uma nova estrutura composicional demonstra o ato de configuração e o papel do acaso como catalisador da forma, culminando no *Insight*:

O *insight* é um fenômeno de ordem interior, no qual uma súbita reestruturação do campo perceptivo ocorre, revelando novas possibilidades e novas soluções. [...] O *insight* implica, assim, um ato de profunda significação pessoal e de realização do indivíduo. (Ibidem, p. 66).

A autora busca descrever os significados contidos na relação da artista com o acaso: como a busca de si afeta consequentemente a percepção dos acasos durante o processo de criação e vice-versa:

Nesta busca incessante de si mesmo, o indivíduo como que tateia no escuro. Ensaando e experimentando com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos – sempre à procura de formas de identificação. Talvez as encontre, talvez não. [...] Mas é neste contexto de busca interior, que devemos entender a importância dos acasos significativos e mensagens de “inspiração” que contêm. Constituem momentos, em que as circunstâncias se interligam de um modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepetível e tão específica como se fosse uma chave que de súbito abraça clareza e poder de decisão [...]. (Ibidem, p. 5).



Figura 1: *Colonía*, Exposição *Noctiluca*. Óleo sobre tela, 2025. 30 x 40 cm. Mika Takahashi. Fonte: SIMÕES DE ASSIS GALERIA. Disponível em: <<https://www.simoesdeassis.com/exposicoes/mika-takahashi-noctiluca>>. Acesso em: 7 set. 2025.

1.1.2 Intuição, Memória e a Elaboração do Self

A intuição e a busca por sentido encontram materialidade na escolha de elementos primordiais e em uma profunda conexão com a memória. A criação é vista como um processo de relação entre interioridade e exterioridade, em que a memória não é apenas pessoal, mas também cultural e coletiva. Maria Lira Marques (1945) é uma artista mineira, cuja produção transita entre pintura, poesia e a recuperação de saberes ancestrais. Sua *Série Bichos do Sertão* constitui um corpo de obra no qual sua poíesis se

revela no gesto de transformar imagens interiores – memórias e sentimentos – em formas animais. A obra *Sem título* (2021) (Figura 2) por exemplo, é parte dessa série, exibida na exposição *Roda dos Bichos* (2024), e exemplifica essa poética, utilizando pigmentos de terra natural em suportes não convencionais, como seixos de rio, coletados no Vale do Jequitinhonha. A artista extrai o barro das encostas para a produção de seus pigmentos naturais. O ato de manusear e preparar a terra – que é, em sua visão, a própria "cultura da minha terra".

Maria Lira relata que seu processo de criação não busca a cópia, pois "Eu não sei copiar, eu não tenho essa facilidade de copiar... O meu prazer é de criar" e, sobre a emergência das figuras, declara: "é na hora ali que sai... é aquele bicho da minha cabeça" (Marques, 2024). A ausência de rigor mimético na criação e o brotar imediato das formas revelam um processo de catarse que ancora a memória profunda na matéria do sertão.

A lente teórica para compreender essa exteriorização da interioridade reside na Psicologia Analítica e no conceito de Arquétipo (modelos universais). Utilizamos a obra de Moema Dourado — uma artista que também aborda a Psicanálise Junguiana e a interface entre a Arte e a Imagem — para dar o arcabouço conceitual necessário, já que sua análise reconstrói a importância vital das Artes Visuais para a construção dos conceitos de Carl Gustav Jung.

Dourado (2023, p. 26) afirma que, "enquanto seres humanos herdamos uma anatomia psíquica comum, construída por imagens simbólicas elaboradas no inconsciente. O inconsciente coletivo é formado por modelos universais de dinâmica psicológica". Os *Bichos do Sertão* de Maria Lira, ao emergirem espontaneamente de sua cabeça e não de uma observação direta,

configuram-se como símbolos arquetípicos que manifestam o inconsciente coletivo e a memória cultural da artista. A arte, ao expressar-se, torna-se o meio para realizar o processo de elaboração do *Self*, onde "ao 'fazermos alma' os mundos externo e interno se equivalem em uma unidade de todas as coisas" (Ibidem, 2023, p. 34).



Figura 2: *Sem título*, Série *Bichos do Sertão*. Pigmentos naturais sobre papel, 2021. Maria Lira Marques. Fonte: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/roda-dos-bichos/>>. Acesso em: 7 set. 2025.

1.1.3 A Poiética como Instauração do Sentido e a Errabilidade

A passagem do impulso psíquico (1.1.2) para a forma exige que o artista lide com o inesperado, o gesto e a incerteza do trajeto. A artista visual Andrea Dezsö (Romênia, 1978) fundamenta grande parte de sua produção nessa gestão da subjetividade e do processo aberto. Suas obras adotam uma abordagem figurativa e narrativa, recorrendo a sonhos, ansiedades e pensamentos subconscientes, explorando questões pessoais e a interligação com elementos coletivos, em uma ampla gama de materialidades e suportes, como desenhos, pinturas, livros de artista, bordados, animações, instalações e esculturas. Seu processo de criação inclui pesquisas sobre filosofia, psicanálise, história e ciência, aprofundando-se em mitologias e no mundo da psique e da biologia.

A série central para esta análise é *Vivendo Dentro* (2009) (Figura 3), composta por trinta livros-túnel. Esses objetos são construídos com silhuetas de papel multicamadas, cortadas à mão, que criam a ilusão de um espaço tridimensional e confessional. A fragilidade e a precisão do corte manual tornam a obra um rastro do gesto da artista. É aqui que reside a pertinência do conceito de poiética (do grego poíesis, o ato de fazer), que, segundo Sandra Rey, foca na instauração do sentido — "o modo de existência da obra se fazendo" (Rey, 1996, p. 82).

A prática de Dezsö é um modelo para a "errabilidade", o conceito-chave de Rey. Para a teórica, a criação não é um projeto fechado, mas um fluxo aberto onde a imprevisibilidade é legitimada. A errabilidade pressupõe três parâmetros: "liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar), eficácia (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir o erro)" (Ibidem, 1996, p. 92).

Na produção dos livros-túnel de Dezsö, a errabilidade do Gesto e da Matéria se manifesta de forma exemplar: O corte manual das múltiplas camadas de papel é inerentemente propenso à variação, ao desvio involuntário. Na série *Vivendo Dentro*, essa imperfeição do traço é intencionalmente incorporada. O "erro" não é um fracasso, mas um acréscimo que confere singularidade e uma atmosfera onírica às cenas representadas.

A dimensão confessional da obra de Dezsö – ao expor o mundo interior de forma quase terapêutica – é validada pela errabilidade. A imprevisibilidade do percurso criativo, com seus desafios e incertezas, é rastreável no objeto final. A artista, que usa o processo como meio de lidar com a ansiedade, encontra a eficácia (o resultado da correção do erro) na materialização de suas imagens internas, transformando a fragilidade do papel em um espaço de acolhimento psíquico.

A instauração do sentido através do gesto confessional e da errabilidade não se limita à Dezsö. Ela ecoa na prática da artista em pesquisa – Mika – onde o gesto é o registro da subjetividade; e na prática de Maria Lira Marques, cujos Bichos do Sertão surgem de forma imediata ("é na hora ali que sai").

Em essência, a errabilidade legitima o processo como pesquisa em arte, permitindo que o artista se utilize da incerteza, do acaso e da subjetividade para instaurar um sentido que é único e intransferível.



Figura 3: *Autorretrato com Vista Interna (Self Portrait With Inside View)*, Série *Vivendo Dentro (Living Inside)*. Livro-túnel (*Tunnel Book*) em 30 camadas, 2009. Materiais: papel recortado à mão, tinta acrílica e fio encerado. 15,2 x 17,8 x 12,7 cm (aproximadas). Andrea Dezsó. Fonte: ANDREA DEZSÓ ARTIST. Disponível em: <<https://andradezso.com/artists-books>>. Acesso em: 15 set. 2025.

1.2 A Pesquisa em Artes Baseada na Prática

Uma vez estabelecida a natureza da criação, compreendemos que o método de Pesquisa em Artes Visuais define-se com o fazer artístico, e como a materialidade e a experimentação neste processo tornam-se centrais para a produção de conhecimento. Fortin e Gosselin (2014) estabelecem o requisito de validade acadêmica: a Dupla Produção:

Neste último caso [tese-criação], os alunos têm que estar em concordância com a obrigação de uma produção dupla: uma obra de arte e um embasamento em texto. A parte escrita da tese pode incluir todos os tipos de narrativas e textos criativos, mas a escrita polissêmica deve ser apenas uma parte de toda a produção baseada em texto (Fortin e Gosselin, 2014, p. 15).

Essa exigência de um discurso que acompanhe a produção — a Sistematização do Fazer — exige uma trajetória racional, que estabelece diálogos com Zamboni (1993). O autor defende que “a pesquisa sempre implica a premeditação, a vontade clara e determinada de encontrar-se uma solução por meio de trajetória racional engendrada pela razão” (Zamboni, 1993, p. 43).

Assim, ao “misturar teoria e prática no próprio processo e objeto da arte” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 1), observa-se a existência de múltiplas construções da realidade e compreensão que o conhecimento não pode ser separado do investigador.

Nesse contexto, a tarefa reside na sistematização do fazer, explicitando o “saber encarnado” implícito na prática artística. Segundo Rey (1996, p. 82), “o artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário, concebe seu fazer artístico como práxis,

sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento".

Desse modo, a especulação e a experimentação tornam-se a base de atuação. Conforme afirma Zamboni, "pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional; o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo" (1993, p. 43). O rigor metodológico, nessa abordagem, concentra-se na exigência de que "[...] subjetividade e ficção são altamente valorizadas quando atuam na construção dos objetivos artísticos, mas cuidadosamente enquadradas na parte discursiva da tese." (Fortin; Gosselin, 2014, p. 14).

1.2.1 A Materialidade e a Experimentação

Na Pesquisa em Artes Baseada na Prática, a materialidade não é apenas o suporte, mas o principal índice que registra a "conexão dinâmica, espaço-temporal entre o objeto individual de um lado e os sentidos e a memória de um intérprete de outro" (Zamboni, 1993, p. 54). A experimentação com materiais diversos é, em si, a aquisição de conhecimento gerada pela ação.

O papel da experimentação na poética de cada artista demonstra a validade desse índice material. A experimentação de Mika Takahashi, focada na exposição *Noctiluca*, é evidenciada pela mistura intencional de técnicas distintas (Figura 4). A tinta a óleo é intencionalmente dissolvida em solvente, subvertendo a lógica da matéria para explorar a gestualidade fluida do *sumi-e*. Essa experimentação com a dualidade material gera a condição de acaso que guia a composição, tornando a materialidade o índice de sua errabilidade.



Figura 4: Mika Takahashi em seu processo de pintura de obras para série *Noctiluca* (2min50s). Fonte: TAKAHASHI, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DNiS87vuSD6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFlZA>. Acesso em: 29 de out. 2025.

Em sequência, a materialidade de Lira Marques, utilizada em obras da Série *Bichos do Sertão*, é profundamente ligada à sua Memória Cultural e ao ambiente de seu lar. A artista se utiliza exclusivamente de materiais naturais (barro, terra, óxidos de ferro) para a confecção de seus pigmentos e suportes (Figura 5). O ato de cavar e moer a matéria-prima é, em si, um ato de experimentação corpórea e práxis que intensifica o vínculo entre corpo, ambiente e o "saber encarnado". A escolha dos materiais, portanto, não é meramente visual, mas o cerne da sua metodologia de resgate e elaboração do *Self*.



Figura 5: Maria Lira Marques em seu processo de pintura de obras para série *Bichos do Sertão*. Fonte: BS9, 2024 . Disponível em: <<https://www.bs9.com.br/variedades/maria-lira-marques-que-pinta-bichos-com-tinta-feita-de-terra-ganha/22746/>>. Acesso em: 29 out. 2025.

Por fim, a experimentação de Andrea Dezsö, evidente na série dos livros-túnel, é marcada pela variedade de materialidades e pela busca por técnica que reflita a fragilidade da experiência íntima. A artista costura camadas recortadas em lados dobráveis para criar unidades independentes. O uso de silhuetas de papel cortadas à mão e de multicamadas exigem precisão, mas permitem rastrear o gesto da costura, utilizando fio encerado (Figura 6). Os pontos de observação orientados pela artista, como rachaduras, convidam o espectador a se envolver ativamente com a instalação. A materialidade, nesse caso, é o veículo que transforma o espaço confessional em uma estrutura tátil e visualmente complexa.



Figura 6: Andrea Dezsö em seu processo de pintura e planejamento de obras para série *Vivendo Dentro* (lmin40s). Fonte: MUSEUM OF ARTS AND DESIGN (MAD). In the Studio: Andrea Dezsö, Youtube, 10 de novembro de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cd-6NfgrCXY&t=118>>. Acesso em: 29 de outubro de 2025.

1.2.2 O Vestígio como Índice: Rastreando o Processo de Criação

O rastreamento do processo é a etapa crucial que conecta a Sistematização do Fazer (item 1.2) à análise da produção. Para tanto, o foco é dado aos vestígios documentados, que não são apenas registros de etapas, mas a manifestação material da dimensão confessional do artista. Essa perspectiva se alinha à metodologia de Fortin e Gosselin (2014), que exige que o artista acumule vestígios de seu trabalho para explicitar os saberes implícitos na prática.

Neste estudo, a análise desses vestígios é realizada sob a lente da semiótica de Silvio Zamboni (1993). O índice é a ferramenta que permite destrinchar a singularidade poiética de cada artista.

Zamboni (1993, p. 54) o define como o signo que estabelece uma conexão dinâmica e existencial entre o objeto, o intérprete e a memória. Assim, os esboços, anotações e registros fotográficos funcionam como índices do percurso criativo, definindo modos de armazenamento e experimentação.

A leitura desses índices revela a concretização da teoria: a obra é tratada como um objeto móvel e inacabado, sendo o processo uma "possibilidade de um percurso que não se completa nunca", em linha com a visão da obra como rede da criação. Essa análise é guiada pela "errabilidade" (Rey, 1996), que atua como conceito operador ao focar nos desvios, acasos e hesitações que evidenciam a luta do artista para dar forma ao *Self*.

O processo de criação de Mika Takahashi é rastreado por meio da documentação visual de cada camada de tinta (Figura 7). O foco da análise reside no gesto e no acaso, a análise incide sobre os vestígios da produção. Conforme evidenciado em seu depoimento para a Galeria Simões de Assis sobre a exposição *Noctiluca*, a artista relata:

O que eu percebi é que eu não precisava cobrir o erro, mas entender que ele fazia parte de onde eu estava e que o gesto tem a sua marca e o seu sentido. O desvio, o escorrido do solvente, ele não é um problema, ele é a memória daquele momento se reestruturando. Então, em vez de corrigir, eu o assimilo e dou um novo caminho à composição. Isso me diz muito mais sobre o processo. (Takahashi, 2025).

Esse registro demonstra que a memória da obra se faz no fluxo contínuo do processo, e que o conhecimento que emerge na ação se constrói na reação da artista à matéria.



Figura 7: Mika Takahashi em seu processo de pintura de obras para série *Noctiluca* (1min24s). Fonte: TAKAHASHI, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DNiS87vuSD6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA=>. Acesso em 29 out. 2025.

A ênfase na assimilação do desvio, que Mika descreve como “a memória do momento se reestruturando”, conecta-se diretamente com o processo de elaboração interior. Nessa mesma lógica, o processo de criação de Lira Marques é analisado pela perspectiva da Catarse e do Registro da Memória Cultural (Figura 8). A documentação corrobora essa perspectiva, concentrando-se nos rituais de preparação da matéria e nas entrevistas que funcionam como índices da externalização das tensões e da elaboração do *Self*. A artista, em depoimento transcrito do documentário *Roda dos bichos* (Instituto Tomie Ohtake, 2024), conecta o fazer corpóreo com o alívio psíquico:

Araçuaí é a cidade principal, né, do Vale do Jequitinhonha. É o lugar onde eu nasci, vivi, aprendi a minha arte com a minha mãe. [...] À medida que eu fui trabalhando, parece que você vai pondo tudo para fora, vai saindo. As formas [...] você vê a expressividade [...] Parece que a gente arrancou lá um barranco, lá no centro da terra [...] eu coloco um pouco da terra numa vasilhinha [...] o óxido de ferro, que é uma pedra, e que dá um vermelho muito intenso. [...] Eu falo Meus Bichos do Sertão. Porque também eu imagino, sou de um lugar seco, né, semiárido. Eu gosto da natureza, então eu procuro criar meus bichos [...] O coração também, do cérebro, que eu acho que tem tudo a ver, né? O seu pensamento, aquilo que você imagina, aquilo que você criou. Que eu já fazia Meus Bichos do Sertão na cerâmica. [...] Agora ela está indo pro papel. (Marques, 2024).

A descrição do processo criativo como a união entre “o coração e o cérebro” (Marques, 2024) comprova que a produção dos Bichos do Sertão é um índice do percurso psíquico e transformador da artista, validando o movimento de individuação.

Este movimento de externalização do Self, inerente à poética de Lira Marques, encontra um paralelo na articulação do discurso confessional presente no processo de criação de Andrea Dezsö. Sua abordagem parte de distintas materialidades para tratar de temas íntimos (sonhos, ansiedade). A documentação primária (diários, rascunhos, anotações sobre intenções) transforma as experiências subjetivas em um registro coerente e rastreável, sendo o Diário de Processo (Figura 9) o principal índice de sua prática. Seus próprios “livros-túnel” constituem a metáfora da documentação de processo, pois desvela a errabilidade e o esforço do artista em manter a credibilidade da sua experiência, transformando o íntimo em um dado válido para a pesquisa. O



Figura 8: Maria Lira Marques em seu processo de pintura de obras para série *Bichos do Sertão*.

Fonte: AM GALERIA. Disponível em: <<https://amgaleria.com.br/artista/maria-lira-marques/>>. Acesso em: 29 out. 2025.

Diário de Processo, em conjunto com o depoimento da artista pelo Museum of Arts and Design (MAD) (2009), evidencia:

[O projeto] é todo sobre esses momentos diferentes ou essas pequenas instâncias diferentes que podem estar dentro da mente de uma pessoa, nos sonhos, em pensamentos fugazes, imaginação ou imagens que simplesmente surgem. Elas não contam uma história narrativa coerente, mas há esses vislumbres do mundo interior de alguém. (Dezső, 2009).

A construção poética das obras se desenvolve pelos vislumbres interiores da própria artista, desenvolvendo-se de forma constante, interligando vivências com experimentações materiais.

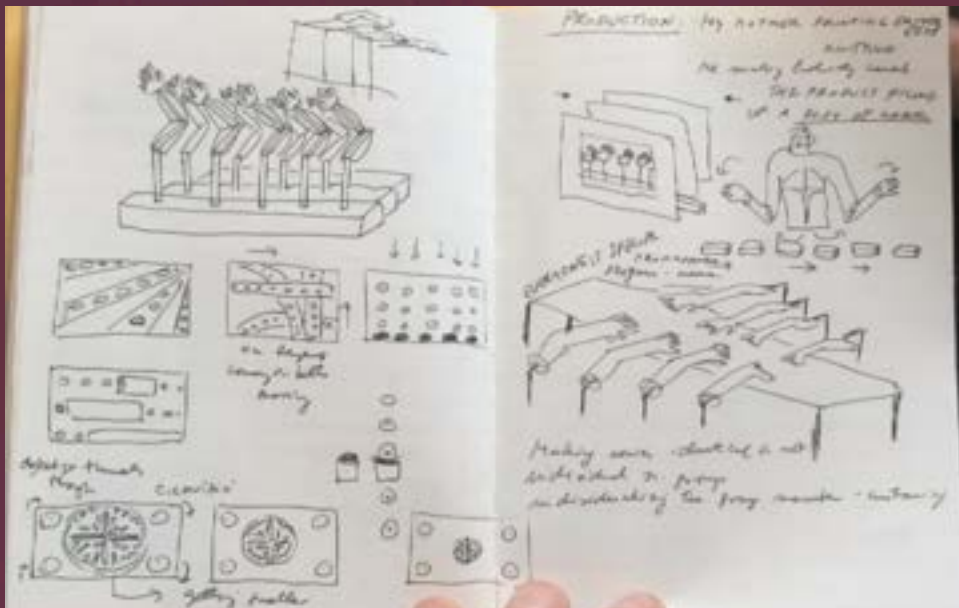
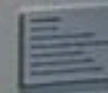


Figura 9: Andrea Dezső em seu processo de pintura e planejamento de obras para série *Vivendo Dentro* (0min26s).
 Fonte: MUSEUM OF ARTS AND DESIGN (MAD). In the Studio: Andrea Dezső, Youtube, 10 de novembro de 2009.
 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cd-6NfgrCXY&t=118>>. Acesso em: 29 de outubro de 2025.

CAPÍTULO 2
PROJETO AUTORAL 1:

Chander
Gmk



2. PROJETO AUTORAL 1: *UNDERINK*

Minha experimentação da obra *UnderInk* (2025) começou com uma tela que eu havia iniciado como pintura, e que se torna um espaço de experimentação vinculado diretamente à minha prática como tatuadora: testar a possibilidade de tatuar um suporte não convencional, deslocando o gesto da tatuagem para outro material. Ao propor esse deslocamento da tatuagem do corpo para outros suportes, busco também questionar os limites entre marca corporal, objeto artístico e memória material, compreendendo a tatuagem não apenas como técnica, mas como linguagem visual expandida. Essa investigação dialoga diretamente com os conceitos discutidos ao longo da pesquisa, especialmente com a ideia de que o processo artístico se constrói através da experiência, da materialidade e da relação entre corpo, gesto e identidade.

Com a tela preparada, fiz um rascunho leve a lápis para definir o tamanho e o encaixe do desenho. Esse procedimento é semelhante ao que realizo no *studio*, quando preciso prever como o desenho se comportará no corpo do cliente. Em seguida, preparei meus materiais de tatuagem, incluindo a máquina, as agulhas e a tinta. Optei por utilizar tinta branca, já que o contraste sobre o fundo preto permitiria visualizar bem o traço e as limitações técnicas da superfície.

Tatuar a tela (Figura 10) evidenciou uma diferença significativa em relação à pele: a superfície rígida não absorve tinta, exige mais pressão e produz um tipo de fricção que altera o comportamento do traço. Diferente da tatuagem sobre o corpo, em que a elasticidade da pele influencia diretamente o gesto, a tela respondeu de maneira

Figura 10: Primeira experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2025).



imprevisível, dificultando a fixação da tinta e revelando limitações técnicas do procedimento. Em diversos momentos, o resultado não correspondia ao efeito esperado, fazendo com que eu adaptasse a força da mão, o ritmo do traço e a maneira de conduzir a máquina. Essas dificuldades me fizeram questionar até que ponto a ação realizada ainda poderia ser compreendida como tatuagem, já que o suporte modifica radicalmente a relação entre técnica, matéria e permanência. A partir dessas instabilidades, passo então a expandir a investigação buscando incorporar elementos, materiais e procedimentos da tatuagem em diferentes suportes, não necessariamente tatuando, mas trazendo referências diretas desse universo para o campo das artes visuais.

Após essa primeira investigação, iniciei três novas experimentações. Para isso, preparei três telas com uma base branca, criando um ponto de partida uniforme. Na primeira delas (Figura 11), usei tinta spray, comum em intervenções urbanas como o grafite, para criar respingos de cor, e coleí as agulhas de tatuagem utilizadas durante meu curso. Todas haviam sido usadas apenas em peles artificiais, o que permitiu incorporá-las à obra. Essa tela funciona como um registro de processo e de materialidade, reunindo cor, gesto e as ferramentas concretas da tatuagem.

Na segunda tela (Figura 12), coleí um batoque de tatuagem no canto superior, sugerindo o derrame de tinta. A partir dessa forma inicial, fiz um rascunho leve para organizar o espaço e depois, desenvolvi o desenho com tinta acrílica preta, mantendo a ideia de movimento e expansão da marca. Realizei por fim um desenho em *suminagashi*.



Figura 11: Segunda experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2025).



Figura 12: Terceira experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2025).

Na terceira tela (Figura 13), utilizei tinta spray azul e roxa para criar um fundo difuso, propositalmente borrado, lembrando os decalques que mancham ou se deslocam durante o processo de transferência para a pele. Sobre esse fundo, apliquei decalques mais nítidos, impressos com folha e tinta própria, contendo desenhos autorais. A composição evidencia o jogo entre imprecisão e precisão, comum na preparação de uma tatuagem.



Figura 13: Quarta experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2025).

Esse interesse dialoga com o trabalho de Ed Hardy, artista que se tornou referência ao ampliar os limites da tatuagem enquanto linguagem. Hardy foi um dos primeiros tatuadores norte-americanos a adotar a tatuagem como forma de arte contemporânea, integrando-a com as influências do grafismo popular e da arte japonesa tradicional. Sua produção inclui pinturas, gravuras, serigrafias, desenhos e objetos, demonstrando que a tatuagem pode expandir-se para além do corpo humano (Figura 14). Assim, minha intenção é também integrar a tatuagem ao meu processo criativo de maneira transversal, não apenas como técnica, mas como estrutura visual.



Figura 14: Climber, Don Ed Hardy. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/don-ed-hardy-climber>. 2011. Acesso em: 25 de novembro de (2025).

Para complementar esse processo, produzi também um vídeo reunindo os registros das experimentações realizadas (Figura 15). Nele, apresento de forma direta as etapas, técnicas e materiais utilizados, sem análise ou interpretação, apenas mostrando o desenvolvimento visual das propostas. O vídeo funciona como um compilado prático das ações, servindo como documentação do percurso experimental.



Figura 15: Print de vídeo dos registros das experimentações postado. Fonte: YouTube . Disponível em: https://youtube.com/shorts/JhkyCl0yjz8?si=2BnTMzQK4Zy_Q--9. Acesso em: 28 nov. (2025).

Dando continuidade à minha investigação, desenvolvi uma experimentação em tela a partir de uma referência da história da arte, tomando como base *A Criação de Adão*, especialmente o encontro das mãos como elemento simbólico de origem, conexão e transferência de vida. Ao me apropriar dessa imagem, não busco apenas citá-la, mas reencarná-la em outro corpo, o da tatuagem, em diálogo direto com meu TCC, que compreende a pele como suporte e a tatuagem como linguagem de construção identitária. Desloco, assim, o gesto divino para o gesto da artista tatuadora, onde o toque se transforma em marca e a criação deixa de ser apenas representação para tornar-se inscrição do eu.

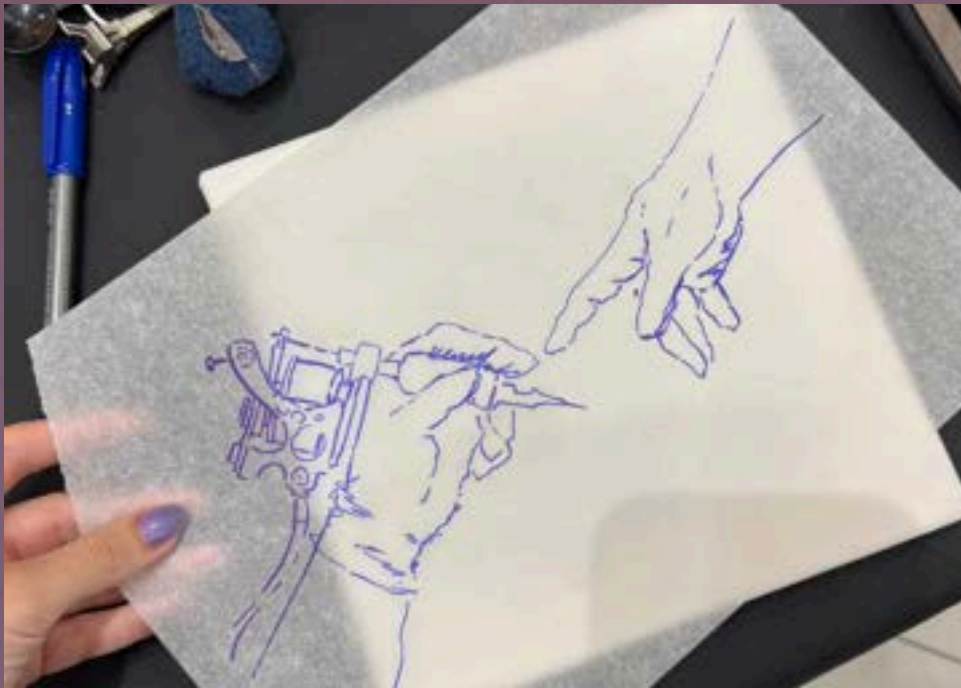


Figura 16: Desenho em papel vegetal. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).

Início o processo com o desenho em papel vegetal (Figura 16), etapa que carrega a ideia de preparação e antecipação do gesto. Em seguida, transiro o desenho para a tela com papel hectográfico, junto à organização dos materiais de tatuagem (Figura 17), estabelecendo uma ponte direta entre o fazer artístico tradicional e o ritual técnico da tatuagem. Por fim, realizo a tatuagem diretamente sobre o suporte, utilizando os mesmos materiais de tatuagem que utilizo em pele, resultando na obra final (Figura 18), onde passo a tratar a superfície da tela como pele, um espaço de permanência, de inscrição e de afirmação da minha própria identidade artística.



Figura 17: Tela com decalque transferido. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 18: Quinta experimentação, tela tatuada. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).

Na experimentação seguinte, desenvolvo uma pintura inspirada na estética *cybertribal*, linguagem que atravessa minha construção visual e dialoga com referências contemporâneas da tatuagem. Inicialmente, realizo um rascunho a lápis sobre a tela (Figura 19), estruturando formas orgânicas e fluidas. Posteriormente, aplico tinta acrílica azul e roxa, para simular o aspecto dos decalques de tatuagem. Finalizo com caneta permanente, reforçando linhas e criando contraste, resultando na obra concluída (Figura 20). Nesse processo, aproximo a pintura da tatuagem não apenas esteticamente, mas como pensamento, entendendo o gesto como algo que oscila entre o provisório e o permanente, entre o ensaio e a marca definitiva.



Figura 19: Esboço feito em tela. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 20: Sexta experimentação, tela pintada. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).

Expandindo minha investigação para outros suportes, realizo uma experimentação com espelhos, tensionando ainda mais a relação entre corpo, imagem e identidade. No primeiro experimento, parto de um espelho em seu estado inicial (Figura 21), uma superfície limpa e reflexiva que remete diretamente à ideia de autorreconhecimento. Em seguida, desenvolvo o desenho diretamente sobre o espelho com caneta permanente azul, a mesma que utilizo em processos de freehand na tatuagem (Figura 22), instaurando um diálogo direto entre o reflexo e o gesto. Por fim, tatuo o espelho utilizando uma micro retifica, resultando na peça final (Figura 23), onde a imagem refletida passa a coexistir com a imagem inscrita, sobrepondo identidade e marca.



Figura 21: Espelho base para experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 22: Espelho base para experimentação com desenho de caneta permanente. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 23: Sétima experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).

Dando continuidade, realizo uma segunda experimentação com espelho. Inicio novamente com o suporte em seu estado original (Figura 24) e, ao avançar no processo, opto por utilizar caneta posca para a construção da base do desenho (Figura 25), pois ela permite corrigir e remover com mais facilidade durante o desenvolvimento da imagem. Essa escolha reforça o caráter processual da minha prática, onde ajustes, dúvidas e mudanças acontecem ao longo do fazer. Durante a execução da peça, percebo também que o espelho reage de maneira diferente daquilo que havia planejado inicialmente: algumas linhas gravadas pela micro retífica tornam-se menos precisas, enquanto determinadas áreas do reflexo interferem diretamente na visualização do desenho. Esses desvios evidenciam a errabilidade discutida por Sandra Rey, compreendendo o erro não como falha, mas como parte ativa do processo criativo. Em seguida, realizo a tatuagem sobre o espelho utilizando micro retífica, resultando na obra final (Figura 26). Ao tatuar o espelho, proponho também uma relação direta com quem observa, já que a pessoa pode se ver refletida e, ao mesmo tempo, “tatuada” pela imagem presente na superfície. Dessa forma, o espelho se conecta à ideia do eu, funcionando como um dispositivo de reconhecimento e projeção da identidade, onde a marca não está apenas no objeto, mas também na experiência de quem se vê nele. Ao deslocar a tatuagem para um suporte rígido e reflexivo, questiono novamente os limites da própria linguagem da tatuagem e sua permanência para além da pele.



Figura 24: 2º Espelho base para experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 25: Espelho base para experimentação com desenho de caneta posca. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 26: Oitava experimentação. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).

Ao observar o conjunto dessas experimentações, estabeleço relações diretas com os conceitos que fundamentam minha pesquisa, ao mesmo tempo em que reconheço nelas a construção da minha própria identidade artística. Compreendo o saber encarnado, de Donald Schön, como algo que se manifesta no meu fazer, um conhecimento que não se separa do corpo, mas se constrói na prática, no gesto repetido e sensível da tatuagem. Ao longo do processo, reconheço também a errabilidade, discutida por Sandra Rey, nos desvios, ajustes e escolhas que realizo, especialmente nas decisões materiais, entendendo o erro não como falha, mas como parte ativa da criação. Ao mesmo tempo, relaciono minha produção ao conceito de *Self*, em Carl Jung e Moema Dourado, ao perceber que cada obra se constitui como extensão da minha subjetividade. Ao tatuar telas e espelhos, compreendo que não apenas transfiro imagens, mas me inscrevo nesses suportes, expandindo meu corpo e minha presença para além de seus limites físicos.

Dentre todas as experimentações realizadas, seleciono como obras finais para exposição e representação do meu TCC: (1) a tela com decalques colados, (2) a 2ª tela tatuada, (3) a tela pintada com estética *cybertribal* em azul e roxo, (4) o primeiro espelho tatuado e (5) o segundo espelho tatuado. Essa escolha não se dá apenas por critérios formais, mas por reconhecer, nessas obras, a síntese do meu percurso e da minha construção enquanto artista. Cada uma delas evidencia um momento distinto do meu processo, revelando diferentes modos de gesto e de relação com a imagem e com o corpo, que transitam do contato à marca, da construção à permanência e do reflexo à inscrição, articulando, em conjunto, as múltiplas camadas do meu fazer artístico.

Nesse sentido, compreendo que essas obras não apenas representam a pesquisa, mas também me representam enquanto artista. Elas são extensões do meu próprio eu, fragmentos visuais de uma identidade em constante elaboração. Ao pintar e tatuar telas e espelhos, não transfiro apenas desenhos, mas inscrevo experiências, escolhas, dúvidas e afirmações que atravessam a minha trajetória. Percebo que o “eu” se manifesta tanto no gesto quanto na imagem, quanto na decisão técnica e na carga simbólica de cada suporte. Em todas essas produções, existe uma tentativa de compreender e materializar quem sou por meio daquilo que faço. Assim, a seleção dessas obras configura não apenas um recorte do processo, mas um autorretrato expandido, onde corpo, imagem e pensamento se entrelaçam. Meu TCC, portanto, se consolida como um espaço de implementação do eu no processo de criação, no qual cada trabalho não é apenas resultado, mas presença, marca e afirmação de uma identidade que se constrói no próprio ato de criar.

A exposição *UnderInk* (Figura 27) reuniu as obras selecionadas como síntese do meu percurso artístico e investigativo, articulando tatuagem, desenho e experimentação visual em diferentes suportes. A escolha dessas peças aconteceu por reconhecer nelas os trabalhos que mais evidenciam as questões centrais da minha pesquisa, especialmente a relação entre corpo, marca, identidade e expansão da tatuagem para além da pele. Cada obra representa um momento distinto do processo, reunindo diferentes procedimentos, materiais e formas de aproximação entre tatuagem e artes visuais. A disposição das peças no espaço expositivo foi pensada para criar relações entre gesto, superfície e identidade, permitindo que as obras dialogassem visualmente

entre si através de elementos gráficos recorrentes na minha produção.

A composição iniciou-se com um dos espelhos tatuados com micro retífica, seguido da tela produzida com grafite e decalques de tatuagem colados sobre a superfície. Em seguida, apresentei a tela pintada com estética *cybertribal* em azul e roxo, marcada por traços orgânicos e referências visuais ligadas à tatuagem contemporânea. Ao lado, o segundo espelho tatuado reforçava a relação entre reflexo, corpo e marca. Finalizando o conjunto expositivo, apresentei a tela tatuada utilizando materiais próprios da tatuagem, evidenciando o deslocamento da prática do tatuar da pele para outros suportes.



Figura 27: Exposição das obras do projeto *UnderInk*. Ana Livia Braido. Fonte: Ana Livia Braido (2026).

CAPÍTULO 3
PROJETO AUTORAL 2:

Tecer



3. PROJETO AUTORAL 2: *TECER*

Este capítulo aborda a obra *Tecer* (2026) que pretende representar a princípio, o ato de construir e desconstruir o próprio “eu”, estruturalmente representado pelo tema da tecelagem e pela exibição de todos os fios que a compõem, elementos individuais que estando entrelaçados, colaboram para a construção de uma estrutura completa. O tópico da identidade é abordado como o ato de assumir o controle de quem você é em busca de uma nova forma ou um novo jeito de ser percebido. A pintura em si é ilustrada como uma forma intencionalmente silenciosa, o conceito de elaboração do *Self* — tal como estudado por Moema Dourado em relação à Jung — sendo retratado na obra como um fenômeno introspectivo. A mudança constante e fluidez desta natureza também se reflete nas técnicas do próprio processo de criação durante os semestres de produção e pesquisa, assim como tema, será elaborado mais detalhadamente em seus capítulos subsequentes.

A ideia geral, de início, partiu do que queria que o trabalho fosse visualmente, que impressão carregaria em um espaço de exposição antes de confeccionar um significado próprio ou até mesmo antes de saber o tópico de estudo teórico do grupo. A priorização do que achava interessante seria o ponto de partida de um projeto indefinido.

As incertezas sobre a forma que a obra poderia tomar me levou a coletar diversas referências artísticas desconexas e painéis semânticos, até alcançar um acordo do que seu fundamento poderia se constituir. Evidencia-se como base de pesquisa referencial duas principais inspirações de maior relevância:

a coleção *Wearable Art* (2015) dos estilistas holandeses Viktor Horsting e Rolf Snoeren — apresentada no desfile no Palais de Tokyo durante a semana outono-inverno de alta-costura em Paris em 2015, onde cada uma das peças foram inicialmente exibidas como vestimentas e em seguida penduradas nas paredes como pinturas completas (Figura 28) — e as obras multimídia da artista libanesa-americana Rania Hassan, que aborda tempo, lugar e circunstância em forma de pinturas a óleo e estruturas tricotadas, como em *The Red Thread* (2013) (Figura 29) e *Spin* (2016) (Figura 30). A adaptabilidade dos quadros expostos dentro de seus respectivos ambientes e a relação entre bidimensional com tridimensional são conceitos que busquei explorar nas composições e técnicas de montagem do projeto.



Figura 28: Vista da instalação de Viktor&Rolf na National Gallery of Victoria. Fonte: THE CONVERSATION. Disponível em: <https://theconversation.com/ambivalent-exquisite-and-playful-the-wonder-of-viktor-and-rolf-67535>. Acesso em: 18 de novembro de 2025.



Figura 30: *Spin*, Coleção *Three Fates*. Óleo e fibra sobre madeira, 2016. 40,6 x 127 x 20,3 cm. Rania Hassan. Fonte: RANIA HASSAN. Disponível em: <<https://raniahassan.com/section/454502-three%20fates.html>>. Acesso em: 28 abr. 2026.



Figura 29: *The Red Thread*, Coleção *Synchronicity*. Óleo e tricô sobre madeira, 2013. Rania Hassan. Fonte: RANIA HASSAN. Disponível em: <<https://raniahassan.com/section/409990-synchronicity.html>>. Acesso em: 28 abr. 2026.

As mudanças mais significativas em relação ao trabalho começaram nos primeiros passos na etapa prática experimental. Parti da intenção de uma instalação-mural focada em uma grade em malha de arame entortada (aqui simulada na maquete da Figura 31 como tiras de papel entrelaçadas) que serviria como suporte para fragmentos de desenhos que cobririam toda a superfície, compondo um painel de exposição completo e abordando os conceitos da mutabilidade dos pensamentos dentro do processo de criação. A pluralidade de desenhos representando a variedade de ideias e projetos de um artista. Porém senti que o diálogo entre poética, materiais e conteúdo eram desconexos. Como uma segunda alternativa, pensei em conter a obra ao centralizar a materialidade da mesma tela de metal proposta anteriormente e dispor os elementos adicionais ao seu redor, em vez de apenas decorá-la com fragmentos discrepantes.



Figura 31: Primeira experimentação. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2025).

Revisitando meus estudos pessoais de desenhos anatômicos, notei as particularidades de como tecidos eram estilizados nas ilustrações, em que suas dobras drapeadas geometricamente sobre os modelos projetavam uma silhueta nítida. Deste esboço surgiu a ideia de evidenciar uma pintura principal de uma figura interagindo com um material de aparência semelhante à ela para fora das dimensões da tela, implementando até então a escolha de uma grade fina e maleável composta de fios de metal entrelaçados, comprada em um rolo de 1,30 m, normalmente usada para a construção de currais (Figura 33). Os elementos das pinturas emolduradas e das grades metálicas em teoria se uniriam para formar uma única estrutura (Figura 32).



Figura 32: Esboço de conceito inicial. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2025).



Figura 33: Tela de metal inicial. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2025).

Simultaneamente comecei a planejar no que seria apresentado pela parte bidimensional do projeto, decidindo utilizar óleo sobre tela por seu acabamento e qualidade. Nunca tendo trabalhado com tinta a óleo antes, fiz testes com uma paleta monocromática para aprender gradientes e valores primeiro, percebendo que contrastes poderiam ser explorados na adição de luzes e sombras. Acabei por trabalhar com a mesma paleta de cores limitada na tela definitiva de 30 x 40 cm, com a adição de detalhes dourados com tinta PVA para inserir um maior interesse visual (Figura 35). O conceito da figura ilustrada foi anteriormente planejado em esboços digitais, para melhor visualização de sua aparência antes de ser posto em prática (Figura 34). A estrutura simbólica que lembra de certa forma o divino é deliberadamente não específica em seu referencial, a escolha de uma vaga iconografia remetente ao sagrado ou sobrenatural buscaria retratar de maneira clara a correlação entre os conceitos de criação e ser.



Figura 34: Arte conceitual digital. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).



Figura 35: Pintura final. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).

Seguindo orientações surgiu a necessidade de pensar em um suporte complementar para a pintura. Em uma loja de antiguidades busquei por uma moldura trabalhada que encaixasse em suas dimensões e simulei digitalmente opções de cores antes de pintá-la com tinta PVA (Figura 36).



Figura 36: Testes de cor da moldura. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).

Tendo em mãos a tela e moldura finalizadas, ao tentar encaixar estes elementos do bidimensional com o tridimensional escolhido, percebi que o formato da grade de metal dificilmente valorizava a composição da obra como um todo, e com sua espessura tendia a se camuflar com as paredes em vez de agregar à pintura, mesmo quando cortado e moldado de maneiras distintas. A partir desta realização procurei outros materiais que pudessem remeter ao mesmo plano de interação entre ambiente e ilustração, primeiro testando tecido tipo voal sintético e então chegando no uso do cordão São Francisco dourado de 8 mm (Figura 37).



Figura 37: a) Testes com tecido voal. b) Testes com cordão São Francisco Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).

Decidindo utilizar o cordão como material definitivo da parte tridimensional, esbocei um novo conceito que explorasse sua materialidade na composição. Tirei medidas do espaço da galeria que seria exposto para poder calcular uma estimativa da área que ocupariam (Figura 38) e juntei as cordas com o suporte que seria manejado no dia (Figura 39).



Figura 38: Esboço de conceito final. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).



Figura 39: Teste de instalação. Bruna Utikawa. Fonte: Bruna Utikawa (2026).

No decorrer do processo de criação, desde esboços iniciais até o produto final do trabalho, a base poética de minha ideia sempre girou em volta da extrapolação de algum suporte e da elaboração de composições que utilizasse de uma variedade de materiais e potencialidades. Tal processo também acabou por evidenciar a errabilidade na instauração da obra: o ato de moldar uma forma não pré-estabelecida, testando um tipo de materialidade e

observando o que seria ou não possível criar com ela, quais seriam utilizadas para a exposição final e quais seriam descartadas. A ideia da utilização do arame nas primeiras etapas originava-se de uma interpretação inicialmente inflexível sobre o tema de identidade, esta sendo vista em seu princípio como um sistema rígido inquestionável que, ao ser representada interagindo com outras dimensões técnicas, buscava abordar a contradição desta convicção ao que a identidade é na realidade: mesmo que pareça ser imutável, não é. Com a assistência dos conceitos teóricos de errabilidade não apenas percebi certas inconveniências durante o processo técnico que depois viriam a ser adaptadas para outras formas, mas também mudei o ver sobre a representação do corpo e do *Self* na obra ao aplicar a materialidade têxtil dos cordões no lugar do metal, assim o entendendo menos como uma “armadura” ou um processo de mudança rígido, e mais como uma parte natural e inerente da elaboração do eu e por extensão da individuação artística.

A configuração definitiva da instalação dependeria de como seriam organizados os trabalhos conjuntos no local da exposição, sendo a estrutura do ambiente intrínseca à funcionalidade da obra completa. Até então o projeto não poderia ser finalizado com antecedência até que estivesse próximo do prazo de entrega para a montagem presencial na galeria.

CAPÍTULO 4
PROJETO AUTORAL 3:

Capsulas do Conforto



4. PROJETO AUTORAL 3: CÁPSULAS DO CONFORTO

O que começo a compreender, ao tentar elaborar este trabalho de forma mais consciente, é que sua organização precede qualquer formulação lógica, ele nasce de um modo de fazer que se impõe à ideia inicial. Meu processo de criação dispensa um caminho linear, orientado por etapas previsíveis ou por uma intenção previamente definida. Ele se constrói em um estado de imersão no qual desenho enquanto penso em outras coisas, assisto a algo ou simplesmente me deixo levar pelo tempo. Nesse fluxo, as decisões acontecem sem que eu consiga, naquele momento, justificá-las. Só posteriormente reconheço nelas relações com minha própria experiência, com minhas memórias, afetos e inquietações.

É a partir dessa percepção que passo a entender meu processo como um espaço de elaboração do próprio eu, em diálogo com a noção de individuação proposta por Jung. Afastando-se de um autoconhecimento direto ou racional, o trabalho configura um movimento em que conteúdos inconscientes emergem de forma simbólica, fragmentada e, muitas vezes, ambígua. Minhas imagens revelam, ainda que parcialmente, aspectos de mim que não estavam plenamente acessíveis; nesse sentido, o fazer artístico é um meio de aproximação de algo que ainda está em formação. Essa busca pela estruturação do sensível dialoga com o conceito de "configuração da Forma" de Fayga Ostrower, em que o ato de dar forma à obra é, simultaneamente, o ato de dar forma ao próprio mundo interno. Para Ostrower, a criação é uma

necessidade de articulação onde o consciente organiza o que o inconsciente projeta, tornando a configuração da forma o ponto de encontro entre a subjetividade e a matéria.

Essa dinâmica altera o eixo do trabalho, o processo passa a ocupar um lugar fundamental, atravessado por desvios, interrupções, retomadas e decisões intuitivas. Essa dimensão errática se aproxima do que Sandra Rey propõe ao tratar da errabilidade, em que o erro e o desvio são partes constitutivas do fazer artístico, e dialoga com Donald Schön ao compreender que o conhecimento se constrói no próprio ato de fazer. A série *Cápsulas do Conforto* (2026) nasce, portanto, desse território. Ela consiste em suportes que funcionam como receptáculos para memórias e afetos, em que a estrutura das caixas de luz atua como um abrigo para o universo visual desenvolvido através da ilustração digital 2D.

Minha poética assume uma perspectiva autobiográfica e confessional, na qual o eu feminino em suas camadas de vulnerabilidade, intensidade e fantasia emerge como força motriz da imagem. A proposta celebra a complexidade do universo da feminilidade e, sobretudo, o sentimento de encantamento, leveza e pertencimento. Essa nostalgia afetiva é a fonte de energia que busco transmitir, materializando uma visualidade que evoca o sonho, a memória, e esse mundo de força, profundidade e delicadeza.

Minhas obras possuem um padrão recorrente: a presença de uma figura feminina com um companheiro animal. Essa dualidade representa a dimensão feminina em sua complexidade, unindo a força, a intensidade e a profundidade emocional; com a simplicidade, a leveza, o instintivo e o lúdico, em uma relação de coexistência indissociável. Cada ilustração busca transmitir uma sensação única, criando ambientes carregados de subjetividade. O processo de construção desse tema recorrente, através das etapas de desenvolvimento e detalhamento, é ilustrado na Figura 40.

Os elementos visuais escolhidos têm como foco recorrente a criação de uma atmosfera onírica, de sonho. Essa visualidade, que é o meio pelo qual eu busco dar forma aos meus sentimentos e às minhas vivências internas, tem seu desenvolvimento ilustrado na Figura 41. É nesse contexto que minha escolha pela ilustração digital se insere. Essa decisão, consolidada ao longo do tempo como um território de familiaridade, não foi completamente consciente. O digital sempre foi o espaço em que me senti mais confortável dentro das artes, onde desenvolvi minha linguagem e consigo produzir com maior fluidez. Contudo, esse conforto não se sustenta como algo estável. Ao mesmo tempo em que o digital me acolhe, ele se revela um espaço marcado pela instabilidade: arquivos podem se perder, tecnologias se tornam obsoletas e imagens deixam de existir. Essa contradição entre familiaridade e impermanência atravessa profundamente meu trabalho.

O processo de criação da série foi dividido em duas fases, começando inteiramente no ambiente digital. A criação inicial se deu em um software de edição de imagem baseado em *bitmap*.



Figura 40: Desenvolvimento da ilustração *Cápsulas do Conforto*, fase de experimentação de traço e cor. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).



Figura 41: Desenvolvimento da ilustração *Cápsulas do Conforto*, fase de experimentação de traço e cor. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

Minha escolha por essa tecnologia não implicou um controle absoluto; pelo contrário, utilizei o meio digital como um campo aberto para o acaso. Em vez de planejar cada traço, empreguei as camadas do software como um ateliê de testes. Utilizei as camadas a meu favor para uma experimentação não-linear de cores e traços, em um processo de desenho não totalmente consciente, no qual a ação intuitiva precedeu a análise. O acaso era gerado pelas combinações exploratórias de camadas e ferramentas como os Modos de Mesclagem (*Blending Modes*) (Figura 42), aplicadas em um fluxo frequentemente desorganizado.

Essa busca intencional pelo acaso é um ponto fundamental da minha poíesis. O processo manifesta a forma: um traço acidental, uma cor inesperada, torna-se um ponto de partida. Se o aspecto resultante não me agrada, retorno à fase inicial; se agrada, é trabalhado e integrado à composição. Esse ciclo de tentativa de aprimoramento pelo uso/descarte é a minha tradução do fazer artístico no digital, onde a imagem nasce da tensão entre o caos da experimentação e a busca da forma final. Nessa fase, produzi quatro imagens-estudo no digital.



Figura 42: Detalhe da aplicação de Modos de Mesclagem, fase de experimentação das variações cromáticas. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

Ao pensar na apresentação das imagens no espaço expositivo, percebi que a simples transposição do digital para o papel seria insuficiente, pois a impressão bidimensional não daria conta da complexidade e da profundidade do processo que as originou. Para que essas imagens operassem como verdadeiras cápsulas, a proposta se organizou a partir de caixas de luz compostas por múltiplas camadas translúcidas, nas quais a cena se constrói na relação entre luz, matéria e olhar. Nesse sistema, a luz atua como elemento mediador que, ao revelar e ocultar simultaneamente, instaura zonas de visibilidade e sombra.

Essa busca pela tridimensionalidade marcou a segunda fase do projeto, que consistiu na transposição das ilustrações para o plano físico e no início da experimentação com materiais translúcidos. Antes mesmo da impressão, realizei duas simulações digitais (Figura 43) para visualizar as formas de trabalhar com a transparência, a sobreposição e os efeitos de luz e sombra, antecipando no software o que eu buscava como resultado tátil e sensorial.

Para isso, eu realizei testes de impressão das imagens digitais em diferentes camadas de papel vegetal (Figura 44). A escolha desse material teve como objetivo imediato introduzir a contingência e a imprevisibilidade do mundo material no que

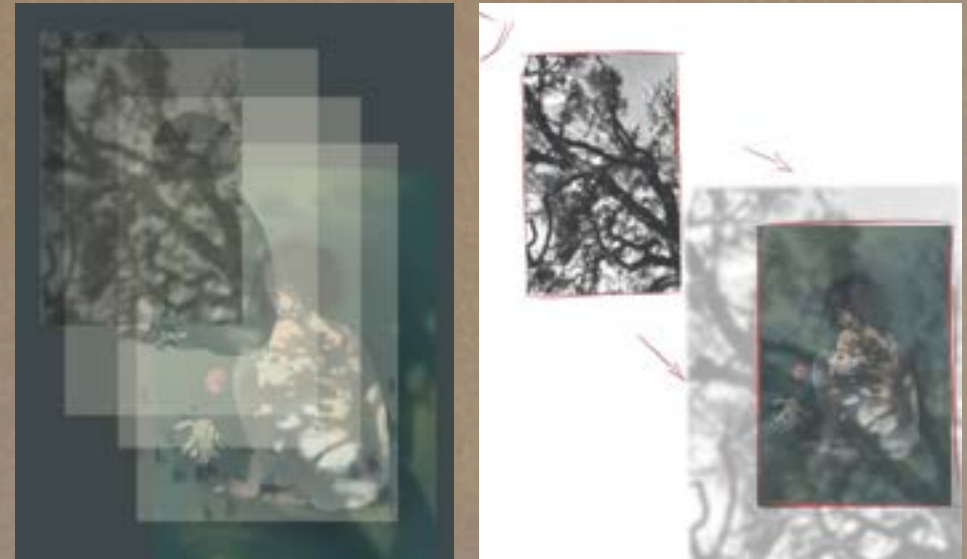


Figura 43: a) Simulação digital de sobreposição de camadas, explorando o efeito de *ghosting* através da transparência. b) Simulação digital do ensaio de projeção de luz, mostrando a interação da imagem projetada com a ilustração base. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

antes era um arquivo digital controlado. O digital foi, assim, ancorado na percepção tátil e no gesto do manuseio da folha.

A experimentação da sobreposição exigiu um total de oito imagens impressas, sendo quatro ilustrações base e quatro imagens separadas para as sobreposições. Essas camadas são intencionalmente tratadas em preto e branco para simular o efeito de sombra e projeção no ambiente físico. Dessas quatro sobreposições, três são ilustrações 2D, variações das ilustrações base para transmitir profundidade, enquanto a quarta é uma fotografia, introduzindo uma sobreposição temática imprevisível.



Figura 44: Imagens digitais impressas individualmente em papel vegetal. Impressão digital sobre papel vegetal. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

Essa materialização concentrou-se nos Ensaaios de Sobreposição, em que manipulei e sobrepos manualmente essas camadas para explorar o efeito de *ghosting* e borrado. Essa técnica de sobreposição física demonstrou ser o primeiro caminho concreto para a estética onírica, utilizando a leve transparência do papel para criar o efeito de memória e velamento.

Após as primeiras experimentações, a aceitação do imprevisível, da mescla da fotografia com a ilustração, e a ideia da luz foram essenciais. Segui a sugestão de desenvolver uma série com cinco ilustrações no total.

O passo seguinte foi montar um protótipo de caixa de luz (Figura 45). Usei estruturas de isopor, um cordão de luz LED de baixa intensidade, do tipo decorativo, preso ao fundo, e camadas internas de isopor para criar distância e suportar as impressões em vegetal. Experimentar as impressões nessa caixa protótipo (Figura 46) confirmou minha abordagem, especialmente o uso da luz como elemento poético.



Figura 45: Protótipo da Caixa de Luz (estrutura em isopor e luz de LED). Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).



Figura 46: Experimentação da ideia parcial da série *Cápsulas do Conforto*: Ensaio de sobreposição no protótipo de caixa de luz em placas de isopor. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

Nesse momento do desenvolvimento, já no período posterior à qualificação, as ilustrações ainda atravessavam uma fase de maturação (Figura 47). Essas imagens correspondem a um estágio intermediário do trabalho, no qual diversas soluções visuais foram testadas e, posteriormente, reformuladas, reafirmando o caráter processual e errático da obra.

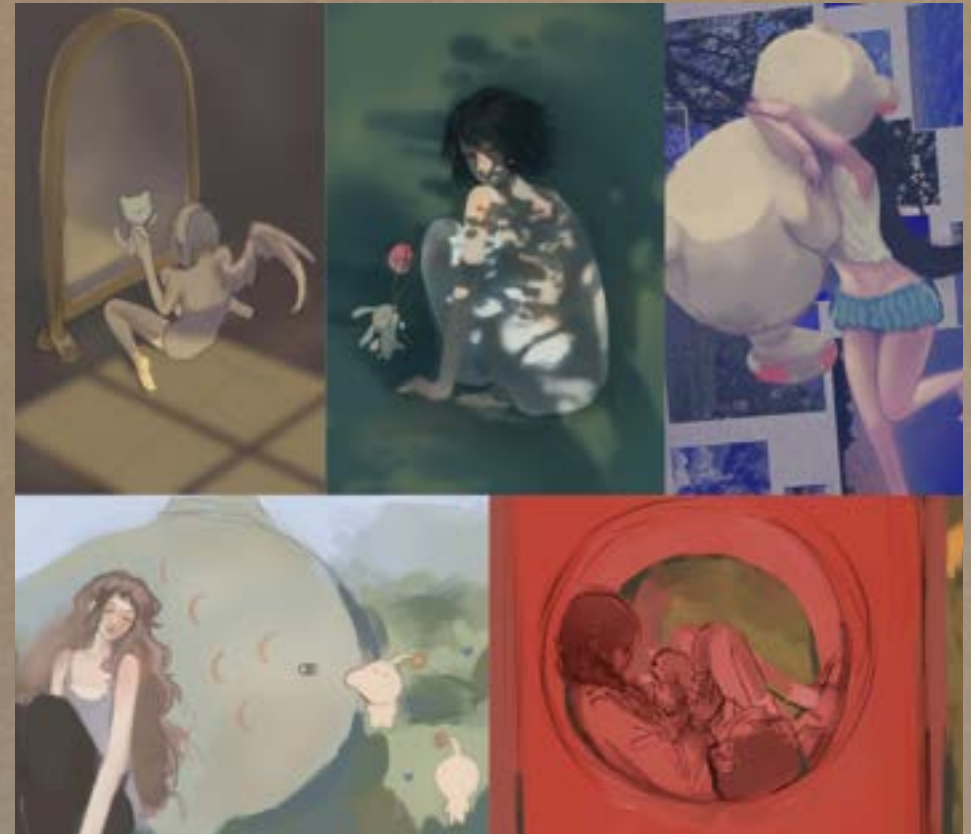


Figura 47: Overview das cinco ilustrações da série *Cápsulas do Conforto* em desenvolvimento. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2025).

Antes da construção das caixas definitivas, optei por substituir uma das peças por um rascunho anteriormente descartado, mas que se mostrou mais coerente com o conjunto. Como esse novo estudo possuía orientação vertical, decidi padronizar toda a série sob essa mesma diretriz, corrigindo a disparidade entre as proporções originais.

Durante o desenvolvimento do projeto, considerei aprofundar a relação da obra com o tema central da pesquisa ao incorporar o processo de criação diretamente na apresentação final. A proposta consistia em incluir, sobre as caixas de luz, não apenas as ilustrações finalizadas, mas também camadas com rascunhos e etapas do desenvolvimento (Figura 48a). Para isso, cada obra seria desdobrada em quatro imagens, três de processo e uma final, totalizando vinte impressões em papel vegetal. Essa configuração viabilizaria uma exposição interativa, na qual as caixas seriam dispostas sobre uma mesa, permitindo ao espectador manipular, folhear e reorganizar fisicamente cada estágio da imagem. Complementarmente, o espaço contaria com uma projeção, da ideia inicial de vazamento de luz sobre a mesa, expandindo a ambiência no espaço expositivo e reforçando o caráter imersivo da experiência (Figura 48b).

Paralelamente a essas investigações conceituais, iniciei a construção das caixas de luz definitivas. As estruturas foram executadas em madeira, no formato A4, com o fechamento posterior em *foam board*, e iluminação interna composta por fitas de LED 12V. Realizei a soldagem manual de conectores e cabos para garantir o funcionamento individual e a autonomia

luminosa de cada unidade, preparando o suporte físico para receber as múltiplas camadas planeadas (Figura 49).

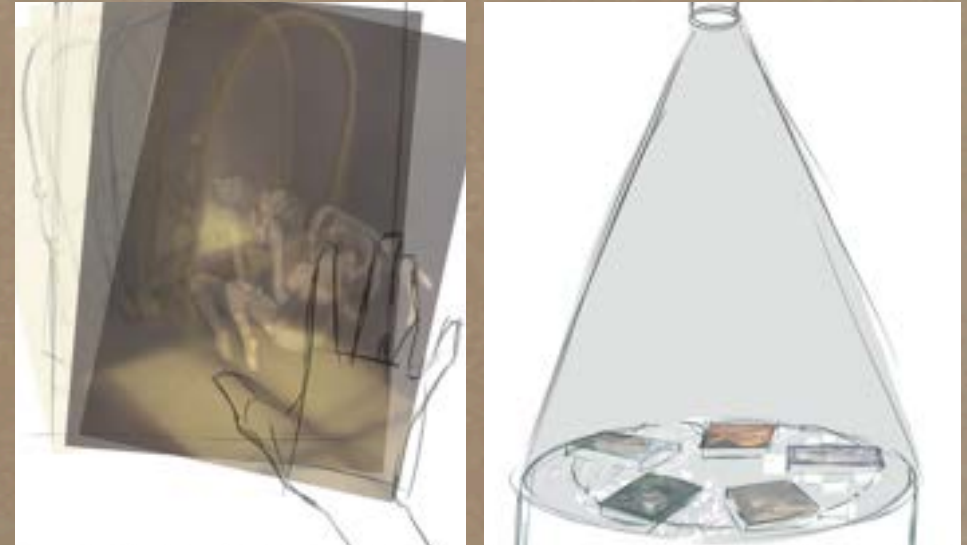


Figura 48: a) Simulação digital da sobreposição das camadas do processo e a imagem final. b) Simulação digital da proposta expográfica interativa. O estudo visual apresenta a disposição das caixas sobre a mesa para manipulação do espectador e a projeção de "vazamento de luz" no ambiente. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).



Figura 49: Caixas de luz finalizadas. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

No entanto, ao testar a sobreposição dos rascunhos e processos dentro das caixas já finalizadas, o resultado não correspondeu às expectativas. A sobreposição excessiva de informação comprometeu a leitura das imagens, gerando uma visualidade confusa e diluindo a força das composições finais (Figura 50). Diante dessa constatação, a proposta interativa de mesa e o uso de projetores foram revistos e abandonados, consolidando a escolha por uma instalação fixa em parede, onde a luz emitida pelas próprias caixas fosse suficiente.



Figura 50: Registro das experimentações da sobreposição das camadas de processo e ilustração final. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

A partir dessa tentativa, retomei a investigação sobre sobreposição de maneira mais específica, considerando a possibilidade de intervenções distintas para cada obra, experimentando intervenções pontuais como fotografias, tecidos, papéis diversos, manipulações gráficas, películas texturizadas e elementos orgânicos, buscando estabelecer relações mais diretas entre materialidade e conteúdo de cada ilustração (Figura 51). Ainda assim, essas soluções permaneceram em aberto e não se consolidaram de forma unificada.



Figura 51: Registros das experimentações com diferentes intervenções para a composição das camadas internas de cada ilustração. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Nesse estágio final, o projeto se aproximou de referências como o diorama de Louis Daguerre (Figura 52), especialmente no que diz respeito à transformação da imagem a partir da incidência da luz (Figura 53). Essa aproximação abriu caminho para a incorporação de películas semi-refletivas, capazes de alterar a visibilidade da imagem conforme a direção da iluminação.

A introdução dessas películas trouxe ao trabalho a possibilidade de revelação da imagem, estabelecendo uma relação direta entre luz, percepção e aparecimento. Dessa forma, as ilustrações passaram a operar em um regime de instabilidade visual, no qual a imagem se transforma conforme a interação com a luz.



Figura 52: Diorama de Daguerre. Louis Daguerre, 1834. Fonte: VILLE DE BRY-SUR-MARNE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

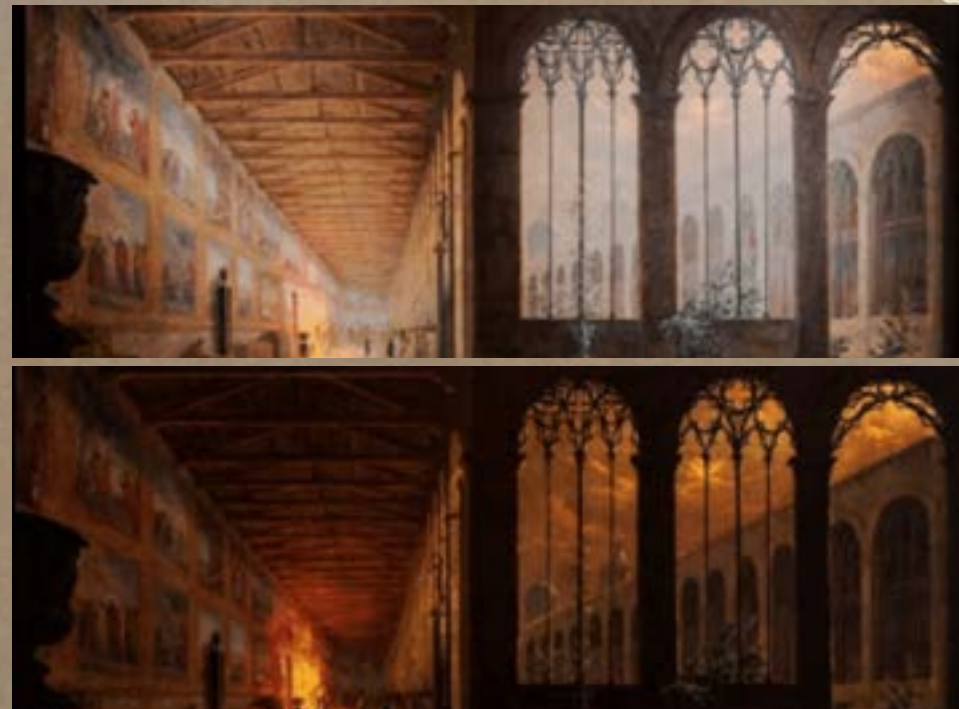


Figura 53: a) Pintura do Diorama de Daguerre sob efeito de luz frontal. b) Pintura do Diorama de Daguerre sob efeito de luz traseira. Louis Daguerre, 1834. Fonte: VILLE DE BRY-SUR-MARNE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE>>. Acesso em: 15 abr. 2026.

Dessa forma, a análise individual de cada uma das cinco obras permite compreender como esses elementos se articulam para formar o conjunto final. Quando começo a aprofundar cada uma das ilustrações, percebo que elas são pontos de condensação de experiências específicas. Cada obra opera como uma cápsula de uma mesma construção interna, atravessadas a partir de fragmentos do conforto, seja na memória, na identidade, nas escolhas ou no próprio processo de criação.

Na primeira ilustração (Figura 54), a busca pelo conforto ancora-se na família. A menina agachada, de costas, estabelece uma relação de interioridade. Ao mesmo tempo, ao virar o rosto em direção ao espectador, cria-se uma tensão entre presença e distância. O coelho, ao segurar a tulipa, introduz uma dimensão afetiva das memórias pessoais do meu lar e da minha infância. A árvore, que não aparece diretamente, manifesta-se como uma sombra projetada em suas costas, sendo um vestígio de uma vivência e um simbolismo da árvore genealógica, que a atravessa e define sua estrutura. Isto é, aquilo que foi vivido permanece como imagem e não como presença.

Figura 54: *Cápsulas do Conforto*: Ilustração 1. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).





Na segunda ilustração (Figura 55), o foco desloca-se na busca de si. A cena, que apresenta a menina sentada no chão de um quarto escuro, estabelece um ambiente de recolhimento e isolamento. O espelho produz aqui um desvio inesperado, o reflexo não devolve a imagem da menina, mas a de um gato com uma expressão leve e sorridente. O gesto de tocar o espelho sugere uma tentativa de reconhecimento. Não se trata de uma identificação plena, mas de uma aproximação tátil com o lúdico. Há o desejo de acessar uma versão de si mais leve e menos rígida, mesmo em um ambiente emocionalmente denso. E assim, a presença da luz que atravessa a janela introduz um elemento de continuidade entre esses dois planos.

Figura 55: *Cápsulas do Conforto*: Ilustração 2. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Na terceira ilustração (Figura 56), o conforto revela-se através de uma ambiguidade protetora. A menina, suspensa e agarrada ao urso de pelúcia, constrói uma imagem de dependência. O fundo, composto por uma fotografia da tela do computador com imagens pessoais, cria uma distância: a imagem de uma imagem de uma memória. O digital aparece como abrigo, mas um abrigo instável e sem sustentação concreta. O gesto de agarrar-se ao urso representa uma tentativa de permanência, há um esforço em manter-se no que é familiar, mesmo que isso não ofereça estabilidade. Essa obra tensiona a ideia de zona de conforto, revelando seu caráter contraditório.

Figura 56: *Cápsulas do Conforto*: Ilustração 3. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).





Na quarta ilustração (Figura 57), essa sensação manifesta-se no acolhimento do que é estranho. A menina repousa sobre o peixe-lua, uma figura considerada bizarra, sem função clara e quase absurda. Ainda assim, a relação estabelecida é de confiança. Não há tentativa de compreensão ou explicação, apenas convivência. Essa imagem propõe uma aceitação do que não faz sentido, deslocando a necessidade de enquadramento e abrindo espaço para o acolhimento do que é estranho.

Figura 57: *Cápsulas do Conforto*: Ilustração 4. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Na quinta ilustração (Figura 58), o caráter do inconsciente torna-se central. A menina adormecida, envolta por gatos que transitam entre o lúdico e o inquietante, habita um espaço delimitado por um feixe de luz, enquanto o restante permanece na escuridão, indicando que o que não está iluminado ainda existe, mas não pode ser plenamente visto. A imagem demonstra um estado onde o inconsciente atua como uma lógica interna que, mesmo não totalmente visível e acessível, orienta o fazer e sustenta a criação.

Figura 58: *Cápsulas do Conforto*: Ilustração 5. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).



Embora fundamentada em uma perspectiva autobiográfica, a série busca ultrapassar o campo do eu ao tocar em dimensões mais amplas da experiência humana. Ao materializar essas memórias em caixas de luz, *Cápsulas do Conforto* deixa de ser apenas um relato pessoal para se tornar um convite ao espectador. É um espaço de silêncio e luz onde o reconhecimento do meu universo íntimo permite ao outro habitar suas próprias subjetividades.

Após as experimentações processuais e o amadurecimento das ilustrações, o projeto consolidou-se em cinco unidades físicas. A transição entre o estado de repouso das caixas desligadas (Figura 59) e a ativação luminosa (Figura 60), evidencia como a luz interna atravessa as camadas de papel vegetal e as intervenções distintas para cada obra, conferindo volume e profundidade às cenas que antes existiam apenas no ambiente digital.



Figura 59: *Cápsulas do Conforto*. Caixa de luz em madeira, impressão em papel vegetal e iluminação LED. 25 × 33,7 × 4 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).



Figura 60: *Cápsulas do Conforto*. Caixa de luz em madeira, impressão em papel vegetal e iluminação LED. 25 × 33,7 × 4 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Após a consolidação estrutural das caixas, algumas soluções técnicas surgiram apenas perto da montagem da exposição. O fechamento frontal das caixas foi realizado com suportes acrílicos originalmente destinados à proteção de documentos em parede, que possuíam uma abertura central na parte superior, elemento que inicialmente se apresentava como um problema formal. Em vez de ocultar essa característica, incorporei-a conceitualmente ao trabalho, transformando-a em um dispositivo de interação. A presença desse vão tornou possível retirar, reorganizar e reinserir as ilustrações dentro das caixas, permitindo ao público alterar parcialmente a disposição das imagens. A obra, portanto, preserva uma dimensão manipulável e mutável, aproximando-se da ideia inicial de interação física que havia sido abandonada anteriormente.

Paralelamente, também realizei impressões em diferentes gráficas, inicialmente por questões práticas e de disponibilidade. Ainda assim, essa variação evidenciou como os próprios meios de impressão interferiam diretamente no resultado visual das obras (Figura 61). Pequenas diferenças de configuração, tinta e equipamento alteravam contraste, saturação e temperatura das cores, modificando a forma como a luz atravessava o papel vegetal.

Durante os testes finais de iluminação, percebi também que uma única impressão em papel vegetal produzia um resultado visual excessivamente translúcido. A intensidade da luz fazia com que parte dos traços e contrastes das ilustrações se perdesse, enfraquecendo a imagem e reduzindo sua presença visual. Como



Figura 61: Testes de impressão em papel vegetal das ilustrações realizadas em diferentes gráficas. 21 x 29,7 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

solução, passei a utilizar duas impressões idênticas sobrepostas e coladas manualmente. Essa duplicação intensificou os contrastes e tornou as folhas mais espessas e resistentes ao manuseio. Para complementar essa adaptação, adicionei suportes laterais feitos com tiras de bambu cortadas manualmente e fixadas com fita crepe, criando uma estrutura delicada que reforçava tanto a estabilidade física quanto a fragilidade visual das peças. O acabamento resultante preserva a leveza translúcida do vegetal, mas introduz uma sustentação discreta que possibilita a interação do público sem comprometer a integridade material das impressões (Figura 62).



Figura 62: Adaptação estrutural com tiras de bambu das impressões em papel vegetal para reforço e manuseio durante a instalação. 21 x 29,7 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

O controle individual da iluminação de cada caixa foi incorporado apenas na etapa final do processo, a partir de uma sugestão do orientador. Cada unidade passou a possuir um interruptor próprio, permitindo que as luzes fossem acionadas separadamente (Figura 63). Essa solução intensificou o caráter interativo da instalação, ao mesmo tempo em que aproximou ainda mais a obra das experiências visuais presentes no diorama de Daguerre, especialmente na relação entre luz, transformação e aparecimento da imagem. A ativação luminosa altera diretamente a percepção das películas, sombras e transparências, fazendo com que cada ilustração se revele de maneira distinta conforme a incidência da luz.

A construção elétrica das caixas, incluindo soldagens, cabos, conectores e interruptores, foi realizada com o auxílio do meu pai, engenheiro elétrico. Essa colaboração ultrapassa o âmbito técnico e passa a integrar afetivamente o próprio processo da obra. Tanto meu pai quanto minha mãe participaram ativamente das decisões, sugestões e soluções desenvolvidas ao longo da pesquisa, acompanhando as incertezas e transformações do projeto. Assim, o trabalho incorpora também essas relações familiares como parte de sua constituição subjetiva, tornando-se atravessado não apenas pelas memórias representadas nas imagens, mas também pelas trocas afetivas presentes no próprio fazer.

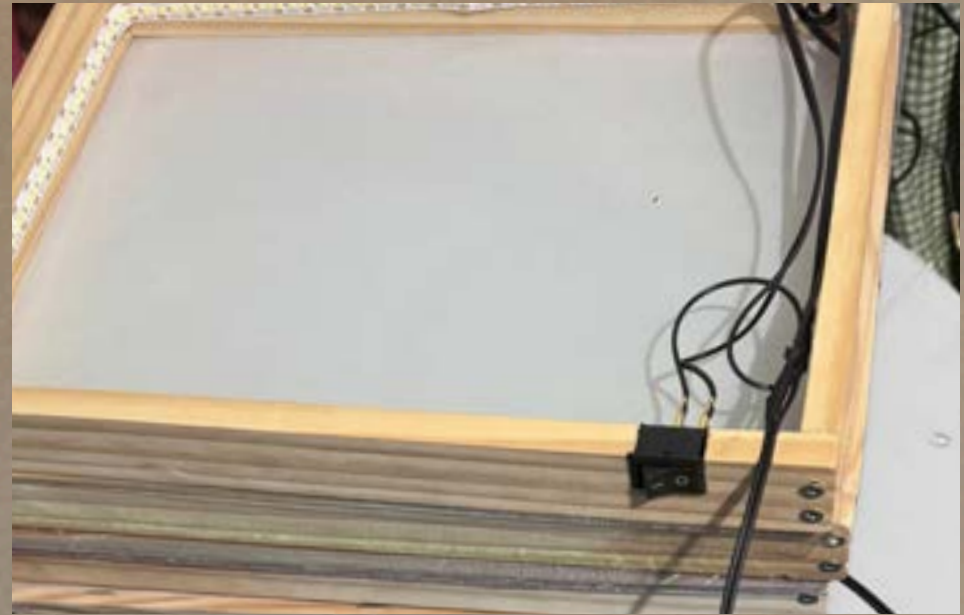


Figura 63: Instalação do interruptor na caixa de luz. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Ao refletir sobre os efeitos visuais e sensoriais produzidos pela obra, percebo que a escolha das caixas de luz aproxima-se, ainda que de maneira não totalmente consciente, do próprio funcionamento da imagem digital, mediada pela emissão luminosa das telas. Ainda que meu trabalho parta da tentativa de materializar o digital no espaço físico, a presença da luz evidencia que essa origem continua inscrita na obra. As caixas luminosas produzem um efeito semelhante ao da imagem em tela: a ilustração parece emergir de dentro do suporte, como algo simultaneamente presente e imaterial. Ao mesmo tempo, a transparência do papel vegetal introduz uma dimensão de delicadeza e vulnerabilidade, estabelecendo um contraste entre a luminosidade artificial e a fragilidade física do material.

A disposição final das cinco caixas no espaço expositivo também foi pensada como parte da construção conceitual da série. As obras posicionadas nas extremidades receberam intervenções aplicadas na superfície frontal das caixas: uma película semi-reflexiva que altera a visibilidade da imagem e uma película quadriculada que remete visualmente ao pixel e à estrutura digital da imagem. Já as obras intermediárias receberam intervenções inseridas atrás das ilustrações, como o galho prensado que projeta sombras orgânicas e o papel celofane amassado, responsável por alterar textura e coloração da luz. No centro da instalação, uma das caixas permaneceu sem qualquer intervenção adicional.

A permanência dessa obra em seu estado mais “limpo” surgiu inicialmente como uma incerteza processual. No entanto, ao

discutir essa ausência com os orientadores, compreendi que a não-intervenção também constituía uma escolha significativa. Em meio às imagens atravessadas por filtros, películas e distorções, a caixa central opera como um ponto de suspensão visual. Sua presença sem camadas extras evidencia a própria imagem e cria um intervalo de respiro dentro do conjunto, permitindo que a instalação oscile entre excesso e contenção, interferência e silêncio. Assim, a ausência de intervenção passa a atuar como parte estrutural do equilíbrio da série.

A consolidação dessas decisões formais, materiais e luminosas marcou a configuração final da série *Cápsulas do Conforto*. A obra, construída a partir de deslocamentos, reformulações e experimentações sucessivas, passou a existir como instalação. Nesse momento, as caixas de luz passaram a constituir um espaço de experiência, em que luz, memória, materialidade e interação se articulam diretamente na relação com o ambiente expositivo e com o público.



Figura 64: Série *Cápsulas do Conforto* em sua configuração final no espaço expositivo. Caixa de luz em madeira, impressão em papel vegetal e iluminação LED. 25 × 33,7 × 4 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

CAPÍTULO 5

EXPOSIÇÃO EXPERIMENTAL



5. EXPOSIÇÃO EXPERIMENTAL

A exposição experimental representou a etapa final de materialização dos Trabalhos de Conclusão de Curso desenvolvidos pelas artistas participantes. A mostra recebeu o nome *Opus in Fieri*, derivada do latim que significa “obra em formação” ou “obra em processo”. O título parte da ideia da criação como algo não fixo, em constante transformação, refletindo diretamente as discussões presentes nos trabalhos expostos, especialmente aquelas relacionadas à memória, identidade, subjetividade e processo de criação. A exposição reuniu três grupos de TCC, totalizando sete artistas, cujas produções dialogavam, ainda que de maneiras distintas, com experiências íntimas, afetos, reconstruções e formas particulares de perceber o mundo.

O nome da exposição surgiu inicialmente durante um exercício realizado no semestre anterior, permanecendo posteriormente como escolha definitiva por sintetizar de maneira precisa as intenções conceituais presentes nos trabalhos, sobretudo nas pesquisas do nosso projeto focado em processos de criação e individuação artística. Diferentemente de anos anteriores, neste semestre a disciplina de Curadoria não ocorreu paralelamente ao período da exposição. Ainda assim, o processo de organização da mostra contou com constantes diálogos entre as artistas, o curador Paulo de Tarso Cheida Sans e o orientador Paulo Henrique Nascimento Kielwagen, especialmente no que dizia respeito à disposição espacial das obras, identidade visual e decisões expográficas.



Figura 65: Cartaz de divulgação da exposição. Software: Medibang Paint. Estela Nina Yoshida.
Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

A criação do cartaz de divulgação e da identidade visual da mostra ficou sob responsabilidade da artista Estela Nina Yoshida, uma vez que já havia participado da elaboração da proposta inicial no semestre anterior. O desenvolvimento visual buscou integrar as diferentes poéticas presentes na exposição sem abandonar a linguagem visual construída pelo grupo de pesquisa relacionado ao tema “Processo de Criação e Individuação Artística”. Para isso, foi elaborada uma composição gráfica baseada em uma moldura ilustrada, preenchida por referências visuais relacionadas às obras

das artistas participantes (Figura 66). Essa solução permitiu reunir elementos distintos dentro de uma mesma unidade visual. Enquanto a organização das informações textuais seguiu orientações do curador e orientador, que sugeriram ajustes principalmente na legibilidade tipográfica e na distribuição das informações.



Figura 66: Colagem de referências visuais utilizadas na construção da moldura ilustrada no cartaz de divulgação. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

A montagem da exposição aconteceu ao longo de três dias, iniciando-se em 11 de maio de 2026. O processo ocorreu de maneira relativamente tranquila, embora envolvesse constantes adaptações espaciais e decisões tomadas coletivamente entre artistas, orientadores e curadoria. Além da montagem das obras, as artistas também participaram ativamente da organização geral da exposição, auxiliando na produção das fichas técnicas para todos os expositores, na organização dos materiais gráficos e na preparação da abertura da mostra.



Figura 67: Instalação do cartaz de divulgação no espaço expositivo. Fonte: Paulo Kielwagen (2026).



Figura 68: Elementos gráficos e fichas técnicas para identificação das obras e artistas expositores. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

A exposição *UnderInk* (Figura 69) apresentou um conjunto de obras que articulavam tatuagem, desenho e experimentação visual a partir de diferentes suportes e materiais. A organização das peças no espaço expositivo foi pensada de maneira a criar relações entre superfície, gesto e identidade, aproximando procedimentos da tatuagem ao campo das artes visuais contemporâneas. A disposição vertical das obras contribuiu para a construção de uma leitura contínua, permitindo que os trabalhos dialogassem entre si através de texturas, contrastes e elementos gráficos recorrentes na produção da artista.

Além das obras expostas, Ana Livia Braidó também desenvolveu adesivos (Figura 70) contendo artes autorais derivadas das imagens presentes na exposição. Esses materiais funcionavam como extensões simbólicas da pesquisa artística, permitindo que fragmentos da identidade visual de *UnderInk* circulassem para além do espaço da galeria e ampliassem a experiência do público com a mostra.



Figura 70: Adesivos do projeto *UnderInk*. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Figura 69: Exposição das obras do projeto *UnderInk*. Ana Livia Braidó. Fonte: Ana Livia Braidó (2026).



Para a instalação *Tecer* de Bruna Mayumi Utikawa, a escolha do local de exposição na galeria fazia parte da obra tanto quanto os suportes já preparados antecipadamente. O processo de finalização continuou a ocorrer até o último dia antes da abertura, devido aos elementos tridimensionais que foram planejados de maneira que interagissem com o ambiente e fossem sustentados por ele. Ainda havia incertezas em relação às medidas dos cordões que seriam pendurados em frente ao quadro, onde cortá-los, que estruturas do local poderiam ser aproveitadas para a exibição, como funcionaria a iluminação dos objetos considerando seu lugar em um espaço compartilhado com outros trabalhos e, após estabelecer todos esses pontos, foi decidido que a última alteração a ser feita seria o teste de como a mesclagem do cordão destrançado com a tela aconteceria. Tentativas de colar juntas as superfícies destes elementos não funcionaram, levando a artista a

fazer um pequeno corte na pintura para que as cordas pudessem passar de trás do quadro e serem drapeadas à frente da imagem. Foram experimentados cortes em outras telas de mesma qualidade antes de aplicar a técnica para a obra definitiva a fim de observar como a interferência na tecelagem do objeto reagiria à rasgos, se poderiam aprofundar ou desestabilizar a superfície por inteiro. Apenas ao confirmar a estabilidade do resultado que foi possível finalizar a estrutura física da obra com convicção.

Com a instalação completa, sugestões de iluminação propostas pelo orientador ajudaram a realçar a visualidade do projeto em relação ao espaço que ocupava, percebendo que holofotes direcionados diagonalmente no suporte dos cordões projetava uma sombra distinta que preenchia as paredes de forma a acentuar a composição ao redor (Figura 71).

Figura 71: Exposição do projeto *Tecer*. Bruna Mayumi Utikawa. Fonte: Bruna Mayumi Utikawa (2026).

Através de mais acasos, a tonalidade e intensidade das luzes utilizadas também iluminaram a tela de maneira satisfatória. O verniz aplicado, apesar de ser rotulado como fosco, apresentou um brilho sutil que acabou por dar uma maior ênfase nos detalhes dourados da tinta PVA sem que ofuscasse a figura por inteiro, ao mesmo tempo servindo como um acabamento complementar ao simbolismo da obscuridade que a obra buscava abordar em seu tema.

Além de estabelecer a forma final do projeto para a exposição nos dias de montagem, a artista também preparou adesivos de design inspirados na temática do quadro, para serem distribuídos entre os visitantes como uma extensão artística e lembrança do evento (Figura 72).



Figura 72: Adesivos do projeto *Tecer*. Bruna Mayumi Utikawa. Fonte: Bruna Mayumi Utikawa (2026).

A montagem de *Cápsulas do Conforto* representou também um momento de reencontro com a própria pesquisa, principalmente após um longo período de desgaste emocional e incerteza em relação ao projeto. A instalação exigia uma atenção maior à estrutura elétrica das caixas de luz, o que fez com que seus pais participassem ativamente do processo de montagem, auxiliando na organização da fiação, nas conexões elétricas e na instalação das caixas no espaço expositivo. A presença deles durante todo o processo foi fundamental, tanto no suporte técnico quanto emocional, tornando a experiência menos exaustiva e mais significativa afetivamente.



Figura 73: Participação da família no processo de montagem na galeria expositiva. Fonte: Paulo Kielwagen (2026).

Inicialmente, a obra seria instalada em uma área mais escura da galeria, próxima a um trabalho que utilizava projeção. Entretanto, foi notado que a ausência de luz ambiente comprometia parte importante da experiência visual da obra, já que as ilustrações também deveriam funcionar com as caixas desligadas. A partir das conversas com o orientador e o curador, decidiu-se reposicionar o trabalho na parede, permitindo que ele pudesse ser visualizado também do lado de fora do espaço expositivo.



Figura 74: Estudo inicial de posicionamento das caixas de luz no espaço expositivo durante a definição da montagem da instalação. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Após a definição do local, a artista iniciou a instalação das cinco caixas de luz na parede. Para garantir alinhamento e organização visual, utilizou fita crepe e um nível como guia para posicionamento das peças. As caixas foram fixadas com fita dupla face resistente e posteriormente conectadas através da fiação elétrica que interligava todas as estruturas até a tomada principal. Inicialmente, a intenção era esconder completamente os fios utilizando canaletas. No entanto, durante a montagem, surgiu a observação de que os cabos aparentes estabeleciam uma relação visual interessante entre as caixas, como uma continuidade gráfica da instalação. Assim, optou-se por esconder apenas a fiação principal que descia em direção à tomada, mantendo visíveis as conexões entre as obras.

A ambientação final da galeria contribuiu significativamente para a construção da experiência expositiva. Diferentemente de outras obras presentes na mostra, a artista optou por não utilizar iluminação direcionada sobre sua instalação, pois desejava que as próprias caixas produzissem sua luminosidade interna de maneira autônoma. A luz emitida pelos LEDs internos passou a atuar não apenas como recurso técnico, mas como parte constitutiva da poética do trabalho, criando uma atmosfera mais íntima e silenciosa.



A instalação também contou com uma pequena placa explicativa posicionada ao lado da obra, acompanhada da ficha técnica. A placa continha um desenho orientando o público sobre as possibilidades de interação com as caixas de luz, indicando a possibilidade de retirar e reorganizar as ilustrações, além de acionar livremente os interruptores individuais, buscando reduzir a insegurança inicial dos visitantes diante da manipulação da obra (Figura 76).

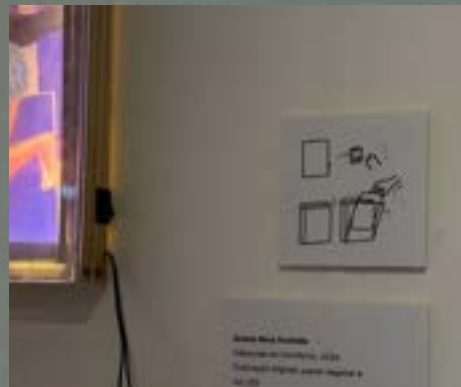


Figura 76: Desenho instrutivo sobre interação e manuseio. Impressão em papel offset e foam board. 8 x 8 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Figura 75: Instalação final de *Cápsulas do Conforto* no espaço expositivo, evidenciando a disposição das caixas de luz e a fiação aparente entre as obras. Caixa de luz em madeira, impressão em papel vegetal e iluminação LED. 25 x 33,7 x 4 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

Nos dias finais antes da abertura, a artista também produziu pequenos cartões de apresentação, relacionados ao seu trabalho artístico, a serem disponibilizados livremente ao público visitante que desejasse manter uma recordação da exposição. Os cartões continham nome, contatos profissionais, redes sociais e pequenos elementos gráficos derivados das ilustrações da série *Cápsulas do Conforto* (Figura 77). Apesar de terem sido produzidos rapidamente durante a reta final da montagem, esses materiais funcionaram como uma extensão simbólica da obra.



Figura 77: Cartões de apresentação contendo elementos gráficos derivados da identidade visual de *Cápsulas do Conforto*. Impressão em papel couchê e papel vegetal. 9,5 x 5,6 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

A abertura oficial da exposição ocorreu em 13 de maio de 2026. Pouco antes do início, após os últimos ajustes da montagem e organização do espaço, as artistas aguardaram do lado externo da galeria enquanto os visitantes chegavam. O momento foi atravessado por uma mistura intensa de ansiedade, cansaço e expectativa. Após os discursos iniciais realizados pelo curador, pelo orientador e pela nossa representante Bruna Mayumi Utikawa, o público foi convidado a entrar na exposição.

A experiência da abertura revelou-se extremamente marcante para as artistas. Assim que os visitantes começaram a circular pelo espaço, diversas pessoas se aproximaram espontaneamente para conversar sobre as obras, perguntar sobre os processos de criação

Figura 78: Abertura da exposição *Opus in Fieri*. Fonte: Manuela Gil (2026).

e compartilhar interpretações pessoais. As artistas permaneceram durante toda a noite ao lado de suas instalações, dialogando



Figura 79: Abertura da exposição *Opus in Fieri*. Fonte: Mathias Reis (2026).



continuamente com professores, colegas, artistas, amigos e visitantes externos. A recepção do público superou completamente suas expectativas. Muitos demonstraram interesse genuíno não apenas pela visualidade da obra, mas também pelos processos subjetivos que atravessavam suas construções.

A experiência de apresentar *UnderInk* ao público, apesar do retorno positivo desde os primeiros momentos da abertura, também foi atravessada por sentimentos de insegurança e receio. Por se tratar de um projeto profundamente conectado à sua identidade artística e à linguagem da tatuagem, existia um medo constante de como as obras seriam interpretadas pelos visitantes e se as relações construídas entre tatuagem e artes visuais seriam compreendidas dentro do espaço expositivo. A exposição envolvia referências muito presentes em sua trajetória pessoal e profissional, tornando o momento de compartilhá-las publicamente particularmente sensível (Figura 80).

Entretanto, conforme o público começou a circular pela galeria, esses sentimentos foram gradualmente substituídos por surpresa, acolhimento e realização. Muitas pessoas se aproximaram espontaneamente para conversar sobre os trabalhos, fazer perguntas sobre os materiais utilizados e demonstrar curiosidade sobre os processos envolvidos em cada obra. Os espelhos tatuados despertaram atenção especial dos visitantes, principalmente pela relação criada entre os traços gravados na superfície e o reflexo de quem observava a peça. Diversas pessoas comentavam sobre a experiência de se enxergar atravessadas pelos desenhos, estabelecendo interpretações próprias a partir da interação com a obra. As perguntas sobre o uso da micro retífica, sobre a relação da tatuagem com os suportes apresentados e sobre as referências visuais utilizadas pela artista fizeram com que o diálogo com o

público se tornasse uma das partes mais significativas da exposição.



Figura 80: Artista Ana Livia Baido no início da exposição artística do projeto *UnderInk*. Ana Livia Baido. Fonte: Ana Livia Baido (2026).

Ao longo da noite, ouvir elogios, acompanhar as reações dos visitantes e perceber o interesse genuíno pelas obras fez com que a artista enxergasse com mais clareza a potência do próprio projeto. A recepção do público confirmou que a tatuagem, além de prática profissional e linguagem estética, ocupa também um lugar central dentro de sua produção artística e de sua construção subjetiva. Ver as pessoas se conectando com os trabalhos e compreendendo as relações propostas pela exposição transformou a experiência em um momento profundamente gratificante, trazendo um forte sentimento de felicidade, realização e pertencimento em relação à própria pesquisa (Figura 81).

A experiência da abertura permitiu que Ana Livia Baido percebesse o quanto *UnderInk* fazia sentido dentro de sua trajetória artística. Mais do que apresentar obras finalizadas, a exposição tornou visível a relação afetiva construída ao longo dos anos com o desenho, a tatuagem e os processos de criação. O contato com o público reforçou a compreensão de que sua produção artística não se separa de sua identidade enquanto tatuadora e artista visual, mas se constrói justamente a partir desse encontro entre corpo, imagem e expressão pessoal.



Figura 81: Artista Ana Livia Baido durante a exposição artística do projeto *UnderInk*. Ana Livia Baido. Fonte: Ana Livia Baido (2026).

O projeto *Tecer* acabou por incorporar diversos elementos visuais com simbolismos abrangentes, porém não particularmente articulados no ato de referenciar alguma narrativa específica fora da abordagem identitária e de processos de criação estudados no segmento teórico do Trabalho de Conclusão de Curso. Durante a exposição, no entanto, visitantes frequentemente perguntavam sobre ou compartilhavam suas primeiras impressões em relação à produção,

trazendo à tona histórias, crenças e suas primeiras impressões em relação à produção, trazendo à tona histórias, crenças e interpretações de diversas áreas de conhecimento desconhecidas pela artista, mas que interessantemente enquadravam-se bem na obra por completo.

Pode-se dizer assim, que o ato de descobrir o propósito de um trabalho artístico durante o processo e finalização ao invés de solidificar uma intenção desde sua instauração, é justamente o ponto que liga a perspectiva temática e teórica estudada com o processo de criação físico do projeto ao todo.



Figura 82: Exposição do projeto *Tecer*. Bruna Mayumi Utikawa. Fonte: Bruna Mayumi Utikawa (2026).

A dimensão confessional presente em *Cápsulas do Conforto* tornou esse contato particularmente intenso. Falar publicamente sobre um trabalho centrado em questões autobiográficas, memória, conforto, vulnerabilidade e elaboração do eu inicialmente era desafiador. No entanto, a maneira acolhedora como o público recebeu a obra transformou essa experiência em algo profundamente significativo. Após um período de intenso desgaste emocional e conceitual relacionado ao desenvolvimento do projeto, a exposição permitiu que ela voltasse a enxergar sentido na pesquisa desenvolvida e reconhecesse a potência poética do trabalho finalizado.

A interação do público com a instalação também aconteceu de maneira bastante positiva. Embora muitos visitantes demonstrassem receio inicial de alterar a disposição das imagens, diversas pessoas interagiram diretamente com a obra ao longo da noite, explorando as mudanças produzidas pelas diferentes incidências de luz e pelas intervenções materiais presentes em cada caixa.



Figura 83: Visitantes explorando as possibilidades de interação luminosa e manipulação das impressões na instalação. Caixa de luz em madeira, impressão em papel vegetal e iluminação LED. 25 × 33,7 × 4 cm. Estela Nina Yoshida. Fonte: Estela Nina Yoshida (2026).

De maneira geral, a exposição confirmou aspectos importantes da pesquisa desenvolvida ao longo do TCC. A recepção do público demonstrou que as imagens, mesmo profundamente autobiográficas, foram capazes de produzir identificação afetiva e provocar leituras subjetivas variadas. Muitos visitantes comentaram sobre a sensação de conforto, nostalgia e acolhimento transmitida pelas obras, mesmo sem conseguirem apontar exatamente o motivo, descrevendo essa percepção quase como uma sensação inexplicável, evidenciando uma aproximação entre a intenção poética do trabalho e sua percepção pelo público.



Figura 84: Interação com a instalação durante a abertura da exposição. Fonte: Mathias Reis (2026).

A presença da família e de pessoas próximas durante a abertura também foi emocionalmente determinante. Ver os pais e amigos acompanhando todo o processo, desde a montagem até a recepção do público, fez com que a exposição adquirisse um significado ainda mais pessoal, reforçando a percepção de que o trabalho não se construiu de maneira isolada, mas atravessado por vínculos afetivos, trocas e apoios constantes.

Figura 85: Registro da exposição *Opus in Fieri*. Fonte: Mathias Reis (2026).

Ao final da abertura, a sensação predominante entre as artistas foi de realização. Apesar das dificuldades enfrentadas durante o desenvolvimento dos projetos, das incertezas conceituais e das constantes reformulações ao longo do processo, a exposição permitiu compreender as obras de maneira mais completa. O contato direto com o público, a materialização física das pesquisas e a experiência coletiva da montagem fizeram com que os trabalhos deixassem de existir apenas como pesquisa acadêmica e passassem a ocupar concretamente o espaço compartilhado da experiência artística.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu da necessidade de compreender o processo de criação como um espaço de elaboração subjetiva, construção de sentido e transformação do próprio artista.

A investigação acerca da individuação artística permitiu compreender que muitas imagens, decisões formais e aproximações poéticas surgiram antes mesmo de serem racionalmente entendidas. O processo de criação passou, então, a operar como um espaço de aproximação entre experiência, memória, afeto e inconsciente, em que cada trabalho desenvolveu maneiras particulares de traduzir visualmente questões internas, afetivas e existenciais.

Nesse contexto, a pesquisa também evidenciou como o fazer artístico produz conhecimento. As soluções encontradas ao longo do percurso não nasceram de respostas previamente estabelecidas, mas da experimentação contínua com materiais, linguagens, técnicas e possibilidades visuais. Assim, a pesquisa permitiu compreender que a individuação artística não acontece separadamente da prática, ela se constrói simultaneamente, através das transformações, conflitos e percepções que emergem ao longo do processo. O erro, o acaso e a instabilidade passaram a constituir partes fundamentais da própria construção poética dos trabalhos.

O desenvolvimento coletivo da pesquisa reforçou ainda mais essa dimensão processual. Embora cada artista tenha construído um percurso singular, as trocas constantes entre orientações, conversas, dúvidas e experimentações fizeram com que o grupo se tornasse também um espaço de apoio e amadurecimento compartilhado. As pesquisas cresceram simultaneamente,

atravessadas por referências, inseguranças e descobertas comuns, permitindo que a experiência coletiva ampliasse a percepção individual sobre o próprio fazer artístico.

Em *UnderInk*, a artista Ana Livia Braidó investigou de que maneira a tatuagem poderia ultrapassar os limites do corpo e expandir-se para outros suportes dentro das artes visuais contemporâneas. As dificuldades técnicas, a resistência dos materiais e os desvios surgidos durante a produção evidenciaram conceitos como errabilidade, processo e transformação, permitindo que o inesperado também se tornasse parte da pesquisa e da construção poética dos trabalhos. A investigação revelou ainda que a tatuagem, ao ser deslocada para telas, espelhos e instalações, pode operar como linguagem artística expandida, articulando questões relacionadas à identidade, presença, materialidade e implementação do eu no processo criativo. Dessa forma, a pesquisa contribui para ampliar discussões sobre a tatuagem no campo da arte contemporânea, aproximando práticas ligadas ao corpo de procedimentos instalativos e experimentais, ao mesmo tempo em que possibilitou à artista fortalecer uma linguagem autoral construída a partir da relação entre arte, experiência pessoal e processo de criação.

Em *Tecer* de Bruna Mayumi Utikawa, foi evidenciada ao longo do caminho uma certa dificuldade de encaixar um olhar crítico e descritivo em cima do próprio processo de criação, percebida através de longos períodos de desconexão entre intenção e prática, principalmente no início do desenvolvimento. O rumo tomado entre idealização e resultado final tornou-se claro somente em retrospecto, dado que a exploração dos conceitos de acaso,

errabilidade e inconsciente no fim se comprovaram grande parte do projeto como um exercício de experimentação, o ato de deixar de lado a necessidade de ter controle absoluto da arte e em troca, permiti-la fazer a si mesma. Contar com as partes do processo ainda não racionalizadas e o próprio compartilhamento com um público também podem ser parte da obra.

Em *Cápsulas do Conforto* de Estela Nina Yoshida, a investigação revelou-se profundamente ligada à tentativa de materializar memórias, afetos e estados subjetivos através da imagem. O percurso da obra demonstrou que a construção poética não esteve apenas nas ilustrações finalizadas, mas principalmente nas transformações ocorridas durante o processo: nas mudanças de direção, nas soluções técnicas improvisadas, nas dúvidas, nos testes materiais e na relação entre o digital, a luz e a fragilidade física dos suportes. A experiência da exposição também permitiu compreender como a obra se transforma ao entrar em contato com o espaço e com o público, ampliando seus sentidos para além das intenções iniciais da artista.

Ao final desta pesquisa, compreende-se que a individuação artística não corresponde a um estado concluído, mas a um movimento contínuo de construção e reconhecimento de si através da criação. Da mesma forma, o processo artístico não se encerra na finalização das obras ou da escrita acadêmica. As questões investigadas permanecem abertas a possibilidades futuras de continuidade, reformulações e aprofundamento, acompanhando a própria natureza instável da criação artística e da individuação, que seguem em constante transformação.

Assim, esta pesquisa investiga a arte como um espaço permanente de atravessamento entre imagem, memória, experiência e subjetividade, em que criar também significa transformar-se ao longo do percurso.

AM GALERIA. Disponível em: <https://amgaleria.com.br/artista/maria-lira-marques/> . Acesso em: 29 out. 2025.

ARTSY. Andrea Dezsö. Nova York, 2025. Disponível em: <https://www.artsy.net/artist/andrea-dezso>. Acesso em: 15 set. 2025.

ARTSY. Of Light and Shadow: New Works by Andrea Dezsö. Nova York, 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/pucker-gallery-of-light-and-shadow-new-works-by-andrea-dezso>. Acesso em: 15 set. 2025.

BS9, 2024 . Disponível em: <https://www.bs9.com.br/variedades/maria-lira-marques-que-pinta-bichos-com-tinta-feita-de-terra-ganha/22746/> . Acesso em: 29 out. 2025.

COMUGA. Andrea Dezsö: From the Murky Banks of the Chattahoochee. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://comuga.org/exhibition/andrea-dezso-from-the-murky-banks-of-the-chattahoochee/>. Acesso em: 15 set. 2025.

DAGUERRE, L. Le Diorama de Daguerre : reconstitution sur maquette d'une séance du Diorama Théâtre. YouTube, 21 de fev. de 2012. Publicado pelo canal Ville de Bry-sur-Marne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE>. Acesso em: 15 abril 2026.

DASARTES. Maria Lira Marques - AM Galeria. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/maria-lira-marques-am-galeria/>. Acesso em: 9 set. 2025.

DEZSO, A. Página inicial. [S. l.], [2025]. Disponível em: <https://andreadezso.com/>. Acesso em: 15 set. 2025.

DOURADO, M. Jung, arte e imagem. Paraná: Appris, 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. Maria Lira Marques. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/46272-maria-lira-marques>. Acesso em: 9 set. 2025.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17, maio 2014.

HARDY, Don Ed. Climber. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/don-ed-hardy-climber> . Acesso em: 25 nov. 2025.

HASSAN, R. Página inicial. [S. I.], [2026]. Disponível em: <https://raniahassan.com/section/105067.html>. Acesso em 28 abr. 2026.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Roda dos Bichos. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/roda-dos-bichos/>. Acesso em: 7 set. 2025.

MARQUES, M. L. Documentário: Maria Lira Marques – Roda dos bichos. Produção de Instituto Tomie Ohtake; captação e edição de Ricardo Miyada. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 4 mar. 2024. 1 vídeo (51 min 16 s). Publicado pelo canal Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kBJyptf2w5Y>. Acesso em: 13 set. 2025.

MUSEUM OF ARTS AND DESIGN (MAD). In the Studio: Andrea Dezsö, Youtube, 10 de novembro de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cd-6NfgrCXY&t=118s>. Acesso em: 29 de outubro de 2025.

OSTROWER, F. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PATRÍCIO, K. Instituto Tomie Ohtake apresenta exposição “Roda dos Bichos” de Maria Lira Marques. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.kleberpatricio.com.br/arte-cultura/instituto-tomie-ohtake-apresenta-exposicao-roda-dos-bichos-de-maria-lira-marques/>. Acesso em: 9 set. 2025.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

SIMÕES DE ASSIS. Mika Takahashi. [S. l.]: Simões de Assis, 2023. Disponível em: <https://www.simoesdeassis.com/artistas/mika-takahashi>. Acesso em: 7 set. 2025.

TAKAHASHI. [@mikatahashi]. Instagram, 19 ago. 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DNiS87vuSD6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 29 out. 2025.

TAKAHASHI, M. [Depoimento da artista sobre o processo criativo e a exposição Noctiluca]. 1 vídeo (6 min 13 s). Simões de Assis Galeria de Arte, 2025. Disponível em: <https://www.simoedeassis.com/artistas/mika-takahashi>. Acesso em: 7 set. 2025. [Conteúdo indisponível em 21 out. 2025].

ZAMBONI, S. Metodologia de pesquisa em artes visuais. In: ZAMBONI, S. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998. p. 43-59.