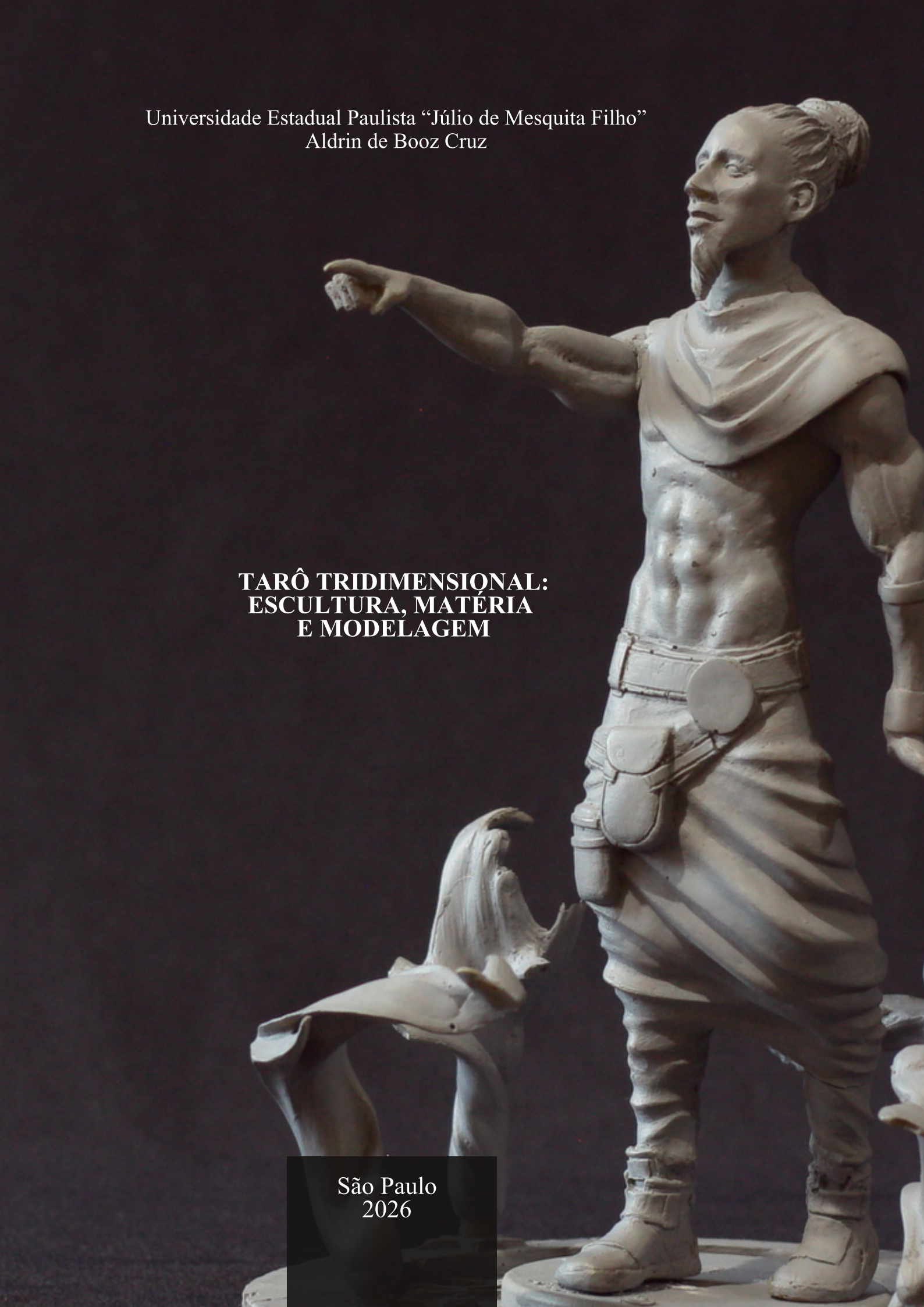
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Aldrin de Booz Cruz

TARÔ TRIDIMENSIONAL: ESCULTURA, MATÉRIA E MODELAGEM



São Paulo
2026

Aldrin De Booz Cruz

TARÔ TRIDIMENSIONAL:

ESCULTURA, MATÉRIA E MODELAGEM

Trabalho equivalente apresentado ao
Programa de Pós Graduação em Artes
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista (Unesp), como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador Prof. Dr. Pelópidas Cypriano

São Paulo
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C957t Cruz, Aldrin de Booz, 1979-
Tarô tridimensional : escultura, matéria e modelagem / Aldrin de Booz Cruz. – São Paulo, 2026.
242 f. : il.

Nome artístico do autor: Aldrin Booz.
Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte moderna - Séc. XXI. 2. Arte brasileira - Séc. XXI. 3. Escultura. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Simbolismo. 6. Tarô. I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 731

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ALDRIN DE BOOZ CRUZ

TARÔ TRIDIMENSIONAL:
Escultura, Matéria e Modelagem

Trabalho equivalente apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos

Data da defesa: 06/04/2026

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dr. Euclides Alves Vital Junior
SENAC - Centro Universitário SENAC - Campus de São Paulo

Prof. Dr. Francisco Tupy Gomes Corrêa
USP - Escola de Comunicação e Artes - Campus de São Paulo

RESUMO

A presente pesquisa surge no contexto das relações entre arte, magia, misticismo, *fan art* e colecionismo de *action figures*, articulando produção escultórica, simbolismo ocultista e cultura pop contemporânea. Mais do que responder a uma lacuna específica, a investigação concentra-se na reflexão sobre o próprio processo criativo, compreendido como rede dinâmica de experiências, referências visuais, experimentações técnicas e transformações subjetivas. O objetivo central consiste em fomentar a criação de esculturas seriadas capazes de unir sofisticação artística, simbolismo do tarô e apelo acessível ao público não especializado, viabilizando simultaneamente uma alternativa econômica sustentável ao artista. A metodologia envolve estudos simbólicos de cartas do *Tarô de Thoth*, como *O Mago*, a partir de autores como Aleister Crowley, Phil Hine e Sallie Nichols, além de experimentações técnicas inspiradas em artistas como Shiflett Brothers, articuladas à noção de rede de criação de Cecilia Almeida Salles. Como resultados, foram produzidas esculturas originais e reproduções em materiais diversos, como resina, cera e gesso, evidenciando que mesmo a produção seriada preserva singularidades materiais e poéticas. Conclui-se que a prática artística constitui um campo legítimo de produção de conhecimento, permanecendo aberta a ampliação futura das investigações sobre pintura e acabamento escultórico.

Palavras-chave: escultura; reprodutibilidade; tarô; símbolo.

ABSTRACT

This research emerges within the context of the relationships between art, magic, mysticism, fan art, and action figure collecting, articulating sculptural production, occult symbolism, and contemporary pop culture. Rather than addressing a specific gap, the investigation focuses on reflecting upon the creative process itself, understood as a dynamic network of experiences, visual references, technical experimentation, and subjective transformations. The central objective is to encourage the creation of serialized sculptures capable of combining artistic sophistication, tarot symbolism, and accessibility to non-specialized audiences, while simultaneously enabling a sustainable economic alternative for the artist. The methodology involves symbolic studies of cards from the Thoth Tarot, such as *The Magician*, based on writings by Aleister Crowley, Phil Hine, and Sallie Nichols, in addition to technical experimentations inspired by artists such as Shiflett Brothers, articulated through the concept of creative networks proposed by Cecilia Almeida Salles. As results, original sculptures and reproductions in different materials, such as resin, wax, and plaster, were produced, demonstrating that even serialized production preserves material and poetic singularities. The research concludes that artistic practice constitutes a legitimate field of knowledge production, while remaining open to future investigations concerning sculptural painting and finishing techniques.

Keywords: sculpture; reproducibility; tarot; symbol.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Capa do álbum Arise..... 18
Figura 2 — Capa do álbum Powerslave.....19
Figura 3 — Capa da revista Heavy Metal (setembro de 1981).....19
Figura 4 — Capa do livro Os Livros da Magia.....20
Figura 5 — Capa da revista Wizard n.2 (1997)..... 20
Figura 6 — XIII..... 26
Figura 7 — XIII..... 26
Figura 8 — XIII..... 27
Figura 9 — XIII..... 27
Figura 10 — XIII..... 28
Figura 11 — Série Máscaras Irmãs.....32
Figura 12 — Série Máscaras Irmãs.....32
Figura 13 — Série Máscaras Irmãs.....33
Figura 14 — Série Máscaras Irmãs.....33
Figura 15 — Série Máscaras Irmãs.....34
Figura 16 — Série Máscaras Irmãs.....35
Figura 17 — Carta The Fool, do Tarô de Thoth..... 36
Figura 18 — Carta The Star (XVII), do tarô Night Sun..... 45
Figura 20 — A Estrela.....49
Figura 21 — Matriz para a obra Composição I..... 51
Figura 22 — Matriz para a obra Composição I..... 52
Figura 23 — Matriz para a obra Composição I..... 53
Figura 24 — Matriz e caixa para molde da obra Composição I..... 53
Figura 25 — Molde e réplica da obra Composição 1..... 56
Figura 26 — Réplica da obra Composição 1..... 57
Figura 27 — Molde e réplica da obra Composição 1..... 58
Figura 28 — Matriz (em processo) para a obra Cabeça de zumbi.....61
Figura 29 — Matriz (em processo) para a obra Cabeça de zumbi.....61
Figura 30 — Matriz (em processo) para a obra Cabeça de zumbi.....62
Figura 31 — Molde e réplica da obra Cabeça de zumbi.....62
Figura 32 — Processo de cópia da obra Cabeça de zumbi..... 63
Figura 33 — Réplica teste de Cabeça de zumbi..... 64
Figura 34 — Matriz e réplica de Cabeça de zumbi.....65
Figura 35 — Matriz e réplica de Cabeça de zumbi.....65
Figura 36 — Réplica de Cabeça de zumbi II..... 66
Figura 37 — Réplica de Cabeça de zumbi II..... 67
Figura 38 — Réplica de Cabeça de zumbi II..... 68
Figura 39 — Réplicas teste..... 69

Figura 40 — Matriz de Cabecinha.....71
Figura 41 — Matriz de Cabecinha.....72
Figura 42 — Matriz de Cabecinha.....72
Figura 43 — Matriz de Cabecinha II.....73
Figura 44 — Matriz de Cabecinha II.....73
Figura 45 — Processo de feitura dos moldes de Cabecinhas.....75
Figura 46 — Registro do processo criativo.....75
Figura 47 — Operários.....78
Figura 48 — Cabecinhas.....79
Figura 49 — Cabecinhas (detalhe).....80
Figura 50 — Registro de réplicas da obra Cabecinhas feitas pelo filho do autor.....82
Figura 51 — Cabecinhas.....83
Figura 52 — Cabecinhas.....84
Figura 53 — Cabecinha.....85
Figura 54 — Capa do EP/Picture Disc Behind the Mirror.....87
Figura 55 — Fase inicial da modelagem de Behind the Mirror.....90
Figura 56 — Fase inicial da modelagem de Behind the Mirror.....91
Figura 57 — Fase inicial da modelagem de Behind the Mirror.....92
Figura 58 — Fase inicial da modelagem de Behind the Mirror.....93
Figura 59 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....95
Figura 60 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....95
Figura 61 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....96
Figura 62 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....97
Figura 63 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....97
Figura 64 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....98
Figura 65 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....98
Figura 66 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....99
Figura 67 — Processo da modelagem de Behind the Mirror.....100
Figura 68 — O ateliê coberto por borracha de silicone azul.....102
Figura 69 — Processo de feitura do molde de Behind the Mirror.....104
Figura 70 — Processo de feitura do molde de Behind the Mirror.....104
Figura 71 — Processo de feitura do contramolde de Behind the Mirror.....105
Figura 72 — Processo de feitura do contramolde de Behind the Mirror.....105
Figura 73 — Processo de feitura do contramolde de Behind the Mirror.....107
Figura 74 — Processo de feitura do contramolde de Behind the Mirror.....107
Figura 75 — Molde rasgado de Behind the Mirror.....108
Figura 76 — Molde rasgado de Behind the Mirror.....108
Figura 77 — Molde rasgado de Behind the Mirror.....110
Figura 78 — Contramolde quebrado de Behind the Mirror.....110
Figura 79 — Nova matriz de Behind the Mirror.....112
Figura 80 — Nova matriz de Behind the Mirror e EP Behind the Mirror de Kreator.....113

Figura 81 — Processo do novo molde de Behind the Mirror..... 115
Figura 82 — Processo do novo molde de Behind the Mirror..... 115
Figura 83 — Processo do novo molde de Behind the Mirror..... 116
Figura 84 — Processo de feitura de novo contramolde bipartido de Behind the Mirror.....116
Figura 85 — Processo de feitura de novo contra molde bipartido de Behind the Mirror.....117
Figura 86 — Processo do novo contramolde de Behind the Mirror..... 120
Figura 87 — Processo do novo contramolde de Behind the Mirror..... 121
Figura 88 — Processo do contramolde de Behind the Mirror..... 122
Figura 89 — Processo do contramolde de Behind the Mirror..... 123
Figura 90 — Réplicas de Behind the Mirror, molde e contramolde.....126
Figura 91 — Réplicas de Behind the Mirror, molde e contramolde.....132
Figura 92 — Réplica de Behind the Mirror..... 133
Figura 93 — Réplicas de Behind the Mirror.....134
Figura 94 — Réplicas de Behind the Mirror.....135
Figura 95 — Réplicas de Behind the Mirror.....136
Figura 96 — Réplicas de Behind the Mirror.....137
Figura 97 — Réplicas de Behind the Mirror secando após pintura com primer cinza..... 138
Figura 98 — Réplicas de Behind the Mirror pintadas com primer e armazenadas no ateliê..139
Figura 99 — Pintura de réplica de Behind the Mirror..... 140
Figura 100 — Pintura de réplica de Behind the Mirror..... 141
Figura 101 — Pintura de réplica de Behind the Mirror..... 142
Figura 102 — Pintura de réplica de Behind the Mirror.....142
Figura 103 — Réplica de Behind the Mirror..... 143
Figura 104 — Réplica de Behind the Mirror..... 144
Figura 105 — Réplica de Behind the Mirror..... 145
Figura 106 — Réplica de Behind the Mirror..... 146
Figura 107 — Réplica de Behind the Mirror..... 147
Figura 108 — Réplica de Behind the Mirror..... 148
Figura 109 — Réplica de Behind the Mirror..... 149
Figura 110 — Capa do álbum The Bleeding.....153
Figura 111 — Réplica e molde de The Bleeding..... 154
Figura 112 — Réplica e molde de The Bleeding.....155
Figura 113 — Réplica de The Bleeding.....156
Figura 114 — Réplicas de The Bleeding..... 157
Figura 115 — Processo de escultura da matriz de O Pendurado..... 161
Figura 116 — Processo de escultura da matriz de O Pendurado..... 162
Figura 117 — Processo de escultura da matriz de O Pendurado..... 163
Figura 118 — Composição com estudos tridimensionais dos arcanos maiores do tarô..... 164
Figura 120 — Carta The Magus (I), do Tarô de Thot.....166
Figura 121 — Carta Le Bateleur (I), do Tarô de Marseille.....167
Figura 122 — Processo de escultura da matriz de O Mago, primeira versão.....168

Figura 123 — Processo de escultura da matriz de O Mago, primeira versão.....169
Figura 124 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....177
Figura 125 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....178
Figura 126 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....179
Figura 127 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....180
Figura 128 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....181
Figura 129 — Aldrin Booz. Processo de escultura da matriz de O Mago.....182
Figura 130 — Aldrin Booz. Processo de escultura da matriz de O Mago.....183
Figura 131 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....184
Figura 132 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....185
Figura 133 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....186
Figura 134 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....187
Figura 135 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....188
Figura 136 — Réplica em resina da cabeça de O Mago.....189
Figura 137 — Réplica em resina da cabeça de O Mago.....190
Figura 138 — Réplica em resina da cabeça de O Mago.....191
Figura 139 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....192
Figura 140 — Processo de escultura da matriz de O Mago.....193
Figura 141 — Réplicas em resina dos elementos ar, fogo e terra para a composição da escultura de O Mago..... 194
Figura 142 — Réplica em resina da base elementos para a composição da escultura O Mago... 194
Figura 143 — Composição completa da escultura O Mago..... 195
Figura 144 — Réplica da base para composição da escultura O Mago.....196
Figura 145 — Composição completa da escultura O Mago..... 197
Figura 146 — Composição completa da escultura O Mago..... 198
Figura 147 — Composição completa da escultura O Mago..... 199
Figura 148 — Réplica de O Mago.....200
Figura 149 — Réplica da cabeça de O Mago..... 201
Figura 150 — Réplica da cabeça de O Mago..... 202
Figura 151 — Réplica de O Mago.....202
Figura 152 — Réplica de O Mago (detalhe).....204
Figura 153 — Réplica de O Mago.....204
Figura 154 — Capa do álbum Beneath The Remains.....207
Figura 155 — Beneath The Remains/Nightmare in Red..... 208
Figura 156 — Processo de feitura da peça Beneath the Remains/Nightmare in Red.....210
Figura 157 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 232
Figura 158 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 233
Figura 159 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 234

Figura 160 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 235
Figura 161 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 235
Figura 162 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 237
Figura 163 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 237
Figura 164 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 238
Figura 165 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 239
Figura 166 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 239
Figura 167 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 240
Figura 168 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 240
Figura 169 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 241
Figura 170 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 242
Figura 171 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 243
Figura 172 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem..... 243

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....12
2 REFLEXÕES SOBRE A VERDADEIRA VONTADE.....14
3 O ARTISTA E A MAGIA: DAS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS AO DESPERTAR MÁGICO.....17
4 POR UMA EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA.....29
4.1 Técnica e Contemporaneidade: Um Compromisso com a Substância Artística.....30
5 O TARÔ DE THOTH - UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....36
4.1 O Mago: Criador e detentor das possibilidades.....38
4.2 Simbologia do Mago no Tarô de Thoth.....40
4.3 O Mago sob múltiplas lentes simbólicas.....41
6 A ESTRELA.....43
6.1 A simbologia de A Estrela.....46
6.2 Considerações sobre a escultura A Estrela.....47
7 AS PRIMEIRA EXPERIÊNCIAS COM MOLDES.....50
8 AS CABECINHAS.....70
9 BEHIND THE MIRROR.....86
9.1 O Molde.....101
9.2 O Recomeço.....109
9.3 O Novo Molde.....114
9.4 Réplicas.....124
10 THE BLEEDING.....150
11 ESCULPINDO O TARÔ.....158
11.1 ESCULPINDO O MAGO.....159
12 FANART: UM ESPAÇO DE CRIAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO.....205
12.1 As esculturas inspiradas em capas de discos.....206
12.2 Análise Técnica da Escultura Nightmare in Red.....209
13 ESCULTURA, MATÉRIA, REPRODUTIBILIDADE E ESSAS COISAS TODAS — UMA BREVE REFLEXÃO.....213
14 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....216
REFERÊNCIAS.....219
GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS E ARTÍSTICOS.....224
APÊNDICE A.....232

1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória como artista e professor é uma luta constante entre a necessidade de criar arte e as demandas da vida prática. Durante anos, tentei equilibrar minha paixão pela arte com o trabalho como professor de arte na educação básica, mas o peso da rotina e a falta de perspectivas me empurraram para uma encruzilhada: seguir tentando me adaptar a um sistema que me sufocava ou encontrar um caminho onde minha arte pudesse florescer de verdade. Foi nesse momento que comecei a desenhar diversos projetos de empreendimentos artísticos com potencial econômico que iam de história em quadrinhos a jogos de tabuleiro. No entanto, eram projetos que quase sempre dependiam de um trabalho em equipe, e que devido a demanda de compromissos de meus parceiros, terminavam por minguar. Nesse momento decidi trabalhar sozinho e voltei os olhos para a escultura, a linguagem que sempre me trouxe resultados mais genuínos, tanto em termos técnicos quanto expressivos.

O desejo de transformar a arte em algo sustentável foi alimentado pela percepção de uma paixão que me acompanha desde a infância: Action figures e colecionáveis da cultura pop, e todo o meu referencial ocultista. A ideia de criar esculturas dos 22 arcanos maiores surgiu como uma forma de unir essas referências em peças que pudessem transcender categorias. Não seriam apenas objetos de adoração, nem simples colecionáveis ou obras de galeria – que costumam ser inacessíveis. Queria criar algo que pudesse ser tudo isso e, ao mesmo tempo, dialogar com pessoas como eu – fascinadas pelo cruzamento entre o oculto, o *cyberpunk*, o afrofuturismo e o *new weird*.

Para tornar esse sonho viável, decidi apostar na reprodutibilidade. Escolhi materiais como silicone e resina, que possibilitam a replicação com alta qualidade, e também abrem caminho para a acessibilidade, tanto para mim como criador quanto para o público. Cada peça, mesmo produzida em série, carrega variações e nuances que a tornam única. O processo de aprender a trabalhar com esses materiais – com todas as falhas, improvisos e epifanias – moldou, além das esculturas, a forma como me vejo enquanto artista.

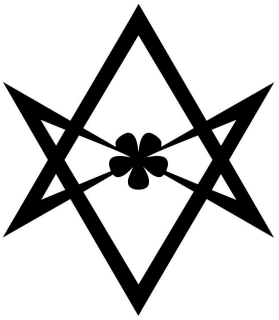
Os desafios técnicos enfrentados ao longo desse percurso foram, ao mesmo tempo, frustrantes e reveladores. Da explosão de silicone que cobriu meu estúdio de azul até o aprendizado empírico sobre como lidar com moldes e contramoldes, cada etapa foi uma oportunidade de crescimento e refinamento do meu processo criativo. Este projeto ultrapassa a simples criação de objetos e evidencia a relação intrínseca entre o gesto artístico, os materiais e os meios técnicos mobilizados ao longo do processo. Cada peça carrega a

memória dos experimentos, dos erros e das soluções encontradas, tornando-se uma espécie de testemunho do percurso que empreendi.

A ideia original de recriar os 22 arcanos maiores do tarô se ramifica em diversos outros pequenos e grandes projetos que ganharam corpo e passaram a compor a pesquisa. Fatos que encontram sustentação no conceito de redes de criação formulado por Cecília de Almeida Salles, segundo o qual o processo criativo se configura como sistema aberto composto por conexões entre repertório cultural, condições materiais, contexto histórico, experiência biográfica e decisões técnicas.

Além disso, meu trabalho busca ocupar um espaço único entre a arte, o colecionismo e o simbolismo. As esculturas dos arcanos maiores não se limitam a serem objetos decorativos ou itens de *fanart*; elas podem ser tudo isso e mais, dependendo da perspectiva e da relação do público com elas. Essa maleabilidade do significado é algo que me fascina e guia meu trabalho, permitindo que ele alcance um público diverso e crie conexões profundas e inesperadas.

Ao trazer esse projeto para o contexto acadêmico, pretendo consolidar minha prática artística, e contribuir para debates sobre reprodutibilidade, acessibilidade e o papel da escultura no diálogo entre cultura pop e simbolismo tradicional. Este projeto é uma expressão da minha história, dos meus processos e das minhas aspirações, e acredito que ele tem o potencial de abrir caminhos tanto no campo da arte quanto na interação com públicos que buscam na estética e no simbolismo uma forma de conexão e significado.



2 REFLEXÕES SOBRE A VERDADEIRA VONTADE

O conceito de Verdadeira Vontade, no contexto da filosofia de Thelema - difundido no Brasil por Raul Seixas com a frase “Faz o que tu queres” - é muitas vezes mal compreendido. Em essência, trata-se de encontrar e seguir um propósito alinhado à própria natureza, algo que não é ditado por expectativas externas, modas ou desejos momentâneos, mas que brota de dentro, da essência do indivíduo. Entendo isso como uma predisposição natural que cada pessoa carrega e que, ao ser exercida, confere sentido à vida. “Faz o que tu queres” não é um chamado à desordem, mas sim um convite à responsabilidade - talvez o ato mais amoroso que alguém possa ter consigo mesmo.

A Verdadeira Vontade, segundo Aleister Crowley, é a expressão mais autêntica do ser, aquilo que o indivíduo está destinado a realizar, independentemente das pressões externas ou desejos transitórios. Em *Liber AL vel Legis* (2004), obra central da filosofia thelêmica, Crowley afirma: “Faz o que tu queres há de ser o todo da Lei” - frase que não deve ser confundida com permissividade, mas compreendida como a convocação ao alinhamento total entre intenção, ação e natureza interior. A Verdadeira Vontade não é sinônimo de vontade egóica, mas de um princípio essencial que só pode ser descoberto por meio da disciplina mágica, da observação interior e da transcendência do ego. Como explica Israel Regardie (1993), seguidor e sistematizador da obra de Crowley, a Verdadeira Vontade emerge quando o indivíduo cessa de lutar contra sua natureza profunda e se torna um canal da Vontade Cósmica, integrando seu microcosmo ao macrocosmo. Kenneth Grant (2001), por sua vez, enfatiza que essa Vontade não pode ser ensinada, apenas descoberta, e que sua realização é sempre transformadora, pois demanda a superação de condicionamentos e a reorganização simbólica da vida do magista. Nesse sentido, a Verdadeira Vontade é menos um objetivo fixo e mais uma forma de estar no mundo em fluxo com o que é essencial. Encontrá-la - e sustentá-la - exige coragem, entrega e lucidez, e, no contexto artístico, pode ser compreendida

como o chamado à criação que brota não do desejo de reconhecimento, mas da necessidade de expressar aquilo que pulsa de forma inevitável.

Creio que, ao seguir nossa Verdadeira Vontade, a vida passa a fluir com mais coerência. Não que tudo se torne fácil - mas o mundo para de parecer errado. É como se finalmente encontrássemos o compasso exato da nossa existência. A Verdadeira Vontade não tem a ver com fazer o que se quer no impulso, mas com descobrir o que viemos fazer aqui, e viver isso com convicção. Chegar a esse ponto exige sinceridade radical consigo mesmo, e coragem.

Carl Gustav Jung, no território da psicologia profunda , elaborou um conceito bastante próximo: o processo de individuação. Para ele, tornar-se quem se é de verdade exige o enfrentamento daquilo que foi esquecido, reprimido ou negado dentro de nós. A individuação é o caminho de integração entre os conteúdos conscientes e inconscientes da psique, até que o sujeito consiga viver conforme sua verdadeira natureza. Ou seja, trata-se de abandonar papéis impostos para, enfim, habitar a própria identidade. Para Jung, esse é o verdadeiro sentido da vida: tornar-se aquilo que se é (Jung, 2000).

> O processo de individuação, com efeito, é uma síntese de desenvolvimento, no decorrer da qual os diferentes aspectos da personalidade, conscientes e inconscientes, se integram numa unidade harmônica. Ele não leva apenas ao confronto com o próprio inconsciente, mas à plena realização do próprio potencial individual. (...) O indivíduo se torna aquilo que realmente é, e não aquilo que os outros ou a sociedade esperam que ele seja (Jung, 2000, p. 186).

Essas duas ideias, embora formuladas em campos distintos, dialogam diretamente. Tanto a Verdadeira Vontade quanto a individuação conduzem a uma descoberta profunda do ser e a uma vida vivida em coerência com ele. No fundo, ambas propõem uma mesma busca: viver de acordo com o que realmente se é. E, nesse sentido, podem até ser compreendidas como expressões diferentes da mesma experiência.

Tendo esses conceitos em mente, percebo que, desde muito jovem, sempre fui uma pessoa visual. Cores, formas e o lado obscuro e radical das coisas sempre me atraíram, o que me levou à prática do desenho ainda na infância e, mais tarde, ao universo do rock. Hoje, vejo essas inclinações como sinais claros da minha Verdadeira Vontade. Não posso afirmar com certeza que minha Verdadeira Vontade é ser artista, mas o fato de eu consumir e criar imagens está, sem dúvida, alinhado com ela.

A prática artística, por mais dura, solitária e sofrida que possa ser - como veremos nos próximos capítulos - ainda é a única atividade humana que me proporciona plenitude. Essa afirmação pode soar dramática ou exagerada, mas outras experiências como beber, viajar,

festejar ou ter longas conversas agradáveis com pessoas queridas me trazem apenas alegrias momentâneas. Sinto que a vida, de fato, acontece no fazer artístico: na criação, na apreciação, no ensino, no consumo e na discussão sobre arte, bem como na aplicação funcional ou cotidiana de suas linguagens.

A visão da artista e autora Fayga Ostrower sobre o processo criativo ressoa profundamente com essas reflexões. Em Criatividade e Processos de Criação, Ostrower vê a arte como um meio de dar sentido à existência e de traduzir a interioridade em linguagem visual. Para ela, o ato criativo é uma forma de autoconhecimento: o artista expressa o que já sabe, ao mesmo tempo em que descobre novas camadas de si ao criar. Assim como percebo o fazer artístico como caminho de plenitude, Ostrower compreende a arte como prática que vai além da técnica — uma forma de interação vital com o mundo e consigo mesmo (Ostrower, 2014).

Ao criar, o artista dialoga com suas experiências, emoções e com a realidade à sua volta. Cada obra se torna uma extensão desse processo de descoberta, uma manifestação concreta de aspectos do ser que antes estavam ocultos ou mal compreendidos.

Quando observo meu próprio processo criativo, mesmo em trabalhos encomendados ou não autorais, percebo que ele sempre revela algo de mim. Muitas vezes, são partes reprimidas, inconscientes. O ato de desenhar, modelar ou simplesmente discutir arte me reconecta comigo mesmo. Esse estado de plenitude, de alinhamento com algo maior, é exatamente aquilo que Jung descreve como individuação e Crowley chamava de Verdadeira Vontade. Ao criar, busco, no fundo, ser quem realmente sou.

3 O ARTISTA E A MAGIA: DAS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS AO DESPERTAR MÁGICO

Os estudos de processos criativos são fundamentais para compreender que a criação artística não se limita à escolha de materiais ou à execução técnica da obra. Eles abrangem as diversas camadas de vivências pessoais, experiências ordinárias e até mesmo influências emocionais que moldam a poética de cada artista. No meu caso, as práticas mágicas e a sua abordagem simbólica, embora inicialmente dissociadas do meu fazer artístico, tornaram-se elementos vitais da minha rede de criação. Experiências como a consulta ao tarô, o uso de oráculos e a convivência com práticas esotéricas revelaram-se fundamentais para nutrir meu imaginário visual e simbólico. Assim, esses elementos, que em um primeiro momento poderiam parecer distantes do campo artístico e, especialmente, do campo acadêmico, atuam como gatilhos criativos, alimentando minha estética e expandindo minhas narrativas. Investigar esses processos significa reconhecer a importância das vivências pessoais como parte da prática artística, pois elas afetam diretamente o modo como a obra se desenvolve. Ao incluir essas camadas subjetivas, os estudos de processos criativos permitem que a pesquisa em arte se aprofunde nas interações entre vida, experiência e criação, algo crucial para entender a complexidade da produção artística contemporânea (Salles, 2006).

A conexão entre o fazer artístico e as práticas mágicas também se alinha profundamente com o pensamento de Fayga Ostrower e Genesis P-Orridge. Para Ostrower, a criatividade é uma habilidade inerente ao ser humano, capaz de transformar o simples ato de criar objetos e estabelecer uma relação simbiótica entre o indivíduo e o mundo, onde o artista transforma e é transformado (Ostrower, 2014). P-Orridge, por sua vez, entende a arte como um ato de magia, uma ferramenta ritualística que vai além da estética para moldar realidades e expandir a consciência (P-Orridge, 2010). Em ambos os casos, a criação artística é, além de uma expressão, um processo de conexão com forças simbólicas e transformadoras, onde o artista, assim como o mago, navega entre o visível e o invisível, configurando sua visão e seu impacto no mundo.

Apesar de ter crescido em uma família onde o estudo, a discussão e as práticas mágicas e espirituais eram corriqueiras, esses temas nunca ocuparam uma posição de destaque em minha vida na juventude. Durante minha infância e adolescência, fui exposto à prática da Umbanda por meu pai, às músicas de Raul Seixas que discorriam sobre a Lei de Thelema, às histórias de minha mãe sobre embates mágicos das tradições do interior, e aos estudos de tarô e bruxaria natural de minha irmã mais velha. Embora esses elementos estivessem sempre

presentes em meu ambiente familiar, levaram anos para que eu começasse a compreender plenamente seu significado e a importância que eles poderiam ter em minha vida e prática artística.

Enquanto meu interesse pela magia e espiritualidade permanecia inexistente, desde jovem eu já era profundamente atraído por visualidades e imagens impactantes e complexas. A estética agressiva e fantástica de subculturas como o *heavy metal*, o *punk*, e o skate, juntamente com minha fascinação por quadrinhos, filmes de terror e ficção científica, roubaram a minha atenção infantil que antes era voltada para ninjas e artes marciais, e alimentaram meu apreço por estilos visuais que exigiam, a meu ver, um alto nível de técnica e esforço criativo.

No começo de minha adolescência, o contato com publicidade e capas de discos assinadas por artistas como Boris Vallejo, Derek Riggs, Pushead, Michael Whelan e Kelson Frost me encorajaram a desenhar de forma mais séria e determinada. Logo as caveiras e demônios cada vez mais rebuscados tomavam as folhas de meus cadernos e eu passei a ser conhecido na escola como o "menino que desenha bem". Esse interesse precoce por expressões visuais intensas e detalhadas contribuiu significativamente para minha orientação artística futura.

Figura 1 — Capa do álbum *Arise*



Fonte: Whelan, 1991

Legenda: WHELAN, Michael. *Arise*. Capa de álbum da banda Sepultura. Nova York: Roadrunner,1991. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Sepultura/Arise/273. Acesso em 20 jul. 2026

Figura 2 — Capa do álbum *Powerslave*



Fonte: Riggs, 1984.
Legenda: RIGGS, Derek. *Powerslave*. Capa de álbum da banda *Iron Maiden*. Londres: EMI, 1984. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Iron_Maiden/Powerslave/77. Acesso em 20 jul. 2026

Figura 3 — Capa da revista *Heavy Metal* (setembro de 1981)



Fonte: Achilleos, 1981.
Legenda: ACHILLEOS, Chris. *Heavy Metal.* Setembro 1981. *Real Alien Diary*, 1981. Capa de revista. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Heavy-Metal-Magazine-September-1981/dp/B002MPYV2E. Acesso 20 jul. 26.

Figura 4 — Capa do livro *Os Livros da Magia*



Fonte: Bolton, 1990.
Legenda: BOLTON, John. *Os Livros da Magia*. Capa de livro de Neil Gaiman. São Paulo: Opera Graphica, 2002. Disponível em: https://www.rika.com.br/livros-da-magia--216001246/p. Acesso 20 jul. 26.

Figura 5 — Capa da revista *Wizard* n.2 (1997)



Fonte: Lee, 1996.
Legenda: LEE, Jim. *Wizard* n. 2. Capa de revista. São Paulo: Globo, 1996. Disponível em: https://www.rika.com.br/wizard-brasileira---1%C2%AA-edicao--0219002574/p. Acesso em: 20 jul. 2026.

Com o passar dos anos, meu interesse por estéticas obscuras e impactantes só aumentou. Durante esse período, comecei a experimentar a pintura a óleo. Embora ainda estivesse em fase de aprendizado, pelo fato de eu nunca ter tomado aulas de pintura e pintar de maneira instintiva, eu, por fim, eu mais desperdiçava material do que de fato produzia. Naquela época, o acesso a tutoriais de arte era bastante limitado, e o aprendizado técnico dependia de livros especializados, que eu só conseguia em bibliotecas distantes de casa, ou de cursos formais, que eram caros demais para o meu orçamento. Diante dessas dificuldades, desenvolvi técnicas de desenho a partir da seção "Curso de Impacto" da revista *Wizard*, onde o quadrinista Greg Capullo oferecia instruções valiosas sobre o processo de desenho.

Embora temas relacionados ao ocultismo sempre estivessem presentes nessas referências, o meu interesse em me aprofundar no tema só se deu graças ao contato com os quadrinhos da Vertigo durante o ensino médio e mais tarde, quando eu aprendi a jogar tarô às pressas para saber seu eu tinha contraído alguma doença venérea da garota com quem eu vinha saindo na época. Resposta negativa, porém, acabei descobrindo que a pessoa lidava com outros problemas de saúde. Mesmo com a resposta negativa do tarô, demorei meses até ter coragem de fazer o exame, que também deu negativo.

Voltei a consultar o tarô mais algumas vezes para abordar questões referentes a relacionamentos, dinheiro, e principalmente o vestibular. Aos poucos eu ia me interessando por oráculos, dos livrinhos de girar e abrir até os pêndulos. Constantemente eu fazia consultas de tarô com a minha irmã mais velha; eram consultas bem demoradas e completas. Eu ficava fascinado com as imagens do deck de tarô dela, o *Tarô dos Anjos* da Monica Bonfiglio, enquanto eu tinha apenas um velho deck do *Tarô de Marselha* apenas com os 22 arcanos maiores que eu havia ganhado dessa minha mesma irmã.

Uma experiência com um oráculo que me marcou foi a do "demônio do pêndulo". Na época, eu frequentava um cursinho pré-vestibular, onde conheci meu amigo Thiago, que tinha grande interesse por ocultismo e magia, especialmente a da mão esquerda. No entanto, ele sempre abordava o tema com um tom cômico e descontraído. Thiago afirmava estar sempre acompanhado de um demônio, com o qual se comunicava através de um pêndulo de cristal que carregava consigo. A dinâmica era simples: com a mão direita, segurava a ponta do cordão do pêndulo entre o polegar e o indicador, formando uma pinça, deixando o pêndulo suspenso. Ele fazia uma pergunta direcionada ao demônio, cuja resposta poderia ser "sim" ou "não", dependendo da direção em que o pêndulo girasse.

Naquela época, apesar de todos os meus esforços estarem focados em ser aprovado no curso de Artes Plásticas da USP, eu sentia que talvez a USP não fosse o lugar certo para mim

naquele momento. Algo, que não sei se era uma intuição ou apenas um pensamento persistente, e aparentemente sem motivo, me dizia que eu seria aprovado na UNESP. Comentei essa sensação com Thiago, e ele prontamente sugeriu que consultássemos seu demônio. Assim, fiz a pergunta. Não me recordo para qual lado o pêndulo girou, mas Thiago, com um sorriso no rosto, me parabenizou antecipadamente pelo futuro ingresso na UNESP - que realmente aconteceu no ano seguinte.

Somente anos mais tarde, ao estudar magia do caos e a criação de inteligências mágicas, como os servidores astrais, e manifestações de seres fictícios, fui entender melhor a prática do meu amigo.

Ao ingressar na universidade, percebi que meu talento não era tão grande quanto eu imaginava. Eu desenhava mal e porcamente, algo que atribuo à falta de prática devido à pressão do vestibular e à minha aproximação com a arte moderna e contemporânea, que sugeria uma nova abordagem. No entanto, encontrei um ponto de conforto ao trabalhar com mídias digitais, algo que nunca havia experimentado, pois não tinha acesso a computadores antes. Fiquei fascinado com o acesso a câmeras digitais, ao *Photoshop*, e com a possibilidade de animar meus bonecos usando a técnica de stop-motion. Passei dois semestres produzindo trabalhos que cambaleavam entre o ruim e o medíocre, e emulando o estilo de Dave McKean. É também pertinente pontuar que até o momento, o meu interesse era apenas o de investigar e experimentar o potencial de cada mídia, sem me preocupar com narrativas e poéticas, tão cobradas por meus professores. Isso começou a mudar quando fui apresentado à cerâmica, que trouxe uma nova perspectiva para minha produção artística. Como mencionei anteriormente, minha relação com materiais maleáveis sempre foi intuitiva e segura, mesmo sem nunca ter frequentado aulas de escultura ou linguagens tridimensionais. Foi nesse momento que comecei a me aprofundar de fato em uma mídia.

Paralelo ao meu encontro com a cerâmica, em minha vida pessoal eu vivenciava o racismo e relacionamento abusivo, coisa que eu nunca sofri, ou pelo menos nunca percebi ter sofrido antes. Essa experiência fomentava um discurso específico em minha produção, que aos poucos ia amadurecendo, mas também alimentava em mim um estado depressivo. Este estado culminou no início de uma jornada mágica, que desde então passou a orientar o meu discurso artístico.

Minha primeira experiência mágica significativa ocorreu justamente em meio a uma crise depressiva que se arrastava por meses. Embora eu sempre tivera uma natureza melancólica, desde a infância, e hoje entendo que minha depressão tem uma base química,

naquela época o gatilho era claramente externo: anos de um relacionamento abusivo e o impacto do racismo.

Apesar de já ter me libertado desse relacionamento, a dor, o desconforto, as crises de choro repentinas e o turbilhão de sentimentos persistiam. Em uma tarde quente e ensolarada de domingo, movido por uma pequena fagulha de determinação irracional ou pelo desespero de pôr fim ao meu sofrimento, coletei todos os objetos que de alguma forma estavam associados a esse relacionamento, alguns até valiosos economicamente, e os levei para o quintal, onde ateei fogo. Lembro nitidamente do grande volume de fumaça preta tomando o quintal e pairando sobre a vizinhança, enquanto meus olhos e narinas ardiam. Em menos de uma hora, aquele imenso volume de objetos das mais diversas naturezas se transformou em cinzas e resíduos não identificáveis. Ainda antes das cinzas esfriarem e a fumaça se dissipar, fui tomado por um sentimento de paz, limpeza e esperança. Toda a raiva e tristeza pareciam distantes. Não havia mais preocupações nem medo do futuro. Era como se eu tivesse renascido e recebido uma vida nova ali mesmo. Posso afirmar com segurança que só voltei a experimentar um sentimento tão bom assim treze anos mais tarde, quando meu filho nasceu.

Fiquei tão maravilhado com essa experiência de queimar os objetos e transmutar sentimentos que, nos dias e semanas seguintes, guiado por um novo fôlego de vida, debrucei-me sobre o estudo da simbologia do fogo. Esse elemento, em diversas culturas, é associado à transmutação e ao renascimento.

Ao relatar o ocorrido para um amigo, ele disse que eu tinha feito magia, em sua definição mais simples que consiste em manipular símbolos para causar efeitos, e me recomendou ler Jung, e assim o fiz. A leitura de *O Homem e seus Símbolos* proporcionou uma nova perspectiva sobre o mundo e o funcionamento dos fenômenos que eu observava. A obra de Jung articulou de forma clara e precisa muitos dos sentimentos e pensamentos que eu tinha em relação ao espiritual, o sagrado, Deus, o universo e tudo mais, mas que até então, eu não conseguia expressar devido à falta de repertório e vocabulário apropriados. Jung esclareceu a importância dos símbolos conectando consciente e inconsciente, oferecendo um vocabulário que me permitiu compreender e verbalizar a profundidade dos significados que eu intuitivamente percebia nas experiências espirituais e artísticas.

Foi neste ponto que minhas explorações simbólicas e artísticas passaram a ganhar contornos mais definidos. A descoberta de queimar objetos como forma de purificação não foi apenas um momento isolado, mas o prenúncio de uma compreensão mais ampla e, de certo modo, alquímica da vida, que logo seria expresso na arte. O fogo, que atuou como agente purificador na destruição dos objetos, tornou-se uma representação arquetípica de

transmutação — uma ideia que eu viria a encontrar mais tarde, de forma detalhada, nos estudos de Marie-Louise von Franz sobre alquimia. Em sua perspectiva, os processos alquímicos se tornam espelhos profundos para a psique humana, onde o fogo não é simplesmente um elemento, mas um símbolo de transformação, uma força que consome o que é impuro para que algo novo possa emergir (von Franz, 1980). Ao queimar os vestígios físicos de um relacionamento, não era apenas a materialidade que se desfazia, mas também fragmentos psíquicos obsoletos, permitindo que eu passasse a um novo estado de ser.

Von Franz identifica no fogo a etapa de calcinatio, um processo necessário de queima simbólica, no qual aquilo que é supérfluo, impuro ou doloroso é consumido, reduzido ao essencial. Nesse ritual de destruição criativa, a minha dor e os resquícios emocionais, que não eram poucos, foram transformados em cinzas, deixando espaço para algo novo e mais íntegro. É como se o ato de queimar esses objetos fosse uma recriação moderna dos antigos rituais alquímicos, onde a interação com o elemento fogo permitiu que aspectos reprimidos da minha psique fossem transmutados. Esse ato ritualístico, então, eliminou o passado indesejado, e criou um terreno fértil para novos significados e possibilidades, que ressoariam profundamente na minha prática artística dali em diante.

Toda essa pesquisa em torno do símbolo e do meu ato mágico acabou me levando de volta ao tarô, em especial ao arcano XIII, A Morte. Foi a partir dessa reconexão e dos acontecimentos que vivi que escolhi esse arcano como tema do meu TCC em Artes Visuais. No tarô, A Morte não deve ser interpretada literalmente como o fim da vida, mas sim como um símbolo de transformação, mudança e renascimento. Ela representa o encerramento de ciclos e a necessidade de abandonar o velho para criar espaço para o novo. Assim como o processo de morte e renascimento simbólicos, A Morte fala de transições inevitáveis que, apesar de serem muitas vezes dolorosas, são essenciais para a renovação e o crescimento pessoal (Nichols, 1980).

Para Alan Moore, a arte é uma forma de magia — ambas lidam com a manipulação de símbolos para moldar a percepção e até mesmo a realidade. Moore descreve a magia como a criação de significado por meio do simbolismo, algo profundamente ligado ao processo artístico, em que o artista dá forma e sentido ao mundo por meio de imagens, narrativas e signos (Moore, 2003). Esse entendimento da magia como transformação simbólica também dialoga diretamente com o arcano XIII e com o ritual de queima, pois, ao permitir que algo seja destruído para que o novo surja, ambos os processos — o artístico e o mágico — partem da dissolução do antigo para instaurar uma nova ordem. Assim como na alquimia, onde o

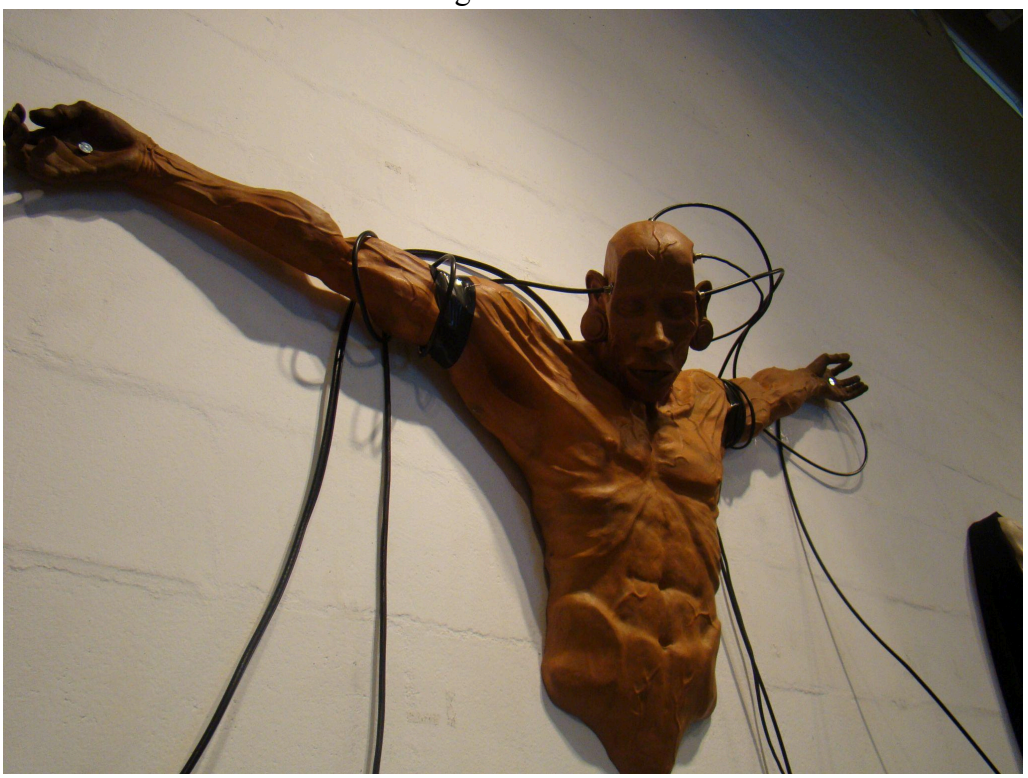
fogo purifica e gera potencial para o renascimento, Moore enxerga o poder da arte em redesenhar a realidade, liberando o criador para novas construções simbólicas.

Nesse sentido, tanto a prática artística quanto a mágica se tornam atos de autotransformação, nos quais o artista-mago não só molda o mundo ao redor, mas também experimenta uma metamorfose interior. Assim, a escolha do tema A Morte para o meu TCC , para além de ser um estudo acadêmico ou um exercício estético, torna-se uma manifestação viva do poder da arte como magia, onde cada traço, cada queima e cada símbolo se entrelaçam em um processo contínuo de destruição e criação, purificando, recriando e, em última instância, transformando o próprio artista.

Essa ligação entre arte, magia e processos criativos também faz sentido à luz das definições de Carl Jung sobre os símbolos. Para Jung, os símbolos são manifestações espontâneas do inconsciente que carregam significados profundos e universais, capazes de ir além do tempo e do espaço. Em *O Homem e Seus Símbolos*, ele explica que essas imagens arquetípicas funcionam como pontes entre o consciente e o inconsciente, revelando verdades ocultas e oferecendo novos insights (Jung, 2008).

No âmbito dos processos criativos, a teórica Cecilia de Almeida Salles aborda a criação artística como um processo em constante transformação, onde as vivências e experiências se interligam de forma dinâmica com a materialidade da obra. Para ela, o processo criativo não é linear, mas um campo onde o artista reorganiza o mundo à sua volta, modificando-o e sendo modificado por ele (Salles, 2006). A integração das minhas experiências pessoais com a cerâmica, o tarô, mitos e simbolismo ilustram esse ciclo, no qual minha prática artística se alimenta de vivências e é reconfigurada por elas. As imagens e os símbolos que surgem no meu trabalho são frutos de um diálogo entre o que vivencio, o que estudo e o que crio, fazendo com que o processo artístico seja, ele próprio, uma forma de magia em ação. Essas reflexões, ancoradas nas ideias de Moore, Jung e Salles, reforçam a importância de reconhecer o processo criativo como multifacetado e profundamente conectado à vida do artista. No meu caso, a arte não se define apenas pelas técnicas ou escolhas formais de adequação mercadológica, mas também por um constante fluxo de experiências, símbolos e transformações, em que a magia, o inconsciente e o fazer artístico se entrelaçam.

Figura 6 — *XIII*



Fonte: elaborado pelo autor, 2009.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *XIII*. 2009. Instalação, cerâmica, tecido, metal e cabos, 6 x 2,5 m.

Figura 7 — *XIII*



Fonte: elaborado pelo autor, 2009.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *XIII*. 2009. Instalação, cerâmica, tecido, metal e cabos, 6 x 2,5 m.

Figura 8 — *XIII*



Fonte: elaborado pelo autor, 2009.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *XIII*. 2009. Instalação, cerâmica, tecido, metal e cabos, 6 x 2,5 m.

Figura 9 — *XIII*



Fonte: elaborado pelo autor, 2009.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *XIII*. 2009. Instalação, cerâmica, tecido, metal e cabos, 6 x 2,5 m.

Figura 10 — *XIII*



Fonte: elaborado pelo autor, 2009.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *XIII*. 2009. Instalação, cerâmica, tecido, metal e cabos, 6 x 2,5 m.

4 POR UMA EXPERIÊNCIA DEMOCRÁTICA

Durante minha graduação em Artes Visuais, participei de uma exposição coletiva na faculdade, sob curadoria do Prof. Dr. Agnus Valente. Intitulada Variações, a mostra destacava as diferentes materialidades das obras, como metal, madeira e cerâmica. Eu estava entusiasmado com as minhas recentes experiências em escultura e expus a série *Máscaras Irmãs*, composta por três esculturas de cerâmica, com cabeças humanóides que evocavam elementos tanto de ficção científica quanto de arte tribal.

A montagem da exposição ocorreu em um sábado, com a presença de todos os artistas. Curiosamente, a faculdade estava bastante movimentada, inclusive com famílias dos expositores. Em determinado momento, o professor Agnus me chamou e, orgulhoso, destacou o interesse que meu trabalho despertava no público, observando o grande número de pessoas em torno das minhas peças. Fiquei lisonjeado, mas logo comecei a refletir: percebi que, enquanto meus colegas apresentavam obras sofisticadas e tecnicamente impecáveis, eu era um dos poucos artistas figurativos, preocupado em criar imagens que transcendiam o cotidiano. O público que se aglomerava ao redor da minha obra não era composto por especialistas em arte, mas por pessoas alheias às discussões teóricas do campo. Isso me fez entender que, se eu quisesse dialogar com esse público mais amplo, precisaria me afastar de conceitos excessivamente teóricos.

A produção de arte acessível a todos é essencial para democratizar a experiência artística e expandir seu impacto social. A arte tem o poder de transcender barreiras socioeconômicas, conectando pessoas de diferentes origens com emoções universais. Fayga Ostrower (1995) observa que a criação artística é um processo profundamente humano, que amplia nossa compreensão do mundo. Tornar a arte acessível permite que mais indivíduos explorem sua criatividade e sensibilidade crítica. Anne Cauquelin (2005) complementa que a arte deve ser uma experiência compartilhada, acessível a todos.

Acredito que a arte deve ser, em essência, um reflexo da condição humana, uma prática que, além de espelhar a sociedade, também proponha uma visão crítica dela. Ao seguir esse caminho, rejeitar obras que se limitam ao círculo fechado das elites intelectuais ou que requerem uma exegese complexa, visa uma comunicação mais direta e significativa. Essa democratização da arte, em última análise, enriquece a prática artística, permitindo uma interação real com o público.

Apesar de algumas experimentações extravagantes com diferentes mídias e orientadas pelo viés do “vale-tudo” da arte contemporânea durante a graduação, voltei ao figurativismo e

ao estudo sistemático da técnica. Isso ocorreu porque compreendi que, embora inovadoras, muitas obras contemporâneas carecem de honestidade e não se conectam com o público fora do círculo acadêmico. Em vez de me prender a justificativas conceituais, busco uma arte que dialogue diretamente com as pessoas, sem intermediários intelectuais.

Assim a busca pelo domínio técnico da linguagem, a abordagem de temas mais universais, a abertura para variadas interpretações, e a própria intenção do artista de que sua obra comunique por si só a públicos das mais variadas vivências, repertórios e classes sociais, são, a meu ver, fatores importantes que tornam a experiência artística mais inclusiva.

Nesse sentido, consigo associar tais conceitos aos princípios da arte-educação de Ana Mae Barbosa e Paulo Freire. Barbosa (2015) propõe uma abordagem que integra produção, apreciação e reflexão, tornando a arte uma ferramenta de aprendizado sensível. Freire (1970), por sua vez, defende uma educação dialógica e emancipadora, onde o conhecimento é construído coletivamente. Aplicar esses conceitos à minha produção significa criar obras acessíveis que promovam reflexão crítica e envolvimento ativo, transformando a arte em um processo educativo inclusivo e transformador.

Assim, produzir arte inclusiva e acessível é um ato de justiça social. Ela derruba barreiras elitistas e fortalece o vínculo comunitário, promovendo o enriquecimento espiritual e intelectual para todos, ampliando horizontes e fomentando um desenvolvimento cultural verdadeiramente democrático.

4.1 Técnica e Contemporaneidade: Um Compromisso com a Substância Artística

O estudo aprofundado da técnica e o domínio de uma mídia, materiais e ferramentas não são apenas legados do passado; eles permanecem como fundamentos essenciais para a produção artística contemporânea de relevância. Em tempos em que a arte muitas vezes se apoia em experimentações fugazes, carregadas de justificativas conceituais que por vezes não sobrevivem ao crivo do tempo, o compromisso com a excelência técnica se apresenta como um diferencial sólido e indispensável.

Se, por um lado, figuras como Marcel Duchamp inauguraram reflexões importantes ao deslocar os limites da arte, por outro, a tendência de remedar suas provocações sem a devida substância reflete um esvaziamento criativo. Duchamp, ainda que fosse um transgressor, não era desprovido de técnica nem de rigor intelectual; ele possuía uma sólida formação acadêmica e habilidade no desenho, o que fundamentava suas ações disruptivas. Reduzir sua

obra a uma simples atitude de provocação é um equívoco que muitos artistas contemporâneos cometem ao negligenciar a importância do estudo e do domínio técnico.

A arte que ignora a materialidade e os processos práticos corre o risco de se tornar superficial, alienando-se tanto do público quanto de sua própria essência. Gaston Bachelard, em *A Formação do Espírito Científico* (1996), nos lembra que nada pode ser verdadeiramente construído sem a superação de obstáculos e preconceitos. Da mesma forma, o fazer artístico exige um enfrentamento com as limitações e possibilidades dos materiais e técnicas, transformando esses desafios em oportunidades criativas.

O domínio técnico não significa, de forma alguma, um retorno a um academicismo anacrônico ou uma rejeição à experimentação. Pelo contrário, ele potencializa a capacidade do artista de se adaptar às demandas da contemporaneidade. Um escultor que conhece profundamente os comportamentos de materiais como a cerâmica, o bronze ou a resina possui ferramentas para realizar sua visão, e inovar de maneira fundamentada e significativa.

Ademais, o compromisso com a técnica não exclui a dimensão conceitual da arte, mas lhe confere profundidade e durabilidade. Obras que combinam excelência técnica e reflexão crítica transcendem modismos e dialogam com o público em múltiplos níveis. Por outro lado, a busca por experimentações vazias, que desconsideram a materialidade e a habilidade, muitas vezes resulta em uma arte que carece de substância e se dissolve no tempo, incapaz de sustentar o impacto inicial.

A prática artística, quando fundamentada no domínio técnico, oferece um antídoto contra o efêmero. Ela pode sim responder às demandas do presente, ao mesmo tempo em que se conecta a uma tradição mais ampla, resgatando o diálogo entre passado e futuro. Não se trata de negar a importância da transgressão ou do questionamento, mas de garantir que eles sejam ancorados em uma prática honesta, que respeite o material, o público e a própria integridade do fazer artístico. Essa é a arte que comunica, transforma e permanece.

Figura 11 — Série *Máscaras Irmãs*



Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Composição em cerâmica, 90 x 50 x 13 cm.

Figura 12 — Série *Máscaras Irmãs*



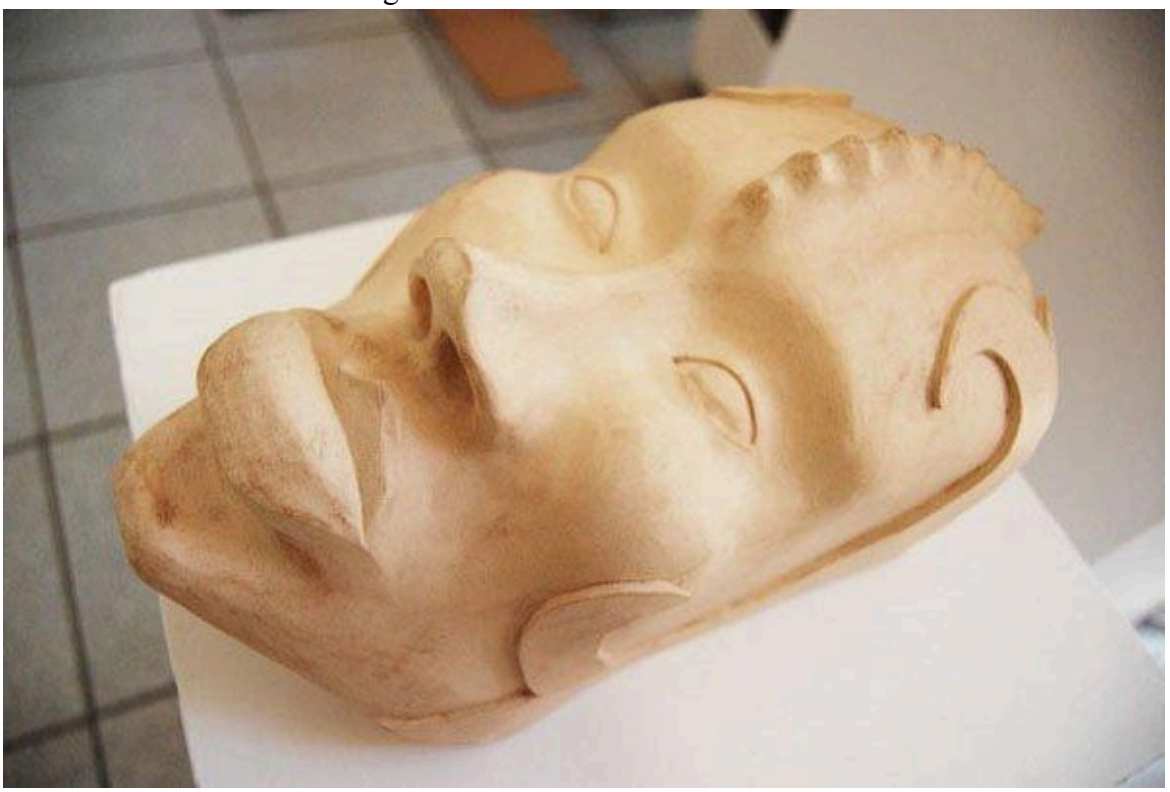
Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Escultura, cerâmica preta (detalhe), 34 x 16 x 13 cm.

Figura 13 — Série *Máscaras Irmãs*



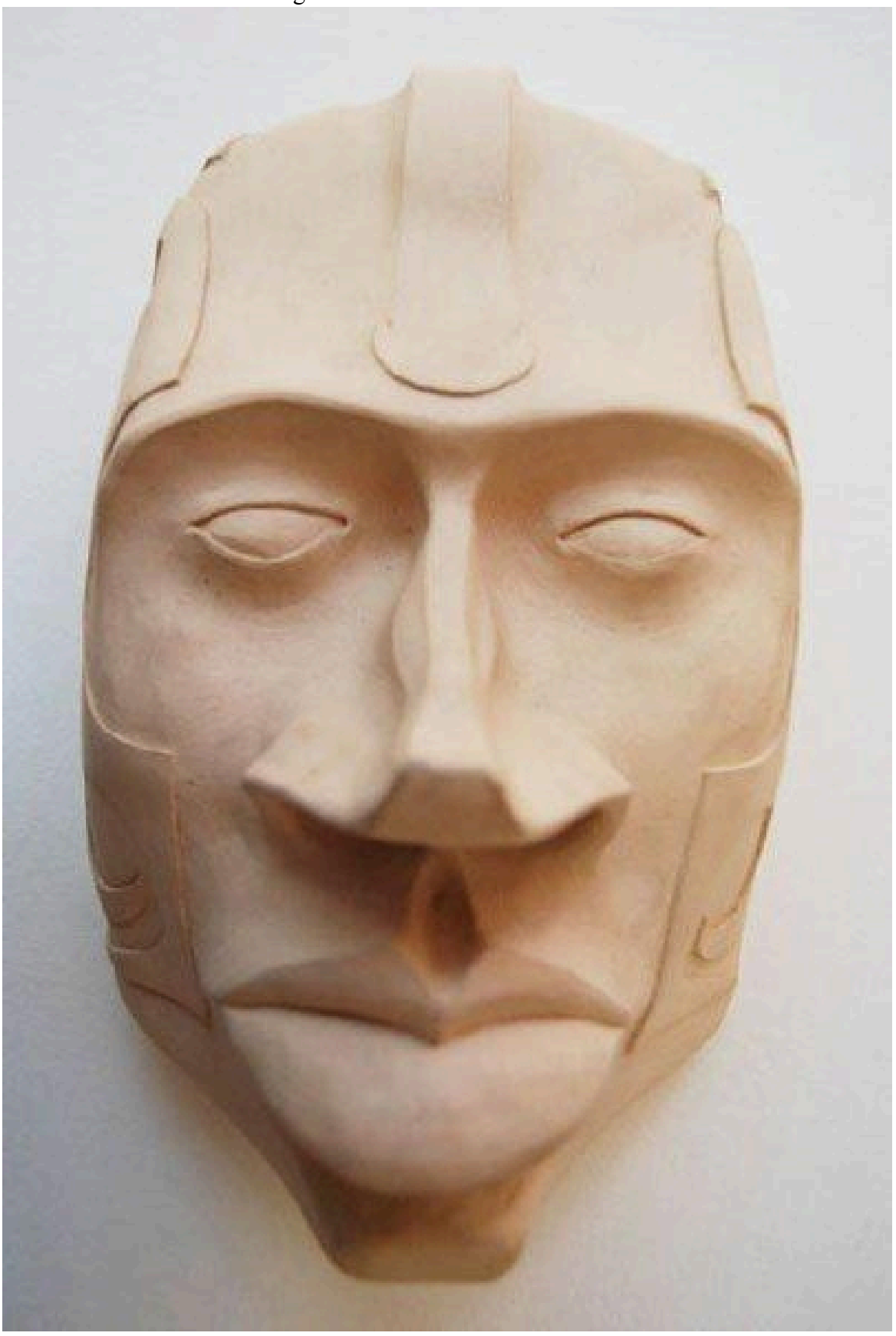
Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Registro artístico de composição durante a montagem de exposição.

Figura 14 — Série *Máscaras Irmãs*



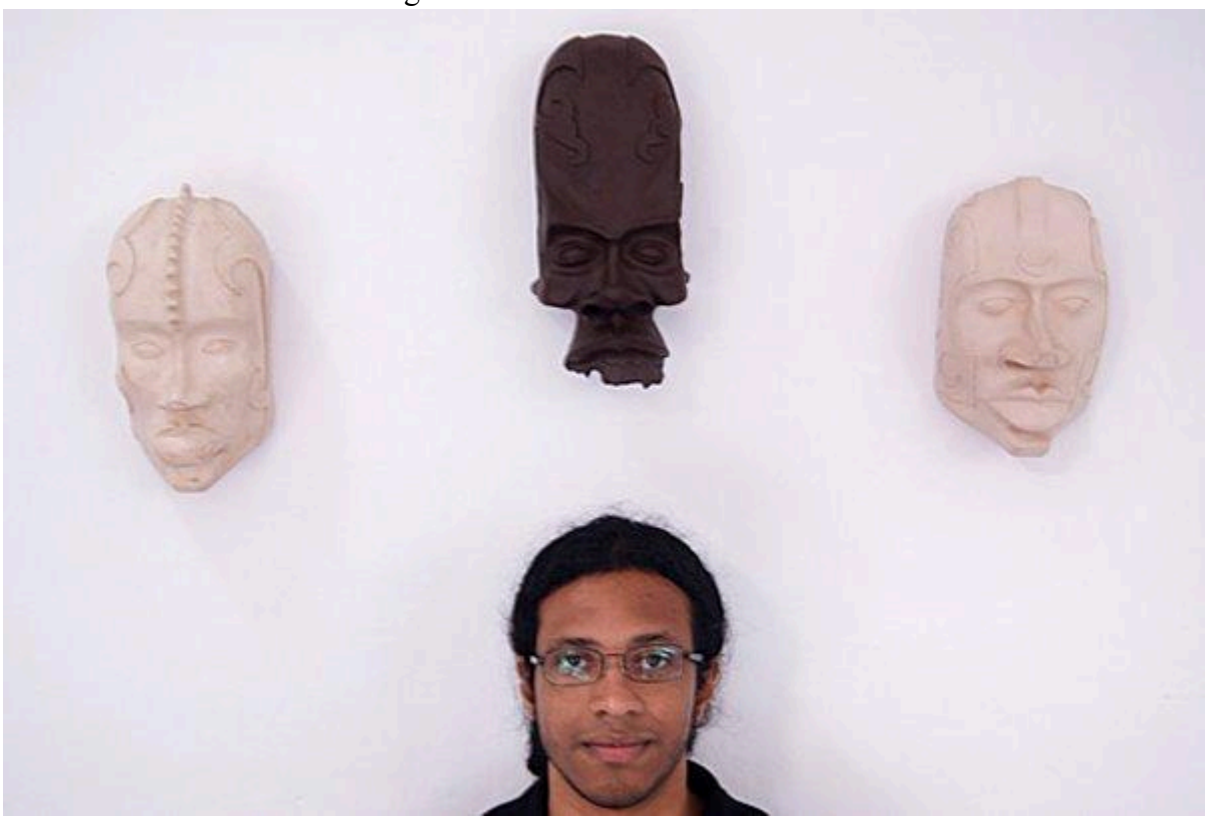
Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Escultura, cerâmica branca, 29 x 14 x 13 cm.

Figura 15 — Série *Máscaras Irmãs*



Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Escultura, cerâmica branca, 27 x 16 x 30 cm.

Figura 16 — Série *Máscaras Irmãs*



Fonte: elaborado pelo autor, 2006.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Série *Máscaras Irmãs*. 2006. Composição em cerâmica, 90 x 50 x 13 cm.

,

5 O TARÔ DE THOTH - UMA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Figura 17 — Carta *The Fool*, do *Tarô de Thoth*



Fonte: Harris; Crowley, 1943
Legenda: HARRIS, Lady Frieda. *The Fool*. Carta do *Tarô de Thot* idealizado por Aleister Crowley. Stamford: U. S. Games Systems, 2006.

A proposta inicial deste projeto era representar tridimensionalmente as figuras do tarô orientando-se pelas pesquisas e reflexões de Aleister Crowley acerca de cada arcano, dando uma roupagem mais contemporânea e multicultural a cada figura. Para melhor compreendermos a proposta deste estudo e a riqueza simbólica representada na escultura, torna-se pertinente uma explicação mais detalhada sobre a minha principal referência, o Tarô de Thoth:

Crowley desenvolveu em seu livro *777* um sistema de equivalências e correspondências simbólicas entre diversos sistemas esotéricos de culturas distintas. Essas correspondências incluem símbolos, deuses, planetas, signos do zodíaco, cores, perfumes, plantas, e muito mais, vinculando-os às 10 Sephiroth e aos 22 caminhos da Árvore da Vida da Cabala. A ideia é que esses sistemas estão interconectados e que as correspondências revelam verdades ocultas sobre o universo.

O *777* funciona como uma grande tabela de correspondências, quase como um "manual", onde podemos entender como diferentes tradições e sistemas, como a cabala, o hermetismo, o hinduísmo e a astrologia, se relacionam entre si. Podemos tomar como exemplo o deus Marte, relacionado ao deus grego Ares, ao arcano "A Torre" e à Sephirah Geburah, representando força, guerra e destruição criativa. Outro exemplo seria o signo de Áries, vinculado ao deus egípcio Ra, ao arcano "O Imperador" e à cor vermelha escarlate, simbolizando liderança, energia e poder.

Esse sistema de correspondências é fundamental para a criação do *Tarô de Thoth*, um projeto que Crowley desenvolveu junto com a artista Frieda Harris. Cada carta desse baralho foi ilustrada sob a orientação de Crowley seguindo as correspondências que o próprio já detalha no *777*, o que confere riqueza e profundidade simbólica ao tarô.

Assim, podemos compreender o *Tarot de Thoth* como um mapa esotérico que sintetiza as correspondências simbólicas do *777*, oferecendo uma ferramenta precisa para a exploração espiritual e o autoconhecimento. Crowley o considerava um instrumento de iniciação, projetado para orientar os praticantes através das complexidades do caminho espiritual dentro da tradição thelêmica e além.

O projeto nasceu de sua busca por criar um tarô que integrasse as correspondências cabalísticas que ele já havia estabelecido em obras anteriores, como o *777*, onde ele detalha essas relações entre planetas, deuses, signos e outros elementos místicos. No *Tarô de Thoth*, cada carta é uma representação visual do simbolismo profundo que Crowley havia construído em torno de seu sistema mágico. O arcano da “Sacerdotisa”, por exemplo, reflete o poder da intuição e do inconsciente, representado pela figura de uma mulher sentada entre pilares, uma referência direta à Sephirah da Árvore da Vida da Cabala, associada ao caminho do conhecimento místico. Harris, ao seguir essas instruções, produziu uma obra visual inovadora e alinhada às vanguardas artísticas, onde cores, formas e símbolos são usados de maneira deliberada para expressar esses conceitos.

Dois outros decks de tarô que utilizo como referência para este estudo são o *Night Sun Tarot*, desenvolvido pelo designer italiano Fabio Listrani, e o *Hermetic Kabbalah Tarot*, dos autores brasileiros Marcelo Del Debbio e Rodrigo A. Grolla. O Night Sun Tarot se inspira claramente no *Tarô de Thoth*, preservando seu rico simbolismo, mas inovando ao trazer uma estética mais sombria, contemporânea e multicultural. Esse deck dialoga com a estética dos videogames e histórias em quadrinhos, o que lhe confere uma singularidade visual. Listrani ousou na representação das personagens, indo além dos referenciais do Waite-Smith. Por

exemplo, O Mago é retratado como um yogue flutuando em posição de lótus, e A Morte é representada por uma mulher grávida.

Já o *Hermetic Kabbalah Tarot* é um deck mais didático, que utilizo principalmente para fins de estudo. Ele foca especificamente na integração da Cabala Hermética com o tarô, sendo mais estruturado em torno das sephiroth e das conexões cabalísticas entre as cartas e a Árvore da Vida. Além disso, é rico em referências ao Tetragrammaton, à Tradição Rosacruz e à geomancia entre outras.

4.1 O Mago: Criador e detentor das possibilidades

O Mago — o arcano número um, não por acaso. Ele é o ponto de partida, o impulso inicial que toma a matéria inerte e a transforma. No *Tarô de Thoth*, o Mago não é apenas um personagem com truques de ilusionismo; ele representa a própria Vontade — a centelha que une o pensamento à criação, o potencial à realização. É o arcano que, simbolicamente, indica o ato criador, a potência de moldar a realidade de acordo com o desejo (Crowley, 1985). Esse poder de criação é também interpretado por Sally Nichols, que vê o Mago como um símbolo de potencialidade e domínio sobre a consciência, em que o humano se torna um co-criador de sua realidade.

Na visão de Nichols, o Mago é aquele que controla e canaliza as energias do universo, transformando-as em expressão concreta. Em seu estudo sobre o tarô, ela reflete sobre o poder do arcano como um modelo de ação arquetípica: a inteligência e a habilidade de fazer com que ideias ganhem forma. O Mago, para Nichols, representa o estágio inicial da "alquimia interior", onde o indivíduo começa a reconhecer seu papel como agente ativo no universo e manipula os símbolos, as ideias e as próprias forças criativas para moldar a realidade. Isso conecta diretamente à concepção de Crowley, na qual o Mago é portador da “Vontade Verdadeira” — o potencial criativo e transformador alinhado ao propósito essencial do ser (Nichols, 1980).

Crowley e Harris criaram uma versão de "O Mago" que é muito mais intrincada e cheia de simbolismos, evocando diversas tradições esotéricas, entre elas a alquimia e a Cabala. Ao contrário das representações mais “limpas” do tarô clássico, como o de *Marselha*, que exibe o Mago com um conjunto de objetos sobre a mesa, o *Tarô de Thoth* envolve essa figura com uma complexidade visual que remete à alquimia, à Cabala e a outras práticas ocultas. Banzhaf descreve esse arcano como um concentrado de energia criativa e domínio,

uma figura que possui as ferramentas do universo, mas que também se expande para simbolizar o controle mental e a habilidade de manipular os símbolos para alterar a percepção da realidade (Banzhaf, 2001).

O Mago, ou Magus, no *Tarô de Thoth* é associado a Mercúrio, o deus mensageiro, o comunicador, o trapaceiro. Essa conexão com Mercúrio — e por extensão, com o elemento ar — revela a natureza dúbia e volátil do Mago, que transita entre o divino e o humano, o consciente e o inconsciente. Crowley acreditava que o Mago era o "mensageiro dos deuses", um emissário que descia ao mundo material, portanto a sabedoria celestial. Essa ideia de Mercúrio, o deus ambíguo, o transformador, o viajante entre mundos, é essencial para entender o arcano. É a energia mental e mutável que transcende e transforma (Crowley, 1991).

O cenário ao redor do Mago está repleto de simbolismos que, como uma espécie de "código místico", falam diretamente ao inconsciente. O fundo amarelo representa a cor de Mercúrio, associada à energia e à iluminação. Esse amarelo não é um detalhe estético; ele ressoa com a ideia de clareza mental, inspiração e, acima de tudo, a iluminação intelectual que o Mago traz consigo.

Entre os objetos que o Mago segura, vemos o caduceu de Mercúrio, símbolo de equilíbrio entre opostos e de poder sobre as energias vitais. O caduceu é uma representação antiga do fluxo de energia e vida, o que também se conecta com o conceito de kundalini na tradição hindu. O bastão do Mago é tanto uma ferramenta quanto um símbolo de sua habilidade de direcionar essas energias. É com esse bastão que ele canaliza a Vontade, manipulando a realidade ao seu redor.

Para Crowley, a palavra "vontade" não era simples. Ela se referia ao conceito thelêmico de "True Will" (Verdadeira Vontade) — o propósito essencial de cada indivíduo, o que nos torna verdadeiramente nós mesmos. Assim, O Mago, em sua essência, não representa apenas o ato de criar, mas a criação alinhada com o propósito mais profundo do ser. Ele é o arquétipo do alquimista que conhece a própria essência e, através dessa autoconsciência, pode transformar e moldar o mundo. Grant Morrison, ao discutir o uso de sigilos e hipersigilos, sugere que é na manifestação da vontade que a magia realmente se realiza, e o Mago, nesse sentido, é o próprio mestre da manifestação (Morrison, 2002).

Crowley e Harris enfatizam que o Mago não é um simples manipulador de ferramentas; ele é a força que transforma essas ferramentas em símbolos ativos. Ao invés de "fazer mágica", ele é a própria magia em ação. Phil Hine, um mago do caos, observa que a essência do Mago está em sua habilidade de navegar entre sistemas e moldá-los à sua

vontade, uma ideia que conecta diretamente com o conceito de "descondicionamento" e adaptação presentes na Magia do Caos (Hine, 1995).

4.2 Simbologia do Mago no Tarô de Thoth

A carta de Crowley e Harris é densa em detalhes e cada elemento é selecionado para expressar aspectos fundamentais da magia e do poder criativo, combinando símbolos da Cabala, da astrologia e de outros sistemas ocultos.

1. Letra *Aleph*: A primeira letra do alfabeto hebraico, *Aleph*, está associada ao Mago e simboliza o princípio inicial, o "sopro divino" que dá origem ao universo. Na Cabala, *Aleph* representa a ligação entre o mundo material e espiritual e é considerada a letra da criação e do espírito.
2. Número 1: Sendo o primeiro arcano, o número 1 representa o início, a unidade e o potencial puro. No contexto esotérico, ele é o ponto de partida de toda criação, o número do “eu” individual e da singularidade (Banzhaf, 2001).
3. Mercúrio: O planeta Mercúrio rege o Mago e é o patrono do pensamento, da comunicação e da inteligência. Crowley associa Mercúrio a deuses mensageiros e transformadores, como Hermes na mitologia grega e Thoth na egípcia, ambos representando a capacidade de transitar entre mundos e transmitir conhecimento.
4. Elemento Ar: Associado a *Aleph* e a Mercúrio, o elemento ar representa a mente, o intelecto e a ideia de movimento e fluidez (Nichols, 1980).
5. Caduceu de Mercúrio: O caduceu, com serpentes entrelaçadas ao redor de um bastão, representa o equilíbrio entre forças opostas e a capacidade de transmutação. Ele também simboliza cura e transformação espiritual (Crowley, 1985).
6. As Ferramentas Elementares: Na carta, o Mago é mostrado manipulando elementos que representam os quatro elementos fundamentais:
    - Cálice (água): O cálice é o símbolo da receptividade e da emoção.
    - Espada (ar): A espada é um símbolo do intelecto e da discriminação, relacionada ao ar.
    - Bastão (fogo): O bastão representa a vontade e o desejo.
    - Moeda ou Pentáculo (terra): A moeda ou pentáculo representa a materialização da vontade, o poder de transformar pensamento em forma física.

7. Asas e Cabeça de Íbis: A cabeça de íbis do Mago, uma referência a Thoth, deus egípcio da sabedoria e da escrita, simboliza o conhecimento antigo e a habilidade de registrar e comunicar verdades ocultas (Moore, 2015).

A relação do Mago com Hermes/Thoth em *Promethea* de Alan Moore é, portanto, uma de espelhamento; ambos compartilham o dom do intelecto aplicado, o poder de manifestar através da linguagem e da vontade, enquanto mantém a leveza astuta do deus-mensageiro que tudo vê e tudo questiona.

4.3 O Mago sob múltiplas lentes simbólicas

A carta do Mago, representada pelo Arcano I no tarô, é uma das figuras mais carregadas de ambiguidade e potência simbólica. Ela não se limita ao papel de um operador mágico ou de um iniciado que manipula os elementos à sua frente — evoca uma dimensão mais profunda, a do início da ação consciente, da tomada de poder sobre si mesmo e sobre o mundo. Ao longo do tempo, essa imagem arquetípica atravessou múltiplos territórios de pensamento: da mitologia comparada à magia do caos, da filosofia esotérica à literatura, assumindo diferentes máscaras conforme o olhar que a interpreta. O Mago é, em muitos sentidos, uma figura de passagem — entre mundos, entre planos, entre estados de consciência — e, talvez por isso mesmo, tenha inspirado tantas leituras complementares e divergentes.

O que segue é uma tentativa de traçar um pequeno percurso por essas interpretações. Ao reunir as perspectivas de autores como Joseph Campbell, G.O. Mebes, e Phil Hine, busco não uma definição fixa do Mago, mas um campo de forças em que essa figura se manifesta de maneira viva. Cada autor se aproxima do arcano por um viés particular, mas todos acabam por apontar, em graus variados, para a mesma direção: a do Mago como um agente de transformação — não só do mundo exterior, mas, antes de tudo, de si mesmo. O objetivo aqui não é canonizar uma interpretação, mas construir um terreno fértil de associações, onde teoria, simbolismo e prática se entrelaçam.

Joseph Campbell, em *O Herói de Mil Faces*, nos apresenta os arquétipos como marcos simbólicos da jornada humana. São como faróis que sinalizam momentos de virada, encontros com forças maiores e, sobretudo, com a própria interioridade. Dentro desse panorama, a figura do Mago se encaixa com precisão como aquele que, ao descobrir suas próprias capacidades e dominar suas forças internas, torna-se capaz de transcender os limites impostos. Campbell vê no Mago uma expressão do poder que emerge da autodescoberta, um símbolo do

indivíduo que, ao integrar suas potências, age sobre o mundo não como um reativo, mas como um criador (Campbell, 2007).

G.O. Mebes, por outro caminho, conduz sua leitura do Mago a partir de uma lente esotérica e cabalística. No *Curso de Tarô e Cabala*, ele o descreve como o primeiro princípio ativo da criação — aquele que inaugura o movimento entre o espiritual e o material. Para Mebes, o Mago é mais do que um iniciador; é a própria encarnação da vontade criadora, a centelha consciente que canaliza energias sutis e as traduz em ação. Nessa concepção, ele atua como um elo entre o que é imanente e o que é transcendente, um operador da vontade divina em sua expressão humana (Mebes, 1997).

Já Phil Hine, um dos principais nomes da Magia do Caos, desloca o foco para o domínio dos estados mentais e da manipulação simbólica. Em *Prime Chaos*, o Mago surge como o *hacker* da realidade: alguém que reconhece que o mundo é um sistema fluido de signos e que, portanto, pode ser modulado por meio da imaginação disciplinada e da desconstrução de crenças. Hine vê o Mago como um mestre do descondicionamento, alguém que rompe com os automatismos mentais herdados da cultura e se reinventa continuamente, fazendo da consciência sua principal ferramenta mágica (Hine, 1993).

6 A ESTRELA

Ainda no início da pesquisa, durante as aulas de Mídia do meu orientador, onde reinava um clima de intensa troca de ideias entre seus orientandos — mestrandos, doutorandos e graduandos — surgiu a oportunidade de participar de um trabalho colaborativo, que também me permitiria cumprir parte dos créditos exigidos pelo programa durante minha permanência na pós-graduação.

A escultura foi concebida no contexto da ocupação *M.A.R.*, realizada no Instituto de Artes da UNESP, na Galeria Alcindo Moreira Filho. A proposta articulava artes visuais e música a partir do recital *A Arte de Navegar*, da pianista Giulia Grabert, cuja pesquisa dialogava com sua experiência profissional em cruzeiros marítimos. O projeto reuniu integrantes do mesmo grupo de orientação em um ambiente de colaboração e experimentação, no qual as obras visuais orbitavam simbolicamente as ideias de mar, travessia e deslocamento. Minha participação ocorreu nesse fluxo coletivo, inserida na dinâmica interdisciplinar que estruturava o evento e que, embora inicialmente vinculada às atividades acadêmicas do período, acabou instaurando um campo simbólico coerente com questões que mais tarde se revelariam centrais em meu percurso.

Nesse contexto, minha tarefa consistia na produção de uma escultura inspirada na carta de tarô A Estrela. Como minhas pesquisas com reprodutibilidade, resina e borracha de silicone ainda estavam em fase inicial e o tempo disponível para concluir a peça era curto, optei por trabalhar com a argila, material que domino desde a graduação. Essa familiaridade me ofereceu maior segurança para desenvolver o projeto dentro do prazo estabelecido.

Diante das limitações de tempo, a ideia era expor a peça crua, poderia ser em ponto de couro ou ainda mais úmida, pois não haveria tempo hábil para completar todo o processo da escultura em cerâmica. Isso incluiria modelagem, corte, ocagem, restauração das áreas cortadas, polimento, secagem controlada (que leva dias) e, por fim, a queima no forno. Naquele momento, meu objetivo principal era cumprir os créditos da disciplina, mais do que apresentar um trabalho relevante. A relevância viria depois, com a série dos 22 arcanos do tarô, todos feitos em clay, replicados em resina, pintados e envernizados, mantendo um tamanho padrão. Para a exposição, imaginei uma peça maior, com cerca de 50 centímetros ou mais.

Comecei inspirado pela representação da figura A Estrela no deck *Night Sun Tarot* do designer italiano Fabio Listrani, que apresenta uma figura feminina emergindo do chão, com uma estrela de sete pontas ao fundo. A partir dessa imagem, pensei em modelar uma figura

feminina emergindo da própria estrela situada no chão, sendo a estrela, por sua vez, a base da escultura.

Iniciei a construção da figura, focando primeiro na mulher que emergia do chão e, posteriormente, na base. Para garantir a estabilidade da escultura, montei uma estrutura de madeira e arame com cerca de 50 x 7 cm, que não chegava a ser um esqueleto completo, mas era suficiente para manter a peça em pé. Sem planejar muito ou medir as proporções de forma criteriosa, comecei a blocagem inicial da figura sobre a estrutura de sustentação. O processo foi tão automático e voltado apenas para cumprir os créditos que só após essa etapa percebi que a figura havia ficado maior do que eu imaginava. A intenção era compor uma figura que se iniciasse na altura da genitália e se estendesse até a cabeça, mas a base acabou posicionada no meio da coxa.

Como havia utilizado uma haste de madeira como coluna central de sustentação, ela permanecia exposta, o que comprometia a composição. Para resolver o problema, decidi modelar um manto, simulando que a figura estivesse sendo descoberta e que o tecido estivesse caindo na altura das coxas. Sem consultar técnicas específicas de modelagem para tecidos amassados ou em movimento, improvisei na construção do manto. O resultado foi satisfatório no sentido de ocultar a haste, mas algo na composição ainda me incomodava, embora eu não conseguisse identificar exatamente o que.

Aos poucos, fui percebendo falhas tanto na composição quanto na anatomia da escultura. Embora a peça estivesse aceitável para um estudante, naquele momento eu sentia que a qualidade do meu trabalho deveria estar além daquilo. Reconheço que tive boas ideias de composição mesmo sem um planejamento prévio: a estrela no topo da cabeça, que remetia a uma coroa ou auréola, foi uma escolha acertada, assim como a figura emergindo da estrela no chão, criando uma base simbólica interessante. No entanto, ao analisar mais cuidadosamente as proporções, percebi que os ombros largos e pouco delicados, juntamente com a cintura estreita e as coxas curtas, eram elementos que comprometiam a harmonia da figura e causavam um certo incômodo visual.

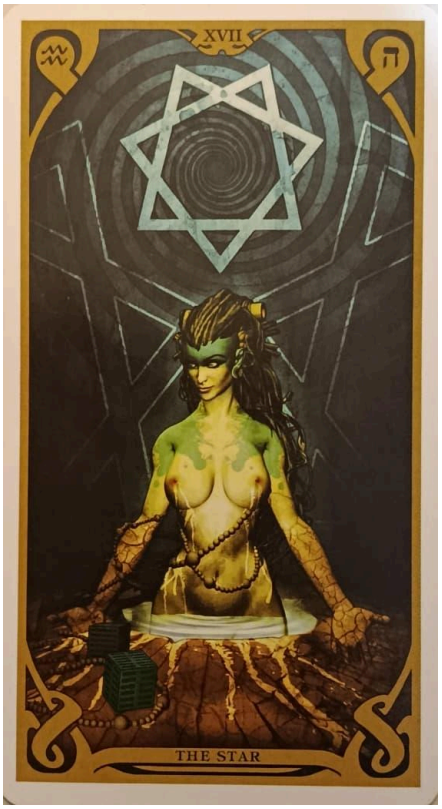
Num certo momento notei uma semelhança inesperada entre a figura de A Estrela e a imagem clássica de Iemanjá caminhando sobre as águas, com um longo vestido flutuante. O manto esculpido na base, inicialmente planejado para ocultar a estrutura de madeira, acabou gerando uma sensação de movimento, remetendo à iconografia de Iemanjá, orixá do Candomblé, marcada por sua presença majestosa e pelo manto que se mistura às ondas do mar. Embora essa associação seja puramente um exercício criativo e não tenha respaldo em textos esotéricos ou tradições consolidadas, percebo que há uma convergência estética e

simbólica que pode ser explorada. Tanto A Estrela quanto Iemanjá compartilham elementos relacionados à fluidez, à purificação e ao acolhimento emocional. A carta, com sua figura feminina vertendo água, sugere uma purificação espiritual após a tormenta, enquanto Iemanjá, como mãe das águas, é símbolo de acolhimento, cuidado e transformação emocional.

Além disso, o movimento suave e envolvente do manto esculpido trouxe uma sensação de continuidade, como se a figura emergisse das próprias águas. Essa impressão visual contribuiu para que eu conectasse intuitivamente a escultura à imagem do orixá, especialmente pelo caráter acolhedor e pela postura de quem caminha sobre as ondas. Essa percepção é apenas uma manifestação de meu fluxo criativo, onde símbolos e arquétipos se misturam espontaneamente, permitindo que associações inusitadas surjam durante o processo de criação.

Sendo assim, essa relação entre A Estrela e Iemanjá é, antes de tudo, uma interpretação pessoal que emergiu do ato de corrigir a composição de uma obra mal planejada e que por fim acabou levando a um diálogo intuitivo entre a forma física da peça e o imaginário simbólico que permeia minha prática artística. Ela reflete como as influências visuais e culturais se entrelaçam enriquecendo o sentido da obra.

Figura 18 — Carta *The Star* (*XVII*), do tarô *Night Sun*



Fonte: Listrani, 2014.
Legenda: LISTRANI, Fabio. *The Star*. Carta do tarô *Night Sun*. Torino: Lo Scarabeo, 2014.

6.1 A simbologia de A Estrela

A Estrela — o arcano número dezessete. Após a devastação provocada pela Torre, ela surge como um farol de esperança, um momento de clareza e purificação espiritual. Considerando o *Tarô de Thoth*, o meu principal referencial simbólico para o estudo do tarô, A Estrela é denominada 'Filha do Firmamento, Morada das Águas'. Essa carta é um símbolo de esperança e uma representação do renascimento espiritual após um período de caos e destruição. Ainda no contexto do Tarô de Thoth, A Estrela sintetiza a fusão dos elementos da natureza e da espiritualidade, apontando para uma reconexão com o fluxo da vida. O autor também associa a figura feminina da Estrela ao princípio alquímico do Mercúrio Filosófico, um agente de transformação que purifica e renova a matéria. (Crowley, 1985).

No *Tarô de Thoth*, a carta apresenta uma figura feminina nua, vertendo água de dois jarros, simbolizando a fluidez emocional e a purificação. A cor predominante azul remete à espiritualidade e à calma após a tormenta. A estrela de sete pontas no céu remete às influências astrológicas de Vênus e Mercúrio, apontando para uma fusão da razão com a intuição.

Em consonância com essa visão, Carl Gustav Jung (2002) vê a Estrela como um arquétipo de esperança que emerge após uma profunda transformação psíquica. Em *Psicologia e Alquimia*, ele relaciona a estrela à função transcendente, que possibilita a integração dos opostos após a queda das estruturas anteriores, simbolizada pela Torre. A figura feminina, nua e vulnerável, representa o inconsciente que se revela com pureza e verdade, iluminando a escuridão interior. A água que flui dos jarros simboliza o contínuo processo de purificação da psique.

Também para Joseph Campbell (2007), a estrela representa o ponto de virada na jornada do herói, quando, após enfrentar seu lado sombrio e atravessar a crise (A Torre), ele vislumbra um novo horizonte. A Estrela é o chamado para a renovação da fé e da esperança, apontando para a integração de um novo significado existencial.

Segundo Eliphas Lévi (2017), em *Dogma e Ritual de Alta Magia*, a estrela é um símbolo da harmonia universal. Sua configuração de sete pontas representa a união dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar) com os três princípios alquímicos (enxofre, mercúrio e sal). Essa união traduz-se em uma forma de equilíbrio espiritual, onde a essência criativa flui livremente, sem os bloqueios impostos pela rigidez da mente racional.

De forma semelhante, Alan Moore (2003), ao discutir o uso de arquétipos em suas narrativas, relaciona A Estrela ao conceito de iluminação criativa. Em *Promethea*, ele sugere que a estrela é um ponto de reconexão com a imaginação pura, onde a criação artística e a inspiração são resgatadas após o colapso das estruturas rígidas do pensamento. Moore interpreta essa figura como um portal para o fluxo criativo contínuo, uma conexão com o cosmos e a sabedoria oculta.

Também para Peter Carroll (2016), a estrela simboliza o estado mental de concentração pura e a capacidade de transcender os limites impostos pela percepção ordinária. No *Liber Null*, ele identifica a estrela como um ponto de focalização mágica, onde o praticante se torna consciente de seu poder latente, canalizando sua vontade para criar realidades alternativas.

No *Tarô de Thoth*, A Estrela é representada por uma figura feminina nua, vertendo água de dois jarros, simbolizando a purificação espiritual e a conexão com o inconsciente coletivo (Crowley, 1985). Essa associação com a água e a figura feminina arquetípica destaca a correspondência entre a carta e a divindade.

Assim como A Estrela simboliza a esperança e a restauração após a queda (representada pela Torre), Iemanjá é vista como a mãe acolhedora que purifica as dores e oferece conforto após períodos de turbulência. Além disso, a imagem de Iemanjá, frequentemente associada ao mar e às estrelas que guiam os navegantes, reforça a ideia de orientação espiritual e de renovação emocional, tal como proposto por Campbell (2007) na jornada do herói, onde a figura materna surge como fonte de regeneração e continuidade. No sincretismo religioso brasileiro, Iemanjá também se relaciona com figuras marianas, simbolizando pureza e proteção, características que ressoam com o arquétipo da Estrela como guia e protetora na escuridão da jornada interior.

6.2 Considerações sobre a escultura A Estrela

A escolha da argila como material para esculpir a Estrela está intrinsecamente ligada ao conceito de maleabilidade e transformação contínua. A figura feminina que emerge do chão simboliza o renascimento espiritual, enquanto a estrela na base sugere o fundamento arquetípico que sustenta o processo criativo. O manto improvisado, embora inicialmente uma solução prática, acabou por se tornar um símbolo de proteção e revelação, como se a figura estivesse saindo de um estado de latência para a concretização plena.

A escultura da Estrela, mesmo inacabada, reflete o movimento de expansão e renovação inerente ao arquétipo. A fluidez do barro e a estrutura que emerge simbolizam o fluxo constante de inspiração e a capacidade de moldar a realidade com base na verdade interna. Como um ponto de luz na escuridão, a escultura pretende ser um símbolo de continuidade e esperança, tal qual a própria carta.

Figura 19 — *A Estrela*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *A Estrela*. 2019. Escultura, argila, 50 x 10 x 10 cm.

Figura 20 — *A Estrela*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *A Estrela*. 2019. Escultura, argila, 50 x 10 x 10 cm.

7 AS PRIMEIRA EXPERIÊNCIAS COM MOLDES

Após a exposição da peça A Estrela, pouco depois de iniciar o mestrado, comecei a explorar os novos materiais em meus processos artísticos, algo que marcaria uma nova fase na minha produção. Naquela época, eu estava bastante envolvido com ilustração em nanquim, trabalhando em poucos projetos freelancer e desenvolvendo composições visuais que refletem influências marcantes no meu estilo. Minhas ilustrações frequentemente apresentavam caveiras, figuras femininas sensuais, bodes, formas orgânicas que remetiam a tentáculos e elementos vegetais. Essas composições tinham uma inspiração clara em artistas como John Baizley e Alphonse Mucha, cujo trabalho sempre me fascinou pela riqueza de detalhes e pela integração harmoniosa de elementos visuais.

Motivado por essa prática ilustrativa e pela ideia de transpor tais composições para o campo da escultura, decidi criar uma peça que unisse essas referências estéticas à minha vontade de experimentar com novas técnicas. Como ainda estava em uma fase inicial de aprendizado com borracha de silicone para moldes, optei por um projeto que não exigisse um molde bipartido, pois isso parecia ousado demais para uma primeira tentativa. Levei em consideração minha experiência prévia em esculturas de parede — onde apenas a frente da peça é trabalhada, enquanto o fundo permanece liso — e decidi usar essa abordagem como base para minha experimentação.

Essa primeira peça foi modelada em oil clay médium, sobre uma base lisa de compensado MDF, e suas dimensões finais ficaram em aproximadamente 21 x 14 x 3 cm. A composição trazia a figura de uma mulher cercada por caveiras, envolta em tentáculos sinuosos e adornada com uma coroa de ossos. A escolha dos elementos e da composição era uma continuidade do meu repertório visual, mas ao mesmo tempo representava um salto para a tridimensionalidade, onde pude explorar como a materialidade e as texturas poderiam ampliar o impacto das ideias que já desenvolvia no papel. Essa transição do bidimensional para o tridimensional, embasada na prática do molde único, foi um marco importante para aprofundar minha pesquisa em escultura e reprodução.

Com a escultura finalizada, chegou o momento de fazer o molde — um passo que representava não apenas uma etapa técnica, mas também a concretização de uma vontade que vinha sendo postergada há anos. Eu tinha em mãos um pequeno balde de 1 kg de borracha de silicone, guardado há cerca de três anos. Não me lembro qual era a marca da borracha, mas o

rótulo indicava que o produto estava vencido há mais de um ano. Esse detalhe, por si só, revela como a ideia de fazer moldes e replicar peças já habitava minha mente há bastante tempo, mas sempre foi algo que deixei para "um dia no futuro". Finalmente, esse dia havia chegado.

Figura 21 — Matriz para a obra *Composição I*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz para a obra *Composição 1*. 2019.
Modelagem em oil clay e esferas de aço, 20 x 14 x 4 cm.

Recordo-me de conversar no trabalho com uma colega professora, que mencionou ter experiência com fundição e borracha de silicone. Ela me encorajou a usar o material, dizendo que a data de validade era mais uma convenção da indústria do que uma verdade absoluta. "Se bem armazenada, a borracha seguirá útil por muito tempo", ela me assegurou. Considerando que eu ainda estava no campo da experimentação e mais interessado em compreender os processos do que em alcançar resultados funcionais imediatos, decidi arriscar. Essa decisão, embora simples, reforça a natureza exploratória e corajosa que caracteriza o início de qualquer processo criativo.

Para a mistura da borracha, utilizei uma jarra graduada, na qual medi cerca de 800g de borracha de silicone e adicionei 30g de catalisador líquido, conforme as proporções que havia aprendido nos vídeos. Mexi cuidadosamente com uma régua de acrílico, tomando o cuidado de raspar as laterais e o fundo da jarra, garantindo uma mistura homogênea que, em teoria, asseguraria uma cura uniforme. Essa parte do processo exigia uma atenção quase meditativa, como se cada movimento fosse um ritual de preparação para o que estava por vir.

Figura 22 — Matriz para a obra *Composição I*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz para a obra *Composição 1*. 2019.
Modelagem em oil clay e esferas de aço, 20 x 14 x 4 cm.

Figura 23 — Matriz para a obra *Composição I*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz para a obra *Composição 1*. 2019.
Modelagem em oil clay e esferas de aço, 20 x 14 x 4 cm.

Figura 24 — Matriz e caixa para molde da obra *Composição I*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz e caixa para molde da obra *Composição 1*. 2019. Modelagem em oil clay e esferas de aço, MDF e *Foam Board*, 20 x 14 x 4 cm.

Ao derramar a borracha sobre a escultura, segui a técnica indicada nos tutoriais: formar uma linha fina e contínua, deixando o material escorrer gradualmente para minimizar a formação de bolhas de ar. O preenchimento da caixa foi concluído, e restava apenas esperar o tempo de cura, que deveria levar cerca de cinco horas. No entanto, quando finalmente removi a peça para inspecionar o molde, percebi que, apesar de todos os cuidados tomados, várias bolhas de ar haviam ficado incrustadas na superfície do molde. Esse resultado, embora frustrante, revelou mais uma vez como os imprevistos fazem parte do aprendizado no processo artístico e técnico. Afinal, cada falha traz consigo a oportunidade de refinar métodos, expandir conhecimentos e aprofundar minha relação com os materiais.

Eu estava parcialmente satisfeito com o resultado. Por um lado, havia motivos para comemorar: o silicone curou perfeitamente, as paredes de foamboard fizeram seu trabalho de conter a borracha líquida sem qualquer vazamento, e o molde manteve sua integridade estrutural. No entanto, a satisfação não era completa. O problema das bolhas de ar, que ficaram incrustadas na superfície do molde, acabou por comprometer o acabamento esperado.

Nesse sentido, a experiência de moldagem também remete à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Para ele, o ato criativo é um diálogo direto com o mundo material, onde o corpo se envolve em uma interação sensorial e intuitiva com a matéria. No processo de moldagem, o contato com o silicone, o cuidado ao mexer a mistura e a expectativa durante a cura do material são momentos em que a consciência artística se entrelaça com a fisicalidade do fazer. Esse engajamento concreto com a materialidade não apenas define a obra, mas também transforma o próprio artista em seu processo criativo (Merleau-Ponty, 1999).

Naquela fase do processo, eu já havia adquirido alguns galões de resina poliéster da Redelease e estava ansioso para transformar esse material em escultura. Decidi usar um método simples para medir a quantidade de resina necessária: enchi o molde com arroz, transferi os grãos para um copo plástico, e pronto, tinha o volume exato. Preparei cerca de 300 ml de resina no copo e, conforme as instruções, adicionei o catalisador.

Foi então que a dúvida bateu. A quantidade indicada pelo fabricante parecia pequena demais para fazer efeito, e, ignorando a prudência, decidi aumentar a dose — cinco vezes mais catalisador do que o recomendado. Enquanto misturava, a resina começou a esquentar. Primeiro, achei normal, mas logo a temperatura subiu rapidamente. Em questão de segundos, o copo começou a derreter sobre a mesa, liberando uma fumaça densa e tóxica.

Pânico instalado, minha mente racional gritou: "Mano do céu, isso vai pegar fogo!" A minha reação foi rápida, porém nada elegante. Joguei o copo no chão e, como num final de campeonato, chutei a massa fumegante para o quintal, mantendo os cães longe. Deixei as

portas abertas para ventilar o ateliê, enquanto a resina endurecia no chão do quintal em uma forma irreconhecível.

Essa experiência deixou lições importantes. Percebi que respeitar as orientações do fabricante não é uma mera formalidade, e que os materiais, por mais que pareçam simples, exigem conhecimento técnico e cautela. Além disso, entendi a importância de investir em equipamentos de segurança, pois o improviso tem seus limites. O episódio, embora assustador, reforçou a necessidade de responsabilidade no uso de materiais e se tornou um marco no meu aprendizado como escultor.

Após o incidente inicial, retomei o trabalho com maior rigor técnico, seguindo as instruções do fabricante. Misturei a resina e o catalisador nas proporções corretas, aplicando a solução no molde de forma controlada para minimizar a formação de bolhas. Durante a cura, o aquecimento foi perceptível, mas desta vez ocorreu de forma mais contida, evidenciando a importância do preparo cuidadoso.

No entanto, ao remover a peça do molde, os resultados apresentaram desafios que ultrapassavam a técnica. As bolhas no molde refletiram-se na peça, gerando imperfeições que comprometeram a qualidade estética. Além disso, a coloração amarelada e o brilho excessivo da resina trouxeram um aspecto plastificado que não correspondia à intenção inicial. A forma replicada também revelou limitações no projeto original: a figura central, planejada para sugerir movimento e integração com as formas orgânicas ao redor, mostrava-se rígida e desconexa, como se estivesse fora de sintonia com o restante da composição.

Problemas estruturais também surgiram. A coroa no topo da cabeça, com apenas 2mm de altura, era rasa demais para reter a resina adequadamente, enquanto a base da escultura carecia de 2cm adicionais para proporcionar maior equilíbrio e elegância à composição. Tais falhas sublinham a importância do planejamento detalhado durante a etapa de modelagem e a necessidade de considerar as limitações do material desde o início do processo.

Essa experiência reflete o diálogo constante entre intenção artística e resistência material, descrito por Bachelard (2001) como uma interação entre a matéria e a forma que ela permite. A resina, enquanto meio técnico, revelou não apenas suas limitações, mas também os desvios necessários para alcançar uma produção mais refinada. Esse desvio, longe de ser um fracasso, torna-se uma oportunidade de aprendizado.

A prática artística, especialmente em contextos acadêmicos, deve acolher esses momentos como parte do processo criativo. Como afirma Nietzsche (2007), "o erro é essencial para a criação". Cada falha oferece um ponto de partida para a reavaliação técnica e conceitual, enriquecendo o entendimento tanto do material quanto do próprio fazer artístico.

Figura 25 — Molde e réplica da obra *Composição 1*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Molde e réplica da obra *Composição 1*. 2019. Silicone e resina, 20 x 14 x 4 cm.

Figura 26 — Réplica da obra *Composição 1*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica da obra *Composição 1*. 2019. Resina, 20 x 14 x 4 cm.

Figura 27 — Molde e réplica da obra *Composição 1*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Molde e réplica da obra *Composição 1*. 2019. Silicone e resina, 20 x 14 x 4 cm.

No experimento seguinte, adicionei à resina uma mistura de carga mineral e massa plástica, que representaram cerca de 30% do total. Essa combinação resultou em uma resina de cor cinza, com aspecto leitoso e opaco. Após a cura, a nova peça apresentou um acabamento visual que me agradou mais, eliminando o brilho excessivo e a translucidez que não combinavam com minhas intenções estéticas.

Animado com o resultado, decidi partir para novos experimentos, voltando para um antigo e divertido tema: zumbis. Modelei, em clay medium, uma cabeça de zumbi com aproximadamente 6cm x 3cm x 3cm, posicionada sobre uma base lisa redonda de cerca de 9cm de diâmetro e 4mm de espessura, apoiada em MDF. Segui os mesmos procedimentos para criar o molde, mas desta vez substituí o foamboard por papelão para a estrutura, mantendo a eficiência do molde e oferecendo maior flexibilidade no manuseio.

A produção desse molde marcou a primeira vez em que utilizei borrachas de silicone de duas marcas diferentes. Reaproveitei uma parte da borracha remanescente da experiência anterior e completei a caixa do molde com a borracha Redelease, que havia acabado de

adquirir. Durante a cura, as borrachas aderiram perfeitamente uma à outra, resultando no meu segundo molde funcional.

Para replicar a peça, decidi testar novamente a resina pura, sem adição de cargas, com a intenção de minimizar sua aparência translúcida e brilhante aplicando uma camada de primer após o desmolde. No entanto, algo saiu errado. Embora eu tenha seguido os passos básicos, provavelmente exagerei na quantidade de catalisador na mistura, o que resultou em uma enorme rachadura na base da peça durante a cura. O incidente reforçou a importância de uma abordagem mais meticulosa e cuidadosa no preparo dos materiais, evidenciando como o excesso de confiança pode gerar resultados desastrosos.

Diante disso, voltei a adicionar cargas minerais e massa plástica à resina, tomando desta vez o cuidado de pincelar talco industrial no molde e remover o excesso antes do preenchimento. Essa prática, além de facilitar o desmolde, conferiu à peça um acabamento mais opaco, que me agradou esteticamente. Apesar de o molde apresentar poucas bolhas e um resultado técnico satisfatório, lembro-me de ter produzido apenas três cópias da cabeça de zumbi. Ao observar a primeira réplica com atenção, percebi que não estava plenamente satisfeito com a composição geral e, principalmente, com a textura da base circular da escultura, o que me levou a buscar ajustes na peça original.

Determinado a melhorar a peça, decidi remodelar a cabeça. Removi a cabeça de zumbi da matriz original e usei um porta-copo como nova base. Trabalhei novamente na escultura, removendo os lábios da criatura para intensificar seu aspecto repulsivo. Ao redor do rosto, modelei formas orgânicas e hediondas, que remetiam a fungos, vermes, tentáculos e serpentes. Nesse período, mergulhava novamente em referências do meu passado death metal, ouvindo álbuns como Clandestine da banda Entombed e Like an Ever Flowing Stream do Dismember, ambos com capas ilustradas pelo icônico Dan Seagrave. Minha intenção era clara: transpor o imaginário visual sombrio e visceral do death metal para essa pequena escultura, tornando-a uma manifestação tangível desse universo musical e estético.

Em vez de seguir o formato quadrado ou retangular com paredes retas, como nas experiências anteriores, optei por fazer o molde em formato redondo. Para isso, usei uma faixa de papel cartão, prendendo as extremidades para formar um círculo ao redor da escultura e fixando-o na base de MDF que já servia de suporte para a peça. Essa escolha foi feita após perceber que o formato redondo ajudaria a economizar borracha de silicone, eliminando o acúmulo desnecessário de material nas quinas, algo que acontecia com os moldes em formato quadrado.

Para o molde, utilizei a borracha de silicone da marca Resinfiber na cor branca, tingida com pigmento rosa. Durante o preparo da borracha, adotei uma nova abordagem: em vez de medir o volume total necessário usando a técnica do arroz despejando tudo de uma só vez, optei por preparar a borracha aos poucos e aplicá-la em camadas. A cada camada adicionada, usei o aerógrafo para soprar suavemente a borracha, garantindo que ela se espalhasse de maneira uniforme sobre a escultura. Esse método permitiu captar todos os detalhes e texturas da peça, além de eliminar possíveis bolhas de ar, resultando em um molde mais preciso e detalhado.

Após a cura, removi a peça matriz do molde e notei que algumas extremidades dos tentáculos, especialmente as que estavam mais erguidas e voltadas para a frente, quebraram e permaneceram presas dentro do molde, sinalizando um problema futuro. Apesar disso, ao verificar o molde, percebi que ele estava sem bolhas, o que me deu confiança de que estava aprimorando minha técnica.

Com o novo molde pronto, fiz uma primeira cópia utilizando resina da marca Resinfiber, tingida de preto e sem adição de cargas. O resultado, no entanto, foi decepcionante: a peça tinha uma superfície brilhante que ofuscava todos os detalhes da escultura. Além disso, a resina não penetrou totalmente nas cavidades mais profundas e estreitas do molde, correspondentes aos tentáculos mais erguidos, o que resultou em bolhas de ar e tentáculos incompletos.

Essa experiência evidenciou que a produção de esculturas em série não seria tão dinâmica e automática quanto eu imaginava. Para evitar esses problemas, seria necessário preparar uma pequena porção de resina e aplicá-la cirurgicamente nas cavidades mais profundas e agudas do molde antes de preencher o restante. Esse método exigiria mais tempo e paciência, mas garantiria melhores resultados nas peças replicadas.

Esses experimentos me ensinaram que o processo de escultura é, acima de tudo, um diálogo contínuo entre intenção e execução, onde o inesperado não é um obstáculo, mas uma oportunidade de aprendizado. Cada falha técnica, cada bolha de ar ou detalhe perdido, tornou-se parte de uma jornada maior, onde técnica e materialidade moldam não apenas a obra final, mas também o próprio artista.

A escultura, para mim, deixou de ser apenas a criação de formas e passou a ser um campo de exploração, onde ideias, cultura e processos se entrelaçam. Mais do que objetos, essas peças representam momentos de descoberta — de limites técnicos, de inspirações visuais e de um profundo respeito pela matéria que dá forma às minhas ideias. Olhando para

essas primeiras tentativas, vejo não apenas o começo de uma técnica, mas o nascimento de um caminho artístico que ainda tem muito a ser percorrido.

Figura 28 — Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi.* 2019.
Oil clay e esferas de aço, 6 x 9 x 3 cm .

Figura 29 — Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumb*i. 2019.
Oil clay e esferas de aço, 9 x 9 x 4 cm.

Figura 30 — Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi*



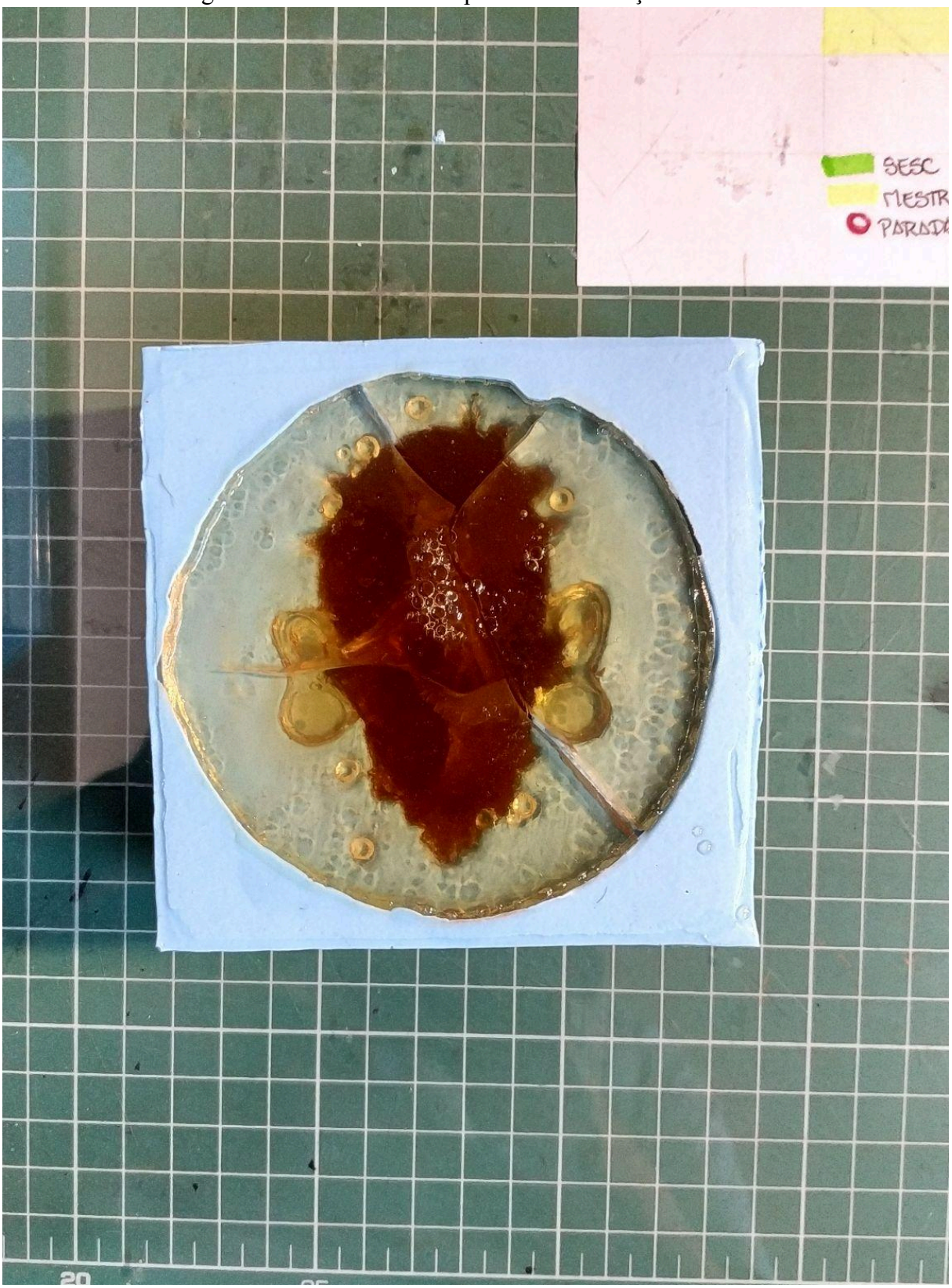
Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi.* 2019. Oil clay e esferas de aço, 9 x 9 x 4 cm.

Figura 31 — Molde e réplica da obra *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz (em processo) para a obra *Cabeça de zumbi.* 2019. Oil clay e esferas de aço, 9 x 9 x 4 cm.

Figura 32 — Processo de cópia da obra *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de cópia da obra *Cabeça de zumbi.* 2019. Resina, 9 x 9 x 4 cm.

Figura 33 — Réplica teste de *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica teste de *Cabeça de zumbi*. 2019. Resina e primer, 9 x 9 x 4 cm.

Figura 34 — Matriz e réplica de *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz e réplica de *Cabeça de zumbi.* 2019. Resina, primer, oil clay e esferas de aço, 9 x 9 x 4 cm cada.

Figura 35 — Matriz e réplica de *Cabeça de zumbi*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz e réplica de *Cabeça de zumbi*. 2019. Resina, primer, oil clay e esferas de aço, 9 x x 4 cm cada.

Figura 36 — Réplica de *Cabeça de zumbi II*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Cabeça de zumbi II*. 2019. Resina pigmentada, 11 x 11 x 4 cm.

Figura 37 — Réplica de *Cabeça de zumbi II*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Cabeça de zumbi II*. 2019. Resina pigmentada, 11 x 13 x 4 cm.

Figura 38 — Réplica de *Cabeça de zumbi II*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Cabeça de zumbi II.* 2019. Resina pigmentada, 11 x 13 x 4 cm.

Figura 39 — Réplicas teste



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição artística para registro de réplicas teste, 2019, resina.

8 *AS CABECINHAS*

Dando continuidade às experiências e ainda distante de iniciar o projeto originalmente planejado, decidi focar na criação de moldes para peças menores, concebidas com a ideia de se tornarem pins, colares ou ímãs decorativos. Modelei algumas pequenas caveiras medindo cerca de 3cm x 2cm x 2cm, utilizando placas de MDF como base. As peças variavam ligeiramente em tamanho devido à presença de mandíbulas ou de adereços adicionais, totalizando seis esculturas diferentes. Cada uma delas foi trabalhada apenas na frente, mantendo o fundo liso, em consonância com minhas esculturas de parede anteriores. No entanto, aqui, o objetivo era explorar um trabalho mais comercial e acessível, voltado para decoração e moda, com um apelo mais vendável e econômico.

As esculturas foram modeladas em clay hard, que considero a melhor massa para peças pequenas e detalhadas. Sua dureza reduz significativamente o risco de deformar o trabalho durante o manuseio. Embora o processo tenha sido divertido, especialmente pela minha afinidade com caveiras, modelar detalhes tão pequenos, como dentes menores que 1 mm, exigiu um esforço técnico considerável e foi mais exaustivo do que esculpir peças de maior escala.

A primeira caveira modelada apresentava um rosto completo, com detalhes como pálpebras, globos oculares, mandíbulas e dentes superiores avantajados. A escultura incluía ainda sinais no topo da cabeça, que remetiam à pele ressecada, conferindo-lhe um aspecto de múmia ou zumbi. A segunda peça, mais arredondada e projetada para a frente, apresentava cavidades oculares vazias e dentes superiores menores. No lugar da mandíbula, havia seis tentáculos que se projetavam para baixo, criando uma composição dinâmica.

Para a confecção dos moldes, voltei a usar a técnica do papel cartão em formato circular ao redor de cada peça, desta vez em dimensões ainda menores. Utilizei a borracha azul da Redelease, seguindo rigorosamente as instruções do fabricante, repetindo os procedimentos experimentados anteriormente. Após despejar a borracha sobre as esculturas, esperei o tempo de cura. O molde da caveira zumbi resultou perfeito: sem bolhas e totalmente curado. No entanto, o molde da caveira com tentáculos apresentou problemas. Ao retirar a matriz, percebi que resíduos de borracha fresca haviam ficado aderidos à peça. Acredito que isso ocorreu por não ter misturado adequadamente o catalisador à borracha, deixando partes sem catalisar acumuladas no fundo ou nas bordas do recipiente, que posteriormente foram raspadas e utilizadas na confecção do molde.

Figura 40 — Matriz de *Cabecinha*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz de *Cabecinha*. 2019. Clay hard e esferas de aço, 3 x 2 x 2 cm.

Figura 41 — Matriz de *Cabecinha*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz de *Cabecinha*. 2019. Clay hard e esferas de aço, 3 x 2 x 2 cm.

Figura 42 — Matriz de *Cabecinha*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz de *Cabecinha*. 2019. Clay hard e esferas de aço, 3 x 2 x 2 cm.

Figura 43 — Matriz de *Cabecinha II*



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz de *Cabecinha II*. 2020. Clay hard, 5 x 4 x 2 cm.

Figura 44 — Matriz de *Cabecinha II*



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Matriz de *Cabecinha II*. 2020. Clay hard e esferas de aço, 5 x 4 x 2 cm.

Uma nova abordagem nas minhas experimentações foi o uso da cera em vez da resina para replicar as peças. Embora a escolha da cera fosse contrária ao caráter funcional que eu inicialmente imaginava para essas criações, decidi fazer alguns testes. Utilizei uma leiteira velha para derreter a cera e, em seguida, despejei o material líquido sobre os moldes. Trabalhar com cera mostrou-se uma experiência bem mais tranquila. Apesar de lidar com um material em alta temperatura, o fato de ser barato e reciclável trouxe um certo alívio durante o processo.

Após despejar a cera quente sobre os moldes, esperei a cura, que aconteceu em poucos minutos. Ao remover as peças, notei problemas já conhecidos de experimentos anteriores: bolhas de ar. No caso da caveira zumbi, as bolhas surgiram nas pontas dos dentes, resultando em dentes pela metade. Isso me lembrou do mesmo problema observado nos tentáculos da peça anterior. Fiquei atento à necessidade de preencher cuidadosamente áreas pequenas e delicadas, como os dentes, antes de adicionar o restante do material no molde para evitar tais falhas.

Já na peça da caveira com tentáculos, as áreas correspondentes às partes mal curadas do molde apresentaram outro tipo de problema. A textura foi completamente perdida nessas regiões, deixando-as lisas. Embora ainda fosse possível identificar a peça como uma caveira com tentáculos, a ausência de texturas prejudicava, a meu ver, a experiência visual pretendida. Esses detalhes ressaltaram a importância de um controle rigoroso tanto no preparo do molde quanto na aplicação do material para garantir que o resultado corresponda às intenções estéticas e técnicas do projeto.

O uso de cera em moldagem é uma prática comum, especialmente em processos como a fundição, devido à sua fácil manipulação e reciclagem. No entanto, é crucial considerar a fluidez da cera ao lidar com detalhes muito pequenos, como dentes ou áreas texturizadas. Técnicas descritas em *The Technique of Sculpture* (Horne, 1973) sugerem o pré-preenchimento de cavidades delicadas utilizando pincéis de cerdas duras ou instrumentos finos, garantindo que o material alcance as áreas mais complexas antes de preencher o molde por completo. Além disso, a cera requer atenção ao resfriamento controlado, já que uma cura muito rápida pode causar retrações ou bolhas indesejadas.

Essas experiências reforçam a importância de adaptar materiais e técnicas às características específicas de cada peça. A textura perdida na caveira de tentáculos evidencia como problemas no molde podem impactar diretamente o resultado final, enfatizando a necessidade de revisão cuidadosa em todas as etapas do processo criativo.

Figura 45 — Processo de feitura dos moldes de *Cabecinhas*



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura dos moldes de *Cabecinhas*. 2020. Clay hard, esferas de aço, MDF e papel, 5 x 4 x 2 cm e 3 x 2 x 2 cm.

Figura 46 — Registro do processo criativo



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro do processo criativo. 2020.

Levando adiante a ideia de criar peças funcionais e acessíveis, decidi desenvolver um pingente para colar. Modelei uma placa de oil clay com cerca de 2,5 x 6,5 cm, de forma que imitasse a aparência de uma tábua de madeira antiga e desgastada. Sobre essa base, modelei novamente uma cabeça de caveira, mantendo um estilo coerente com as peças anteriores. Optei por um rosto sem mandíbula, o que reforçaria o aspecto de algo velho e desgastado. Sobre a tábua, abaixo da caveira adicionei em alto-relevo o número XIII, em referência à carta da Morte no tarô.

Para fazer o molde, preparei uma pequena caixa de papelão de aproximadamente 7 x 4 x 2,5cm, fixando-a sobre uma placa de MDF com cola quente. Depois, posicionei a peça no fundo da caixa e despejei a borracha de silicone *Resinfiber*, que é originalmente branca, mas foi tingida com pigmento rosa da mesma marca para este trabalho.

Fiz algumas réplicas em resina, mas, apesar de ter esculpido exatamente a obra que tinha em mente, senti que a peça ainda não possuía o poder ou apelo visual necessário para se tornar comercialmente atraente. Creio que teria ficado melhor se a cabeça estivesse mais levantada e com o seu topo menos exposto, pois olhando a peça de frente, pouco se vê do rosto da caveira. Mesmo insatisfeito com a composição, decidi experimentar pintá-las. Fiz uma série de pinturas, variando as cores em cada uma delas, de modo que, até o momento, nenhuma peça ficou exatamente igual à outra em termos de coloração. Essa variação confere singularidade a cada réplica, tornando cada peça única. Comecei aplicando uma camada de primer spray cinza da marca *Tek Bond* e, em seguida, pintei as cores base usando tinta acrílica Acrilex: uma cor para o crânio, outra para a placa de madeira e outra para o número XIII. Depois, apliquei um tom mais escuro nas cavidades oculares, no nariz e em outras áreas onde a sombra deveria ser sugerida. Para criar contraste, usei tons mais claros nas partes mais salientes, simulando a incidência de luz nessas regiões. Por fim, utilizei a técnica de pintura conhecida como "washing", que consiste em diluir a tinta com água ou um médium apropriado, criando uma mistura mais fluida. Essa tinta diluída é aplicada sobre a peça, penetrando nas frestas, reentrâncias e detalhes esculpidos, acentuando texturas e criando um efeito de sombreamento natural, o que dá profundidade e realismo à pintura.

Aproveitei a cabeça da peça matriz da obra estudada anteriormente para criar uma segunda peça, desta vez sem grandes pretensões, apenas com o objetivo de experimentar novas composições. Removi a pequena cabeça de clay de sua base e modelei ao seu redor formas orgânicas que lembravam tentáculos, tumores, verrugas ou espuma, criando uma textura caótica e intrigante. Diferente da posição original, em que a cabeça estava reta e voltada para frente, desta vez a posicionei ligeiramente rotacionada à esquerda, sugerindo a

ideia de que ela talvez estivesse emergindo de alguma substância viscosa ou de uma imundície indeterminada. Ao concluir a peça, ela media aproximadamente 6,5 x 4 x 2 cm. Para a confecção do molde destinado à sua replicação, utilizei o mesmo processo empregado na peça anterior.

Empolgado com a ideia de usar uma única matriz para criar obras distintas, fiz um molde exclusivo dessa cabeça, sem adicionar detalhes específicos. Dessa forma, suas réplicas poderiam ser aproveitadas em futuras composições, como, por exemplo, um cenário repleto de crânios.

Nesse momento, surgiu a ideia de usar novamente a cera para replicar as peças. Inspirado pela experiência de derreter cera na criação da segunda matriz de *Behind The Mirror*, obra que será abordada no próximo capítulo, e das primeiras caveirinhas, decidi usar os gizes de cera do meu filho, que começava a fazer seus primeiros rabiscos, como material para minha pesquisa. Separei os gizes de mesma cor, derreti-os em uma leiteira e, ainda quente, despejei o conteúdo imediatamente nos moldes. Repeti essa experiência diversas vezes, criando dezenas de pequenas cabeças coloridas. Também voltei a testar o gesso — material que já havia me frustrado anteriormente —, mas, desta vez, obtive resultados melhores, talvez devido ao tamanho reduzido das peças.

Essa abordagem experimental encontra eco nas práticas contemporâneas discutidas na revista Sculpture (2014), especialmente na forma como artistas como Janine Antoni e Gabriel Orozco exploram materiais não convencionais e transformam processos técnicos em expressões conceituais. A escolha de um material como a cera, com sua maleabilidade e facilidade de manipulação traz uma dimensão simbólica, sugerindo a efemeridade e a transformação contínua — características interessantes para a narrativa visual que se desenvolve nessas pequenas cabeças. Ao adotar essa estratégia, a pesquisa ganha uma diversidade formal e ampliação de sentidos, dialogando com a ideia de que a escultura, muitas vezes, reside tanto no objeto final quanto nos processos e experimentações que o antecedem.

Nesse ponto, eu já havia feito uma série de experimentações, mas ainda não tinha em mãos uma obra finalizada que eu considerasse digna de ser exposta. Foi então que vi o edital da Jornada de Pesquisa em Artes PPG IA Unesp 2023, no Instituto de Artes, e, como eu ainda estava meio perdido quanto ao cumprimento dos créditos necessários para concluir o mestrado, vi nessa oportunidade a chance de recuperar o fôlego acadêmico. Decidi me inscrever como expositor.

Uma das obras escolhidas para a exposição foi uma versão experimental de *Behind The Mirror*, que já começava a ganhar forma e, aos meus olhos, tomava o corpo de uma

pesquisa séria. Para a segunda peça, sem pensar muito, resolvi criar uma composição usando as diversas réplicas das pequenas cabeças de caveira que eu havia produzido ao longo desse período.

Peguei uma velha tábua de madeira, com cerca de 80 x 15 cm, e na parte de trás fixei dois pregos lado a lado, amarrando um barbante entre eles para que a peça pudesse ser pendurada na parede. Depois, pintei toda a superfície com tinta de parede cinza. Quando a pintura secou, inspirado pela composição da pintura *Operários* de Tarsila do Amaral, comecei a colar as pequenas cabeças coloridas na tábua usando cola quente de silicone, criando assim um "quadro de caveiras" — uma mistura curiosa entre o sombrio e o divertido.

A relação entre As Cabecinhas e Operários de Tarsila do Amaral se dá tanto pelo aspecto compositivo, quanto pelo conceito de multiplicidade de rostos e sua conexão com uma identidade coletiva. Se em *Operários* os rostos se sobrepõem de maneira organizada, criando um retrato da classe trabalhadora e sua padronização na sociedade industrial, em As Cabecinhas as formas se conectam de modo mais orgânico e caótico, refletindo um fluxo rizomático, conforme proposto por Deleuze e Guattari (Mil Platôs, 1995). A ausência de uma hierarquia clara na disposição das caveiras reforça a ideia de um coletivo sem centro fixo, em constante mutação.

Figura 47 — *Operários*



Fonte: Amaral, 1933.
Legenda: AMARAL, Tarsila. *Operários*. 1933. Pintura, óleo sobre tela, 150 x 230 cm. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82341-operarios. Acesso 21 jul. 2026

Figura 48 — *Cabecinhas*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *Cabecinhas*. 2023. Técnica mista, 83 x 14,5 cm.

Figura 49 — *Cabecinhas* (detalhe)



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *Cabecinhas* (detalhe). 2023. Técnica mista, 83 x 14,5 cm.

Além disso, a repetição das caveiras pode ser analisada sob a ótica da Gestalt e da psicologia da percepção de Rudolf Arnheim (Arte e Percepção Visual, 2007), que discute como padrões visuais são interpretados pelo espectador. A justaposição das formas cria um efeito de unidade e variação, onde o olhar do público oscila entre perceber o conjunto e os detalhes individuais. Esse jogo entre repetição e diferenciação confere à obra uma complexidade visual que ultrapassa sua aparente simplicidade.

E foi também sem pensar muito que batizei a obra de Cabecinhas. O nome veio de uma fala do meu filho na creche, quando, com toda a seriedade e orgulho do mundo, explicou para a professora que seu pai trabalhava "fazendo cabecinhas". Imagino a expressão da professora tentando decifrar se ele estava descrevendo uma profissão artística ou um enredo de filme de terror.

Penso que a presença do meu filho como um observador atento — e divulgador involuntário — desse processo adiciona um aspecto lúdico e afetivo à criação. Ao interpretar meu trabalho de maneira espontânea e simplificada, ele revela uma dimensão de comunicação direta muitas vezes ausente nas discussões acadêmicas sobre arte. Essa mediação infantil, ao nomear a produção como “fazer cabecinhas”, atenta para a importância de uma linguagem mais simplificada na construção de narrativas artísticas e reforça a ideia de que a arte, mesmo quando mergulhada em reflexões conceituais, nunca se distancia completamente do olhar encantado e curioso de quem a observa sem filtros teóricos.

Essa abertura ao inesperado e à ressignificação espontânea remete mais uma vez aos conceitos abordados por Cecília Almeida Salles em *O Gesto Inacabado*. Neste livro a autora considera a criação artística como um processo contínuo, marcado por transformações, ajustes e interações constantes entre ideias, materiais e contextos. A obra nunca é um produto isolado ou completamente finalizado, mas parte de uma rede de criação em permanente construção. As *Cabecinhas*, nesse sentido, são, assim como as demais experimentações escultóricas que venho realizando, a materialização desse processo aberto: nascem de experimentações técnicas, atravessam questões estéticas e encontram novos significados na interação com o público — inclusive na interpretação ingênua, mas perspicaz, do meu filho. Esse fluxo entre planejamento e acaso, entre intenção e surpresa, reforça novamente a ideia de que a arte se desenvolve como um gesto que permanece sempre inacabado, aberto a novas leituras, desdobramentos e transformações.

Figura 50 — Registro de réplicas da obra *Cabecinhas* feitas pelo filho do autor



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro de réplicas da obra *Cabecinhas* feitas pelo filho do autor em massa de amido (massinha de modelar). 2023.

Figura 51 — *Cabecinhas*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *Cabecinhas.* 2023. Giz de cera, 3 x 2 x 2 cm cada.

Figura 52 — *Cabecinhas*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *Cabecinhas*. 2023. Composição artística das réplicas em giz de cera.

Figura 53 — *Cabecinha*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. *Cabecinhas*. 2023. Resina bicomponente, 3 x 2 x 2 cm.

9 *BEHIND THE MIRROR*

Até o momento, abordamos uma série de fatores cruciais que influenciam as decisões criativas de um artista, moldando o curso de sua obra e pesquisa. No entanto, não podemos negligenciar as questões econômicas, fundamentais para qualquer criador que também é um trabalhador, prestador de serviço e, frequentemente, uma marca. As condições econômicas de um artista são um elemento vital dentro da rede de fatores que impactam sua produção e tomada de decisões, conforme destaca Cecília Almeida Salles em *Redes de Criação* (2006).

Minha própria trajetória reflete essa intersecção entre economia e criatividade. Após anos de insatisfação com minha carreira de professor – minha principal fonte de renda – e realizando trabalhos pontuais em escultura, ilustração e direção de arte, percebi que, embora esses projetos pontuais rendessem um bom dinheiro, a irregularidade das encomendas e contratações tornava inviável minha sustentação exclusiva com a arte. A ideia de transformar minha paixão por música e contracultura em um empreendimento comercial surgiu como uma solução promissora. Decidi então criar um produto voltado para um nicho que conheço bem: colecionadores de memorabília de rock e metal.

A estética das capas de álbuns de punk e metal sempre orientou minha obra. Bandas como Kreator, não apenas pela sua energia e criatividade, mas também pelo seu posicionamento político explícito em suas letras, tornaram-se uma inspiração constante. Considerando o crescente mercado de colecionáveis, onde edições limitadas de capas de discos icônicas, como *Powerslave* do Iron Maiden, produzida pela Funko, e *Don't Break the Oath* do *Mercyful Fate*, feita pela KnuckleBonz, são vendidas a preços elevados, e observando a base sólida de fãs dessa banda ao redor do mundo, imaginei que disponibilizar uma peça não oficial poderia ser, além de divertido, economicamente rentável. Assim, optei por uma releitura tridimensional da ilustração do EP/Picture Disc *Behind the Mirror*, que apresenta a cabeça do mascote *Violent Mind* com a escarificação do nome *Kreator* na testa. A ideia me parecia bem simples; eu modelaria a peça matriz, a partir dela faria um molde de silicone, um contramolde de gesso, a replicaria em fibra de vidro e ofereceria para a *fanbase* da banda.

Figura 54 — Capa do EP/Picture Disc *Behind the Mirror*



Fonte: Lawvere, 1986/87.
Legenda: LAWVERE, Phil. *Behind the Mirror*. Capa do EP/Picture Disc da banda *Kreator*. Local: gravadora, 1986/1987. Disponível em www.metal-archives.com/albums/Kreator/Behind_the_Mirror/. Acesso 21 jul. 2026

A concretização desse projeto exigiu uma nova reflexão sobre os materiais. Embora eu já estivesse bastante confortável trabalhando com oil clay, que oferece excelente maleabilidade e liberdade para ajustes contínuos, e considerando o tamanho que eu planejava para esse trabalho, a necessidade de uma quantidade maior de material me levou a reconsiderar minhas opções. Sem condições de adquirir mais oil clay, decidi voltar à minha velha conhecida: a argila. Possuía um balde de 100 litros disponível no quintal, e, diante dos custos já investidos em outros materiais, essa se apresentou como uma escolha prática e econômica.

A decisão de voltar à argila naquele momento não foi apenas prática — foi quase instintiva. Eu já conhecia bem o material, sabia como ele respondia ao toque, à umidade, ao tempo. E, mais do que isso, ele estava ali, disponível no meu quintal, ao alcance da mão. Essa escolha simples, forjada pela necessidade, acabou materializando com precisão aquilo que Cecília Almeida Salles chama de "rede de criação": um campo vivo de relações entre contexto, técnica, materialidade, experiências pessoais e afetos. A criatividade, segundo Salles, não nasce isolada; ela se apoia numa rede de decisões e interferências que se cruzam no tempo — e naquele momento, era a interseção entre minha paixão por metal extremo e a limitação de recursos financeiros que me guiava.

Mesmo se tratando de uma *fan art* — e não de uma obra totalmente autoral —, os procedimentos técnicos que eu aplicava ali já faziam parte da minha linguagem, aprendida e lapidada ao longo dos anos de graduação em artes visuais. Era como revisitar um território conhecido, mas sob novas condições. A parede em argila, com a grande cabeça humanoide, dialogava diretamente com outras peças que criei anos antes, como se o gesto de modelar invocasse memórias técnicas e afetivas que permaneciam adormecidas nas mãos.

Esse entrelaçamento entre questões econômicas e escolhas técnicas não apenas viabilizou a execução da obra — também revelou, mais uma vez, como a prática artística exige adaptação e escuta. A arte, nesse sentido, é menos sobre controle absoluto e mais sobre negociação constante com aquilo que se tem: o tempo disponível, o espaço possível, os materiais acessíveis. É dentro dessas condições — muitas vezes longe do ideal — que o trabalho encontra sua forma.

No fim das contas, escolher a argila e adaptar técnicas antigas às urgências de um novo projeto foi, para mim, um gesto de resistência e permanência. Reconfigurar o que já se conhece à luz do que é necessário. O equilíbrio entre limitações e desejo, entre paixão pessoal e realidade material, é o que sustenta a rede de criação em movimento. E é nesse fluxo, nem sempre previsível, que a obra vai tomando corpo — não como réplica de um conceito ideal, mas como expressão concreta de um processo real, vivo, e profundamente humano.

Comecei coletando a argila que mantenho em estado pastoso e parcialmente reciclada que já tenho em casa e espalhando sobre uma toalha para secar até atingir a consistência desejável para começar o trabalho. Tive que deixá-la secar até dentro do estúdio, já que no quintal, ambiente que para mim é mais favorável para tal trabalho, esse tipo de experiência é constantemente interrompida, quando não arruinada por um de meus cachorros.

Eu sempre modelo em cima de uma base móvel de madeira ou vidro que eu possa recliná-la ou levar de uma mesa para outra durante o processo. Para a base desse projeto,

escolhi uma placa de compensado de madeira que anteriormente servia como parte de uma estante de guarda-roupas. Encapei essa placa com plástico, na ocasião, um saco de lixo, o que contribui para a preservação da umidade da massa durante o processo de modelagem. Essa estratégia não apenas protege o material da umidade da argila, mas também facilita ajustes e reajustes na obra conforme necessário.

Preparei uma estrutura de isopor semelhante a um ovo cortado ao meio e pouco menor do que a cabeça de um ser humano adulto. Essa base serviria de "esqueleto" para que eu modelasse em cima tornando a peça mais leve e facilitando o seu transporte quando necessário. Iniciei a construção básica aplicando a argila sobre a estrutura de isopor até cobri-la por inteiro, e a partir daí iniciei o esboço volumétrico rudimentar das proporções da cabeça humana e segui para o processo de blocagem, e em poucas horas eu já tinha um esboço reconhecível da grande cabeça de demônio.

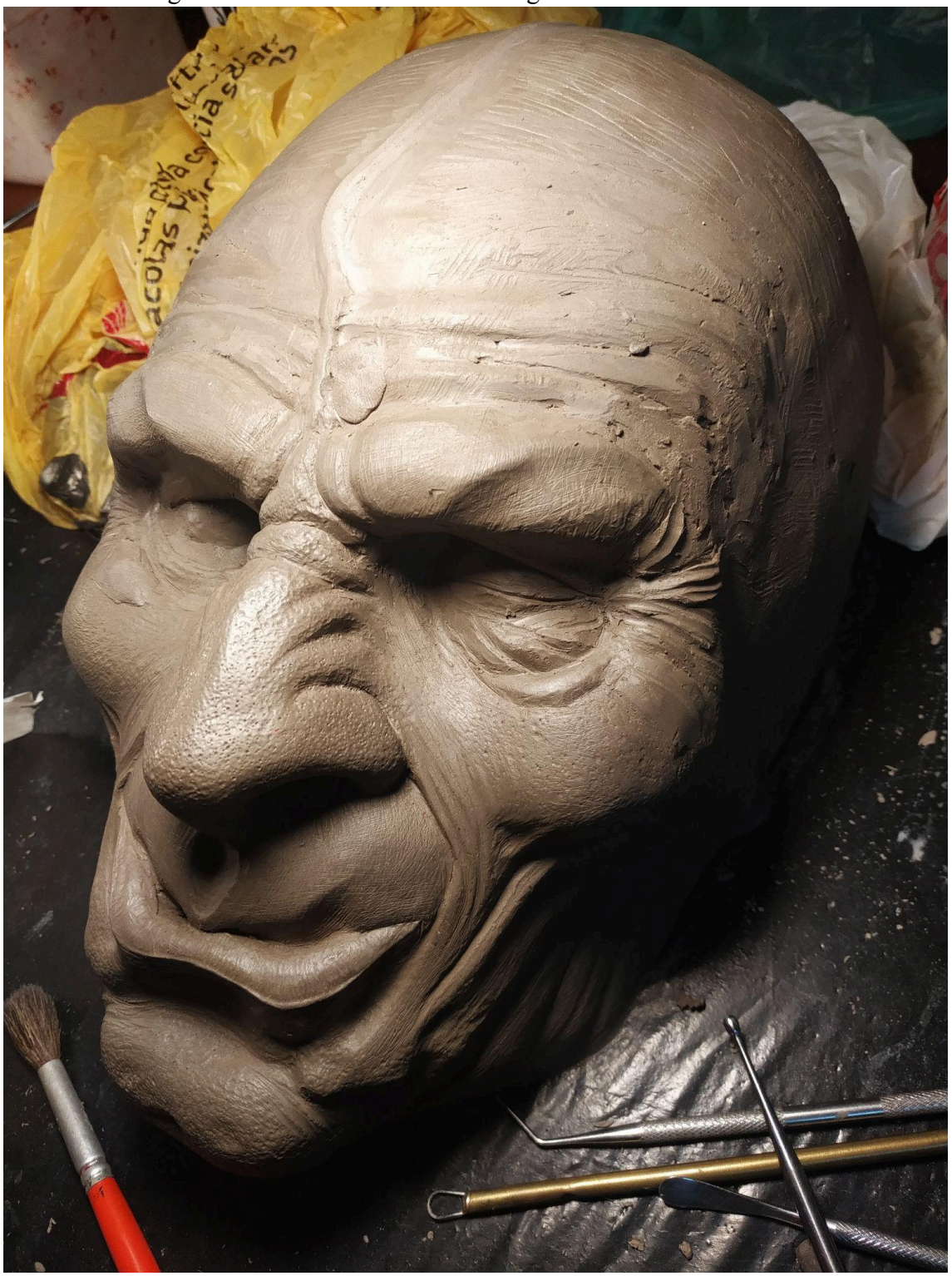
Nessa fase da construção da obra, tendo a ilustração original como minha principal referência, eu também me apoiava na literatura acerca da anatomia nas artes. Usei como fonte de pesquisa livros como *The Artist 's Guide to the Anatomy of the Human Head* da *3dtotal Publishing*, e *Anatomy for the artists* de Sarah Simblet. Mesmo se tratando da modelagem de uma figura não humana, eu ainda me preocupo em conservar a coerência com os aspectos e as proporções humanas.

Avançando para a fase de modelagem detalhada e refinamento, comecei a trabalhar nas características específicas da escultura: as presas inferiores e pontas dos dentes incisivos, rugas mais marcadas, olheiras e a escarificação na testa. Em situações anteriores, teria considerado essa etapa satisfatória, iniciaria o processo de "ocagem", soldaria uma placa de argila na parte posterior da peça e a colocaria para secar até estar pronta para levá-la ao forno. No entanto, este era um novo momento de novos desafios e processos. Eu estava buscando alcançar um nível de realismo fantástico sem precedentes ao mesmo tempo que também estava feliz por não depender mais do forno de cerâmica para viabilizar uma peça dessa magnitude.

Paralelamente a todas essas experimentações e pesquisas, enfrentei desafios pessoais significativos, incluindo os impactos da pandemia, o isolamento, a perda de uma cachorra de 18 anos, além de lidar com depressão e a responsabilidade da paternidade iminente. Durante a gestação, consegui continuar trabalhando em minha pesquisa, fazendo alguns modelos esporádicos, anotando ideias, desenhando e coletando referências. No entanto, após o nascimento do meu filho e com o isolamento sem o suporte familiar, precisei interromper

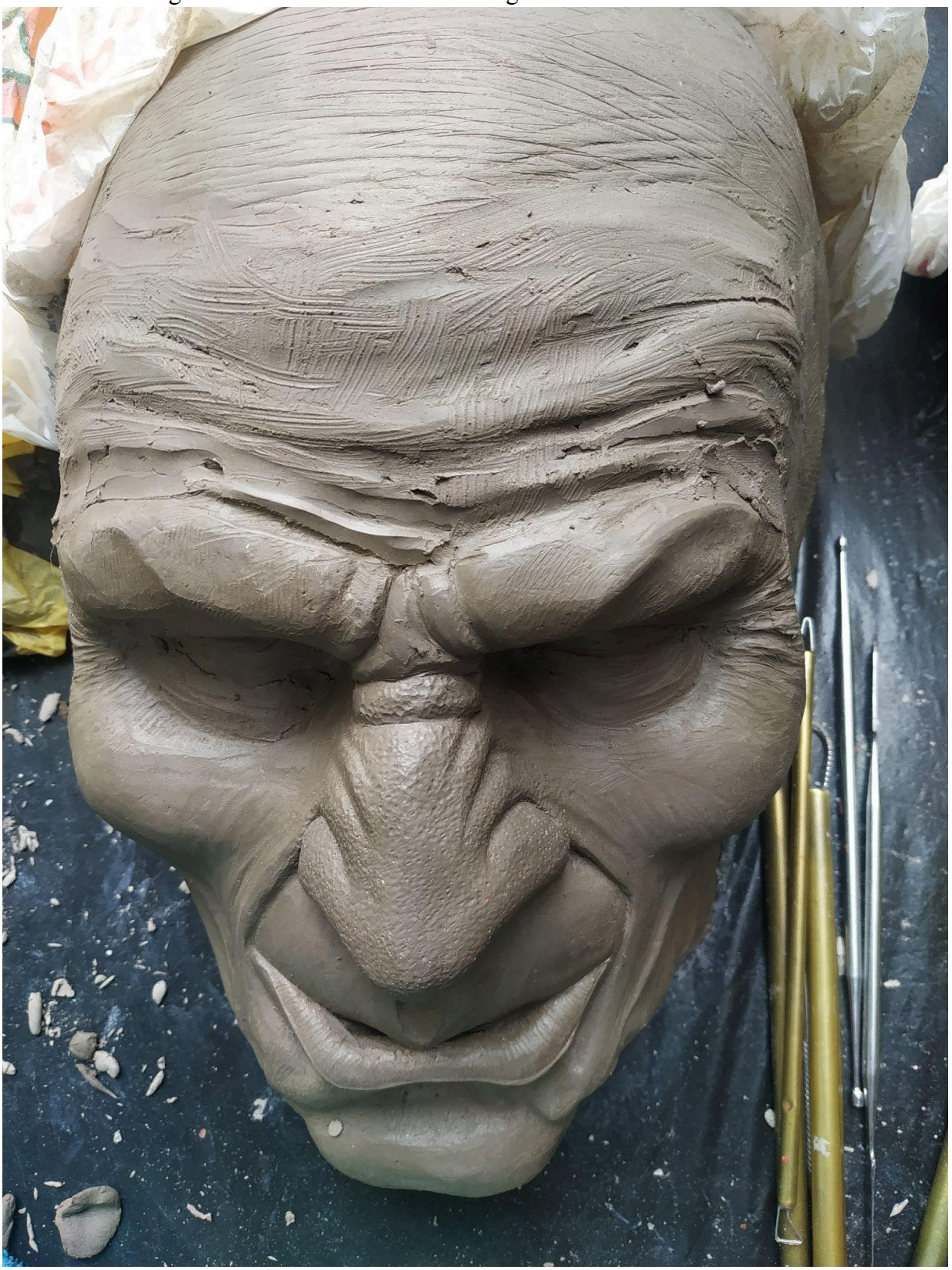
todas as minhas atividades para me dedicar integralmente à manutenção da casa e ao bem-estar de minha esposa e filho.

Figura 55 — Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 56 — Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 57 — Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 58 — Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Fase inicial da modelagem de *Behind the Mirror.* 2021. Escultura, argila.

Após uma pausa de três meses decorrente do nascimento do meu filho, finalmente retomei a execução da escultura *Behind the Mirror*. A vontade de prosseguir com esta peça ainda superava minha preocupação em concluir outros projetos aos quais me comprometi no início da minha pesquisa.

Antes de iniciar o processo de texturização, utilizei um rastelo feito com um fio de aço de 1 mm e uma abertura de 2 cm para identificar e corrigir pequenas imperfeições como buracos e desníveis na superfície da escultura. Para emular as texturas da pele na argila, utilizei uma esteca texturizada com uma série de arames na ponta, ideal para criar ranhuras precisas na superfície da peça, e boleadores de 1, 2 e 3 mm para detalhamento fino. Durante a maior parte deste estágio de texturização, trabalhei com a escultura coberta com plástico filme ou plástico de sacolas de supermercado. Cobrir a escultura com plástico nesse estágio reduz o atrito entre a ferramenta e a argila, permitindo traços mais suaves e controlados, sem comprometer a integridade da peça, além de também retardar a sua secagem.

À medida que trabalhava, ficava cada vez mais impressionado com a precisão e o nível de realismo das texturas que conseguia imprimir na argila. Até então, só havia alcançado um acabamento tão refinado com massas à base de óleo. A argila então atingiu o ponto de couro, um estágio em que a argila possui a firmeza semelhante ao couro — suficientemente dura para manter sua forma e suportar manuseio adicional, mas ainda apresentando alguma flexibilidade. Neste ponto, encerrei o trabalho de texturização.

Ciente de que, com argila, eu não conseguiria simular a textura dos barbantes que costuram os olhos do personagem, optei por usar dois arames enrolados, de forma que suas texturas se assemelhavam a de um barbante. Com uma agulha, fiz furos nas pálpebras inferiores e superiores do demônio esculpido, amassei pequenas tiras do arame texturizado levemente curvadas como se fossem grampos, e espetei suas pontas nos buracos previamente mencionados. Com isso, conclui a simulação dos olhos costurados da escultura. A matriz estava pronta.

Ao refletir sobre meu processo em Behind the Mirror, percebo como a adaptação constante às circunstâncias materiais e econômicas se alinha ao conceito de agenciamento de Gilles Deleuze, apresentado em *Mil Platôs*. Para Deleuze e Guattari (1995), o agenciamento é uma composição de elementos heterogêneos – materiais, contextos e intenções – que se conectam para gerar novos significados e formas. No desenvolvimento dessa escultura, vejo como esses elementos se interligaram: a estética visual do metal, as técnicas tradicionais de escultura que desenvolvi ao longo dos anos e o uso de materiais reciclados, como a argila disponível em meu quintal. Cada uma dessas escolhas reorganizou os elementos originais do

projeto, mas deu origem a uma obra que reflete, ao mesmo tempo, as restrições práticas que enfrentei e a liberdade criativa que busco. Para mim, esse processo escultórico não reflete o que possuo ou o que me inspira; é uma máquina criativa em ação, um sistema que transforma limitações em possibilidades e que constantemente produz diferença e inovação.

Figura 59 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 60 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



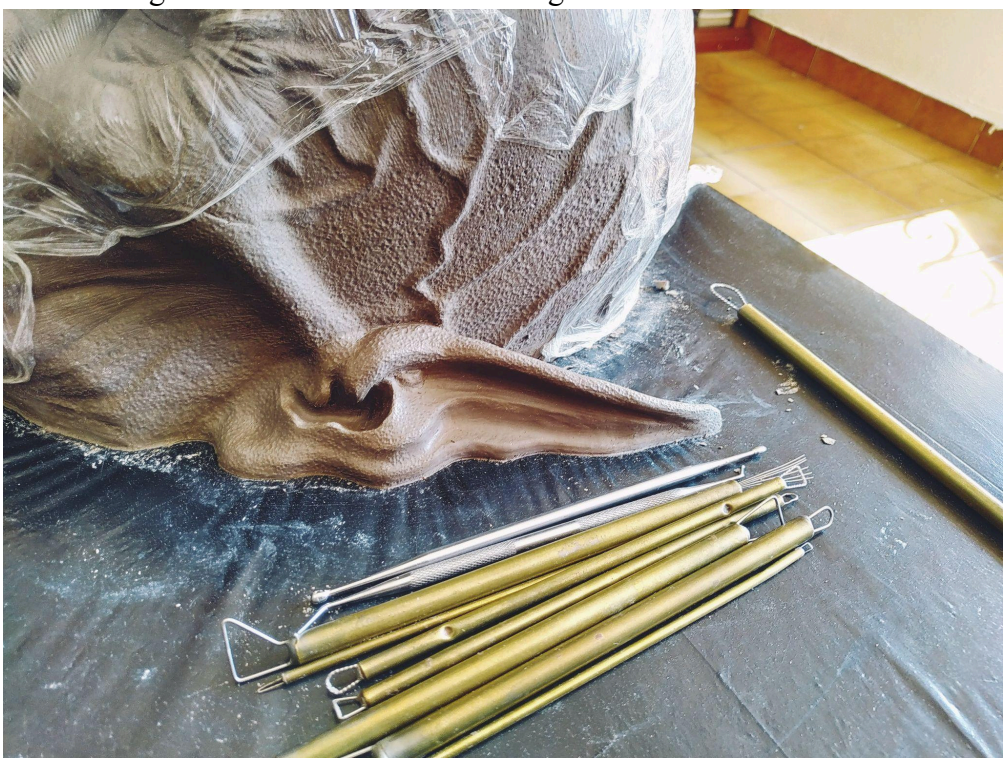
Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 61 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 62 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 63 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror.* 2021. Escultura, argila.

Figura 64 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 65 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 66 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 67 — Processo da modelagem de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor,2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo da modelagem de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

9.1 O Molde

A essa altura eu já tinha adquirido alguma experiência com a confecção dos moldes dos projetos teste, mas ainda estava inseguro em manipular uma quantidade maior de borracha de silicone, um material caro, de secagem quase instantânea. Seria um grande prejuízo se algo desse errado durante o processo de feitura de uma peça dessa amplitude. Para me garantir, voltei a consultar as técnicas de reprodução com silicone do livro *Pop Scuplture*, e assisti todos os tutoriais que encontrei no YouTube sobre o tema.

Considerando os materiais e demais aparatos técnicos que eu tinha a minha disposição, a maneira mais simples, intuitiva e praticada por artistas que eu pesquisei seria despejar a borracha de silicone sobre a peça, a espalhando com um pincel de maneira que cubra toda a sua superfície, repetindo o processo algumas vezes para garantir robustez ao molde. Para isso, eu mantive a escultura em sua base e comecei limpando sua superfície com um pincel macio para remover a poeira e outras possíveis sujeiras, com um pano úmido limpei toda a base, removendo poeira e restos de argila seca que permaneciam grudados. O passo seguinte foi construir uma parede de papelão de 5cm de altura em volta da escultura. Essa parede tem a função de represar o silicone que escorreria da escultura evitando que se espalhe pela base e gere desperdício. Lembrando que a base estava forrada com um plástico, o que tornaria inviável manter a parede de papelão em pé usando cola quente, assim usei uma plastilina bem mole de marca inferior para firmar a área externa da parede de papelão no plástico da base. Em seguida, eu apliquei cera desmoldante sobre a peça. Estava pronta.

Para o molde eu voltei a usar a borracha de silicone azul da marca Redelease, até o momento o melhor custo-benefício do mercado brasileiro, ainda inferior a marcas importadas, mas atenderia muito bem a minha proposta.

Naquela fase, eu seguia estudando os processos de outros artistas e comecei a imitá-los também no uso de ferramentas. Sempre fui aficionado por ferramentas, e essa paixão só cresceu. Achava chique e inspirador os ateliês repletos de equipamentos nos vídeos de tutoriais que eu assistia no YouTube. Foi nessa época que ganhei uma haste de misturar tinta, daquelas que se acoplam na furadeira, que eu já havia visto em vários tutoriais sobre como misturar a borracha de silicone com o catalisador. Estava ansioso para finalmente usá-la.

Sem muita noção de quanto silicone usar na primeira camada do molde, decidi usar 700 ml, já que não me sentia seguro em administrar 1 litro de borracha líquida escorrendo pela escultura antes que começasse a curar. Hoje, não acredito que os 300 ml que deixei reservados teriam feito diferença no processo que estava para iniciar.

Separei os 700 ml de borracha de silicone azul em um pequeno balde de 1 litro e adicionei o catalisador, seguindo rigorosamente as orientações do fabricante. Desta vez, decidi deixar de lado a espátula e a colher e recorrer ao misturador acoplado à furadeira, confiando que ele garantiria uma mistura homogênea e, por consequência, uma cura uniforme da borracha. Com a furadeira na mão direita e o balde na mão esquerda, iniciei o processo. No entanto, eu subestimei a potência da furadeira, e o pequeno balde escapou da minha mão e instantaneamente se transformou em uma bomba, espalhando silicone azul por todo o ateliê. Mesas, cadernos, livros, computadores, obras de arte... nada escapou. Diante do cenário azul, só me restou abrir um vinho e encarar a limpeza com um toque de resignação. Hoje eu e minha esposa, com quem divido o estúdio, e que também teve obras comprometidas, nos referimos a esse evento como o dia da explosão azul.

Figura 68 — O ateliê coberto por borracha de silicone azul



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro ateliê coberto por borracha de silicone azul. 2021.

Dias depois, com o ateliê devidamente limpo e novos baldes de borracha de silicone em mãos, retomei o trabalho. Preparei novamente 700 ml de borracha, seguindo rigorosamente as instruções, e desta vez misturei com uma espátula. Despejei a borracha

sobre a peça, usando um pincel para espalhá-la e trazer para cima o material que se acumulava na base, entre a escultura e a parede de papelão. O objetivo era garantir uma camada uniforme de silicone em toda a peça, mas, talvez por falta de experiência, percebi que a borracha começou a curar mais rápido do que o esperado. Apesar da minha atenção e esforço, as áreas mais salientes e finas, como orelhas, presas, ponta do nariz e sobrancelhas, acabaram ficando com uma camada mais fina, já que são as partes onde a borracha escorre mais facilmente.

Repeti o processo mais algumas vezes, aplicando pequenas quantidades de borracha de silicone para cobrir separadamente as áreas que precisavam de atenção. Isso me permitiu trabalhar com mais precisão em cada detalhe. Quando achei que a espessura do molde estava uniforme em toda a superfície, passei a fazer os encaixes de segurança, que são essenciais para manter o molde fixo no contramolde, encaixados em suas formas negativas que serão copiadas no contramolde, garantindo que ele não se mova e evitando deformações na cópia. Para esses encaixes, usei retângulos de borracha de cerca de 5 cm de comprimento, 2 cm de altura e 2 cm de largura, que retirei de retalhos de moldes antigos e colei no molde com mais silicone ainda líquido.

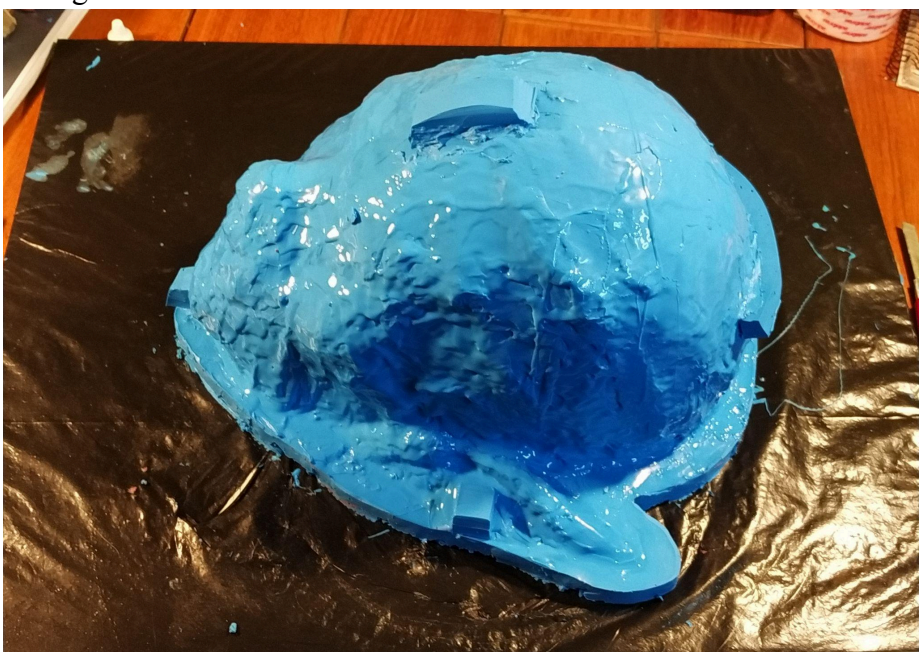
Em seguida, chegou a hora de fazer o contramolde. Motivado pelo baixo custo e pela facilidade de uso, optei pelo gesso, conforme sugerido nos tutoriais que estudei. Como o molde é flexível e não consegue manter sua forma sozinho, o contramolde seria crucial para preservar sua integridade e garantir a precisão das réplicas. Resolvi fazer um contramolde de peça única, que cobrisse toda a área externa do molde, seguindo as instruções para preparar o gesso: misturei uma parte de água para duas de gesso, usando dois litros de água, e mexi suavemente com a mão até a mistura ficar homogênea. No entanto, o gesso começou a esquentar e endurecer antes que eu conseguisse aplicá-lo no molde. Esperei o gesso curar por completo, removi-o do balde e descartei o material.

Após assistir a mais tutoriais, percebi que o erro estava no modo de misturar: o pó de gesso deve ser adicionado lentamente à água e deve-se esperar que ele absorva a água antes de mexer suavemente com uma espátula. Apliquei essa técnica e, dessa vez, o gesso foi aplicado de forma uniforme sobre o molde. Porém, o gesso não curou corretamente e ficou quebradiço e úmido, possivelmente devido a variações de temperatura e umidade. Acabei descartando o material e fui até a loja para comprar mais gesso. Depois de algumas tentativas, finalmente consegui que o processo funcionasse como esperado.

Com o gesso curado, só restava remover o contramolde e desmoldar a peça matriz para começar a fazer as réplicas. No entanto, o contramolde não se soltava do molde. Decidi não arriscar remover a peça da base e, em vez disso, quebrei o contramolde ao meio para

tentar desmoldar. O resultado foi um contramolde em duas partes que ainda funcionaria, desde que estivesse bem preso com fita adesiva.

Figura 69 — Processo de feitura do molde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do molde de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura e molde, argila e silicone.

Figura 70 — Processo de feitura do molde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do molde de *Behind the Mirror*.2021. Escultura e molde, argila e silicone.

Figura 71 — Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, molde e contramolde, argila, silicone e gesso.

Figura 72 — Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, molde e contramolde, argila, silicone e gesso.

Ao iniciar o desmolde da matriz, percebi que as orelhas se soltavam com facilidade, mas o resto do molde estava firmemente preso à base da peça. Foi então que me dei conta de um pequeno detalhe que eu tinha ignorado: modelei a base menor do que o entorno, o que basicamente tornava impossível remover o molde sem rasgá-lo ou, pior, quebrar a matriz. Diante do impasse, decidi sacrificar a matriz, sem sequer me dar conta de que o mesmo problema aconteceria quando tentasse desmoldar a primeira réplica.

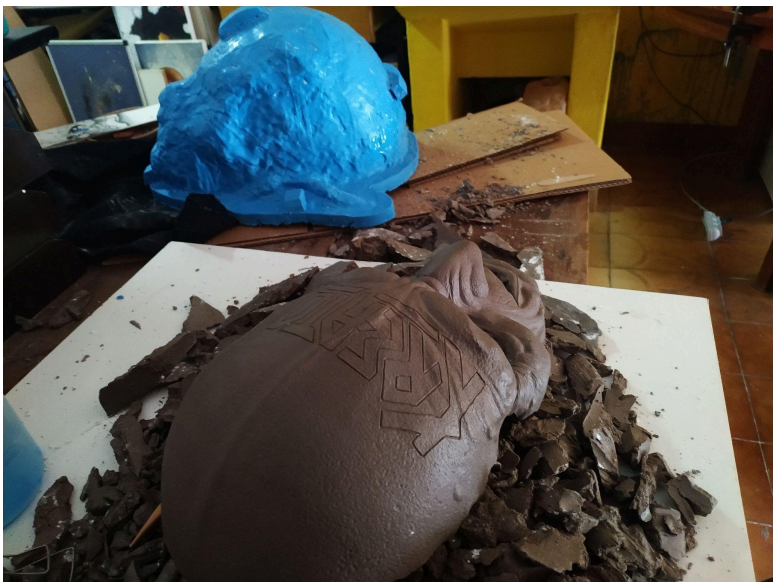
Nervoso e temendo perder quase um ano de trabalho, comecei com delicadeza, dando leves pancadas no molde, tentando quebrar a escultura. Só que, claro, uma peça de argila quase maciça, com uma camada de silicone protegendo, não iria se quebrar tão fácil. Frustrado, parti para a força bruta e, finalmente, consegui quebrar a peça – mas também rasguei o molde de um jeito irreversível. No final, lá estava eu sozinho com uma matriz de que eu tanto me orgulhava destruída, um molde rasgado e um contramolde em três partes.

Os fracassos dos processos, apesar de frustrantes, me permitiram revisitar aspectos essenciais do fazer artístico e refletir sobre as relações entre técnica, intuição e imprevisibilidade. Aqui, o pensamento de Fayga Ostrower sobre o processo criativo torna-se particularmente relevante. Para Ostrower, a criação artística envolve uma dinâmica constante de descoberta, em que o artista não apenas domina a técnica, mas também se deixa conduzir por uma sensibilidade que transforma o erro em uma possibilidade de inovação. No meu caso, eu me recusava a incorporar acidentes como parte da obra, mas percebia em cada desastre insights para melhorias em futuras abordagens. Segundo a autora, o ato criativo é, em sua essência, aberto e processual, uma construção gradual que envolve diálogo entre o artista e os materiais, revelando camadas de significado que muitas vezes só se desvelam no erro. Foi precisamente nesse diálogo entre intenção e materialidade que, ao ver meu estúdio coberto por borracha azul, admitir a minha falta de domínio sobre o gesso, e ter minha matriz destruída, percebi como esse fracasso revelava aspectos ocultos do meu processo, como minha imaturidade em relação ao trato com os materiais, excesso de confiança e até a minha fidelidade em construir a imagem que eu tinha em mente custe o que custar, convidando-me a repensar o controle que tentava exercer sobre o processo.

Em consonância com Ostrower, Cecília de Almeida Salles propõe a ideia de "rede de criação", uma abordagem mais sofisticada que nos ajuda a entender o processo criativo como um percurso tecido por diferentes instâncias – materiais, conceituais e emocionais –, que se entrelaçam de modo dinâmico e imprevisível. A criação, para Salles, não é linear e tampouco isolada, mas composta por múltiplas relações que se desenvolvem e se reorganizam ao longo do tempo. Foi exatamente nessa teia de interações entre o meu gesto, o material e os

imprevistos que me vi inserido, percebendo que o processo criativo transcende a simples execução de um plano, pois envolve a constante adaptação e negociação com o inesperado. Assim, ao refletir sobre esse episódio, compreendo que o verdadeiro aprendizado estava na capacidade de aceitar o processo como algo fluido, onde controle e abertura convivem, e onde os erros podem ser transformados em parte fundamental do percurso criativo.

Figura 73 — Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*



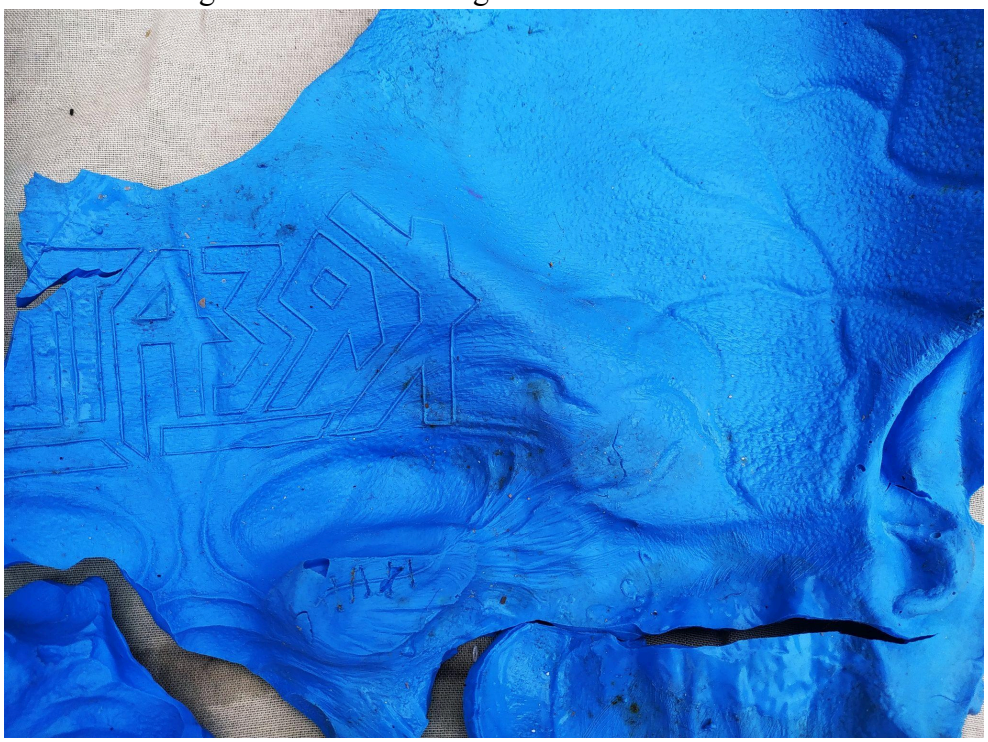
Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 74 — Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*



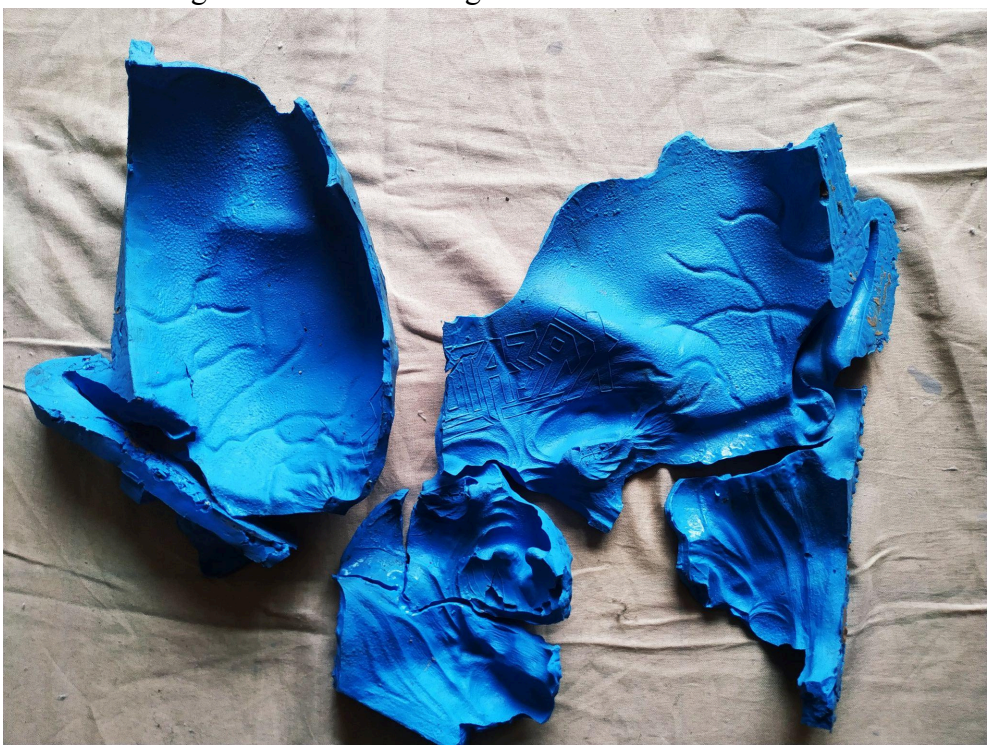
Fonte: elaborado pelo autor, 2021
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura do contramolde de *Behind the Mirror*. 2021. Escultura, argila.

Figura 75 — Molde rasgado de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Molde rasgado de *Behind the Mirror*. 2021. Molde, silicone.

Figura 76 — Molde rasgado de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Molde rasgado de *Behind the Mirror*. 2021. Molde, silicone.

9.2 O Recomeço

Devido ao meu quadro clínico, não consigo lembrar se se passaram semanas ou meses até que eu retomasse o projeto. Eu havia investido muito tempo naquela obra e já a compreendia como um ponto de virada nos meus processos de escultura. Sem contar o dinheiro gasto, e a limitação de recursos, eu não podia simplesmente jogar tudo fora e começar do zero. Então, considerando que o contramolde funcionaria perfeitamente desde que envolto em fita adesiva, decidi seguir em frente e fazer uma réplica mesmo com o molde rasgado. A ideia agora era remodelar as áreas deformadas da réplica copiada pelas partes danificadas do molde, assim fazendo dessa réplica em uma nova matriz, me poupando do trabalho de modelar tudo do zero novamente.

Considerando a metodologia do livro *Pop Sculpture* onde réplicas em cera são trabalhadas para se tornaram matrizes ainda mais refinadas, optei por replicar usando esse material, e para isso usei cera da marca Dim Clay. O processo era um pouco mais delicado, mas se tudo desse certo, eu teria uma base sólida para continuar. Após fechar o contramolde com fita isolante, a que melhor aderiu ao gesso, posicionei o molde rasgado da melhor forma possível, preparando-o para receber a cera.

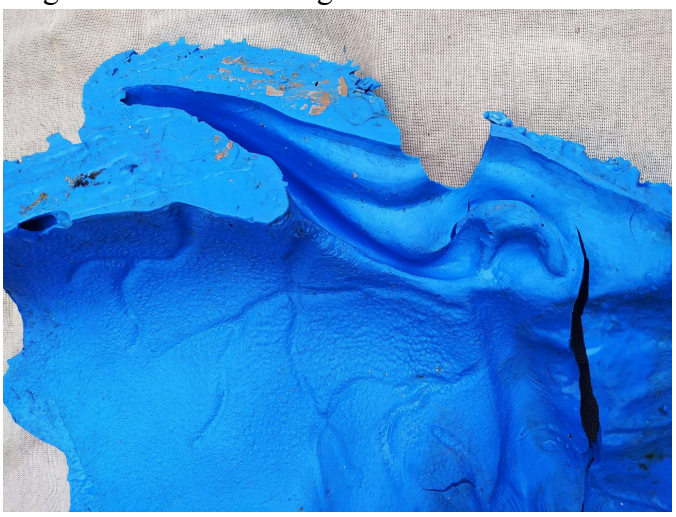
O trabalho que estava para se iniciar, além de exigente fisicamente, envolvia grande precisão e riscos consideráveis. Já familiarizado com os perigos associados ao manuseio da cera quente, especialmente após ouvir relatos medonhos de acidentes com outros escultores, preparei-me com o máximo de cautela. Antes de começar o processo, assegurei-me de utilizar vestimentas adequadas: calças compridas, calçados fechados, avental, luvas e uma camiseta de mangas longas, visando minimizar os riscos de queimaduras e garantir minha segurança durante a execução, mesmo sofrendo com a alta temperatura que fazia no dia.

Primeiro derreti a cera no fogão usando uma leiteira velha que eu havia reservado para esse fim, cuidando para não superaquecer, pois isso poderia comprometer a qualidade do material. A cera precisava ficar bem líquida e sem bolhas, o que exigia uma atenção constante. Quando a consistência estava ideal, comecei a despejá-la lentamente no molde, garantindo que cada canto e detalhe fosse preenchido.

Aos poucos, fui movendo o molde para que a cera se distribuísse de forma uniforme, evitando áreas ocas ou falhas, um processo que exigiu força e equilíbrio, pois o contramolde de gesso era bem pesado. A cada camada, esperava a cera esfriar um pouco antes de adicionar mais, para que a peça ficasse sólida e com uma boa espessura. Esse processo foi repetido

algumas vezes. Nesse momento, eu percebia essa cena toda um tanto quanto patética, mas ao mesmo tempo estava esperançoso e orgulhoso do que eu estava fazendo.

Figura 77 — Molde rasgado de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2021.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Molde rasgado de *Behind the Mirror.* 2021. Molde, silicone.

Figura 78 — Contramolde quebrado de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Contramolde quebrado de *Behind the Mirror.* 2022. Contramolde, gesso.

Depois de algumas horas, a cera finalmente esfriou e endureceu dentro do molde. Removi o contramolde, torcendo para que a réplica tivesse capturado todos os detalhes da original. Fiquei impressionado com a precisão da cópia das texturas da pele, no entanto, ainda havia grandes ajustes a fazer nas partes deformadas. Mas, no geral, a réplica estava bem fiel à escultura original.

Com a nova matriz em mãos, me dei conta de que para esculpir em cera eu precisaria de uma wax pen, uma ferramenta usada principalmente para esse fim. Ela é semelhante a uma caneta, mas na ponta possui uma peça metálica que é aquecida eletricamente. A função principal é esculpir, derreter ou suavizar áreas específicas da cera com precisão. O calor controlado permite fazer ajustes finos, como alisar detalhes ou adicionar pequenas quantidades de cera onde for necessário. É uma ferramenta essencial quando se quer um acabamento mais detalhado na escultura, sem danificar o restante da peça. No entanto, eu não dispunha de tal ferramenta, de recursos para comprá-la e menos ainda de paciência e tempo para esperá-la chegar, já que muito provavelmente, eu precisaria importá-la. Nesse ponto já é bastante perceptível que eu vinha acumulando uma série de decisões desastrosas ou mal planejadas. Eu seguia apenas produzindo e encontrando soluções a base de improvisos e gambiarras.

Para prosseguir com o restauro da nova matriz eu usei as estecas comuns que eu já tinha, e por mais precisas que elas fossem, ainda não eram as ferramentas mais adequadas para esculpir cera. Procurei até aquecê-las com um isqueiro para manipular melhor a cera, porém desisti ao perceber que era um trabalho contraprodutivo. Algumas áreas foram restauradas com plastilina, outras com massa epóxi. Devido à pouca aderência da cera em relação aos materiais usados, alguns detalhes das bochechas, narinas e alto da cabeça foram perdidos e permaneceram com acabamento mais grosseiro do que o resto da peça. Também alarguei a base da peça com plastilina para garantir que dessa vez ela sairia inteira do molde.

A combinação da cor marrom da cera, do cinza da massa epóxi e do vermelho da plastilina conferiam um aspecto feio à peça. Porém independente das cores, a forma e as texturas originais estavam quase todas salvas até onde foi possível. E considerando essa uma peça voltada ao colecionismo, eu recusava veementemente a incorporação de ruídos, acidentes e outros diálogos com a arte moderna e contemporânea, como eu costumava fazer no passado com a cerâmica. Deixo aqui registrado que fiz o que pude para conservar todos os aspectos originais da obra.

Figura 79 — Nova matriz de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Nova matriz de *Behind the Mirror*. 2022. Cera, epóxi e plastilina, 30 x 27 x 17 cm.

Figura 80 — Nova matriz de *Behind the Mirror* e EP *Behind the Mirror* de Kreator



Fonte: elaborado pelo autor, 2022
Legenda: BOOZ, Aldrin. Nova matriz de *Behind the Mirror*, em frente ao EP *Behind the Mirror* de Kreator. 2022. Cera, epóxi e plastilina, 30 x 27 x 17 cm.

9.3 O Novo Molde

Durante minha busca por novos materiais e marcas, acabei descobrindo, em Santo André, a loja Resinfiber. Sempre interessado em experimentar, decidi adquirir alguns produtos para teste. Comprei resina poliéster, borracha de silicone branca, manta de fibra de vidro e um pigmento rosa, originalmente destinado a colorir a resina. No entanto, por falta de atenção, acabei usando o pigmento para colorir a borracha de silicone.

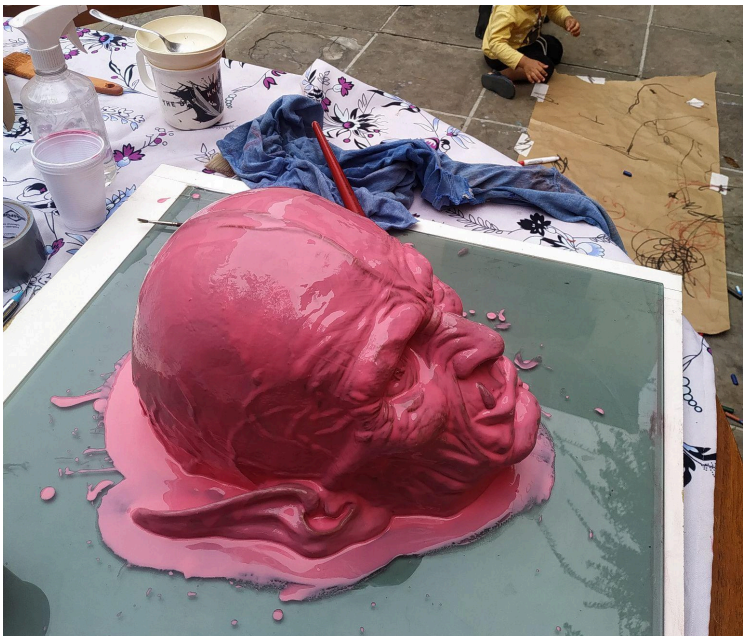
Foi nesse ponto que descobri a possibilidade de reforçar moldes de silicone utilizando tule. Esse material é uma malha fina e leve, ideal para moldes maiores ou com muitos detalhes. A grande vantagem do tule é que ele fortalece o molde sem comprometer sua flexibilidade. Sua função principal é distribuir melhor a força aplicada no molde durante o processo de desmoldagem ou uso repetido, prevenindo rasgos e deformações.

O uso de tule como reforço é bastante comum, principalmente quando se trabalha com moldes mais complexos, onde a estrutura precisa ser resistente para suportar o uso prolongado sem perder a precisão dos detalhes.

Para a confecção deste segundo molde, decidi trabalhar ao ar livre, no quintal. Repeti o mesmo processo de construção, mas desta vez inseri tule entre as camadas de borracha aplicadas. Nesse ponto, eu já me sentia mais confiante para espalhar a borracha sobre a peça e manipulá-la como desejava antes da cura.

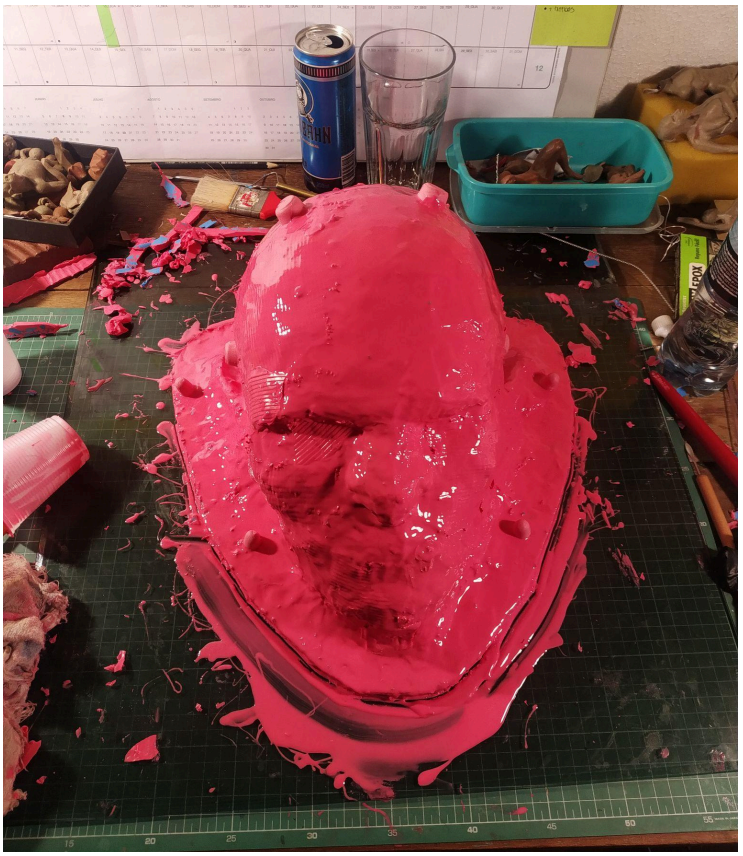
Em relação aos encaixes de segurança, optei por confeccioná-los do zero, em vez de reutilizar retalhos de outros moldes. Fiz pinos cilíndricos com aproximadamente 2 cm de altura e 1 cm de diâmetro, com pontas arredondadas, que foram colados em pontos estratégicos na parte externa do molde. Esses pinos servem para manter o molde fixo nos encaixes negativos do contramolde. Para produzi-los, usei blocos de plastilina como molde, nos quais fiz furos com uma haste cilíndrica. Depois, despejei a borracha nos moldes e, após a cura, removi os pinos e os fixei no molde com mais borracha de silicone, utilizada como cola.

Figura 81 — Processo do novo molde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo do novo molde de *Behind the Mirror*. 2022. Silicone.

Figura 82 — Processo do novo molde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo do novo molde de *Behind the Mirror*. 2022. Silicone, 39 x 34 x 19 cm.

Figura 83 — Processo do novo molde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo do novo molde de *Behind the Mirror*. 2022. Silicone.

Figura 84 — Processo de feitura de novo contramolde bipartido de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*. 2022. Silicone e argila. 44 x 42 x 23 cm

Figura 85 — Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*. 2022. Silicone e argila.44 x 42 x 23 cm.

O plano agora era criar um contramolde bipartido, com duas partes que se encaixariam lateralmente sobre o molde. Fiz até uma das partes do molde em gesso, porém desisti do processo devido ao peso, à dificuldade de manuseio e aos problemas anteriores com a cura, assim, optei por fazer o contramolde de fibra de vidro. A ideia era que cada parte do contramolde tivesse uma parede lateral que se uniria ao centro da peça, presa por parafusos. Como a resina seria usada para formar a estrutura de fibra de vidro, não pude fazer o contramolde sobre uma superfície coberta com plástico. Por isso, coloquei a peça sobre uma base de vidro, que antes era parte de uma mesinha de centro. O vidro, por ser liso e não aderente, seria ideal para o contato com a resina.

Iniciei modelando uma faixa de argila de cerca de 60 cm de comprimento, 8 cm de altura e 3 cm de largura. Posicionei-a verticalmente no centro do molde, criando uma pequena parede. Depois, estendi essa parede ao redor de metade do molde, de forma similar à parede de papelão que havia feito antes. A área cercada seria onde aplicaria a resina e a fibra de vidro, formando a primeira metade do contramolde. Após a cura, repetiria o processo para criar a segunda metade.

Até então, eu nunca havia trabalhado com fibra de vidro, e meu conhecimento era puramente teórico, adquirido por meio de tutoriais no YouTube. Agora devido à necessidade de manipular um volume maior de resina, mesmo trabalhando ao ar livre, fez-se necessário o uso de equipamentos de segurança, no caso apenas luvas de látex e respirador.

Em uma garrafa PET de 1 litro cortada abaixo do meio, adicionei cerca de 250 ml de resina poliéster (Resinfiber), juntamente com corante (sem medir a quantidade) e aproximadamente 40g de carga mineral. Misturei até obter uma consistência uniforme e, em seguida, acrescentei o catalisador conforme as instruções do fabricante, mexendo novamente. Com o auxílio de um pincel, apliquei a resina sobre o molde, procurando distribuí-la da maneira mais uniforme possível. Após a primeira camada curar, repeti o processo.

Com a segunda camada ainda fresca, comecei a adicionar a fibra de vidro, que foi absorvendo e se fundindo à resina. Usei tanto o pincel quanto os dedos para ajustar melhor a fibra em algumas áreas. No entanto, todo o processo foi desconfortável, pois era a primeira vez que eu trabalhava com esse material e não tinha o apoio de um professor ou profissional. O contramolde não estava ficando tão estético quanto eu esperava, e ainda enfrentei dificuldades como o rompimento das luvas, o que fez com que minhas mãos entrassem em contato direto com a resina — uma experiência dolorosa. O respirador estava quente, me fazendo suar, e os óculos de proteção sobre os meus óculos de grau tornavam o trabalho ainda mais desconfortável, limitando minha visão periférica.

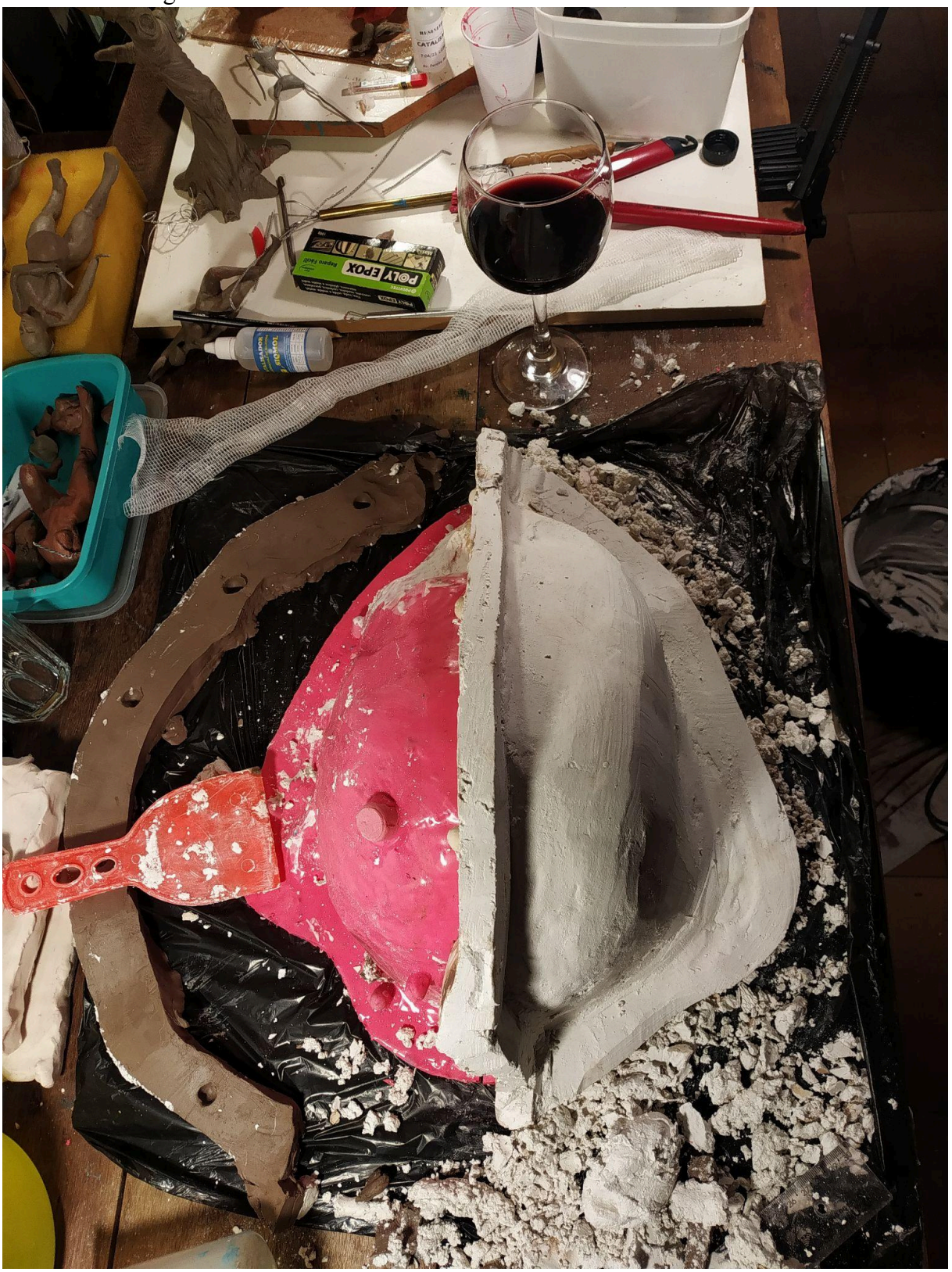
Apesar desses desafios, perseverei e repeti o processo mais duas vezes, alterando um pouco as quantidades de resina e carga ora para mais, ora para menos até perceber que essa primeira parte do contramolde estava pronto. Após a cura, removi a parede de argila do centro da peça e observei algumas falhas na parede de fibra de vidro que esteve em contato com a argila. Apesar dessas imperfeições, elas não comprometeram a funcionalidade do contramolde, que, embora esteticamente desagradável, parecia eficiente. Limpei os resíduos de argila e apliquei uma camada de cera desmoldante na parede de fibra de vidro, evitando que a resina da segunda metade do contramolde se fundisse à superfície.

Repeti o processo, desta vez sem usar os óculos de proteção e adicionando a carga e o catalisador sem medições precisas, confiando apenas no meu instinto. Surpreendentemente, tudo correu bem. Ao final daquela tarde, o contramolde estava concluído.

Removi as duas partes do contramolde sem dificuldades. Embora o interior não estivesse esteticamente bonito, o trabalho foi bem executado: a estrutura estava uniforme, os encaixes negativos ficaram perfeitos e ambas as partes podiam ser colocadas ou retiradas do molde com facilidade. Chegou o momento de desmoldar a peça, mas, assim como na experiência anterior, ela permaneceu presa ao molde. Percebi que não havia alargado a base o suficiente, como havia imaginado. Para remover a matriz, precisei fazer um corte de cerca de 12 cm no molde. Desses, apenas 5 cm estavam em contato direto com a escultura, no alto da cabeça da peça (que era sua base). No entanto, para alcançar essa área, foi necessário cortar a margem do molde com um estilete, o que facilitou a remoção da peça. Esse contratempo não me preocupou, pois, caso as marcas do corte ficassem visíveis nas réplicas, eu poderia corrigi-las facilmente lixando e aplicando massa epóxi. Além disso, o uso de tule entre as camadas de borracha me dava confiança, pois a rede de tule evitaria que o corte se ampliasse, danificando o molde.

Apesar dos desafios enfrentados ao longo do processo, o resultado mostrou-se tecnicamente satisfatório. Embora muitas decisões tenham sido tomadas com base na intuição e improvisação, a estrutura do contramolde foi concluída de forma funcional, com encaixes perfeitos e uma estabilidade e leveza que garantirá sua usabilidade nas etapas seguintes. As imperfeições estéticas, como as marcas deixadas pelo corte no molde, são reparáveis e não comprometem o sucesso da réplica. Esse resultado reforça a importância de um processo criativo que equilibre rigor técnico com flexibilidade, permitindo que eventuais contratempos sejam integrados e superados no fluxo de trabalho.

Figura 86 — Processo do novo contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contramolde bipartido de *Behind the Mirror*.2022. Silicone, argila e gesso, 44 x 42 x 23 cm.

Figura 87 — Processo do novo contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*. 2022.

Figura 88 — Processo do contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*. 2022. Fibra de vidro, 44 x 42 x 23 cm.

Figura 89 — Processo do contramolde de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de feitura de novo contra molde bipartido de *Behind the Mirror*. 2022. Fibra de vidro, 44 x 42 x 23 cm.

9.4 Réplicas

Após uma série de desafios técnicos e emocionais — desde a destruição da matriz original até os ajustes improvisados nos moldes —, cada desastre e acidente enfrentado se tornou parte integrante do meu desenvolvimento como escultor e, ouso dizer que também como professor. O momento de produzir as réplicas, portanto, não representava apenas uma etapa técnica, mas também o ápice, pelo menos até o momento, de um percurso criativo permeado por erros, acertos e uma relação íntima com o material. Essa fase carregava em si tanto a expectativa do resultado quanto a superação dos limites que o processo anterior havia me imposto.

Até então, a única experiência com fibra de vidro que eu tivera era a da construção do contramolde, onde eu tinha que aplicar e administrar a resina e a fibra de vidro sobre uma superfície, ainda que acidentada, oval e sem o compromisso de copiar os seus detalhes e texturas minuciosamente. Agora para fazer as réplicas eu deveria manipular os materiais na parte interna do molde, me comprometendo com a cópia perfeita de cada textura e detalhe, a uniformidade da espessura de cada camada de resina e fibra de vidro, a conservação do molde, a minha segura e a limpeza e organização do espaço, já que esse é um processo que faz sujeira. E diante de tantas responsabilidades em mente, eu me encontrava mais uma vez nervoso.

Ao me deparar com essa nova etapa, o peso da responsabilidade sobre cada detalhe me levou a refletir, mais uma vez, sobre o significado do processo criativo como um todo. Como Fayga Ostrower menciona em *Criatividade e Processos de Criação*, o processo criativo não se resume apenas ao resultado, mas inclui todas as etapas, com suas dificuldades e superações. Cada erro, cada imperfeição, torna-se parte de um diálogo íntimo com o material, onde o artista é tanto o criador quanto o criado, moldado pelas circunstâncias e pelos desafios. Ao enfrentar o trabalho de replicar com fidelidade cada textura e camada, percebi que o nervosismo que me envolvia fazia parte de uma espécie de rito, no qual a experiência sensorial, a técnica e a intuição se fundem em um único fluxo criativo.

Nesse sentido, a replicação, longe de ser apenas uma tarefa técnica, tornou-se um exercício de memória, de conexão com a materialidade da obra. Assim como em *Redes da Criação* de Cecília Almeida Salles, onde a autora defende que a arte é um processo inacabado, em constante construção, percebi que cada réplica continha em si não apenas a tentativa de perfeição, mas a expressão dos aprendizados conquistados ao longo do caminho. O diálogo com o molde era como um eco da primeira criação, agora revisitado e refeito sob

uma nova perspectiva — de quem já havia superado desafios anteriores, mas que continuava sendo lapidado por eles.

Com o molde finalizado e o contramolde funcional, mesmo com suas imperfeições estéticas, iniciou-se uma nova etapa do projeto: a confecção da primeira réplica da escultura *Behind the Mirror*. Essa fase, embora previsivelmente técnica, revelou-se também carregada de tensão e expectativa. O acúmulo de experiências anteriores — tanto os acertos quanto os erros — tornava aquele momento simbólico: não se tratava apenas de uma duplicação, mas da materialização de todo um percurso criativo que envolveu adaptação, improviso, estudo e resiliência.

Para essa primeira cópia, posicionei o molde e o contramolde de modo que se encaixassem com precisão, garantindo a estabilidade necessária. Utilizei um pincel macio para espalhar uma fina camada de talco por toda a superfície interna do molde, facilitando o desmolde posterior. Em seguida, preparei a resina poliéster da marca Resinfiber dentro de uma garrafa PET cortada, adicionando uma pequena quantidade — não mensurada — de carga mineral, tomando o cuidado para não comprometer sua fluidez. Acrescentei pigmentos rosa e preto, que resultaram em um tom arroxeado bastante expressivo, antes de adicionar o catalisador, conforme especificado pelo fabricante. A mistura foi homogeneizada com uma haste de madeira e, sem demora, vertida no interior do molde.

Durante os vinte a trinta minutos seguintes, mantive o molde em constante movimento com as mãos, girando-o de maneira a permitir que a resina em processo de cura se espalhasse de forma uniforme por toda a superfície interna. Esse procedimento, embora simples na teoria, exigia atenção, resistência física e certa coreografia espontânea. A cada movimento, pequenas gotas de resina escapavam pelas bordas, principalmente nas áreas correspondentes às orelhas da figura — partes mais delicadas e rasas do molde, onde o acúmulo de resina era mais instável. Durante esse processo, algumas gotas atingiram minha pele, resultando em leves queimaduras químicas, que se curavam naturalmente nos dias seguintes. Esses acidentes, apesar de incômodos, reafirmaram a importância do uso constante de roupas adequadas e equipamentos de segurança durante todo o processo.

Com a cura completa da primeira camada, refiz as bordas das orelhas — regiões mais frágeis da cópia —, reforçando com uma nova aplicação localizada de resina. Em seguida, repeti o procedimento de revestimento, desta vez sem o uso de pigmentos. Antes que essa segunda camada curasse completamente, adicionei pequenos retalhos de manta de fibra de vidro sobre toda a superfície interna do molde. A resina ainda fresca permitia que a fibra fosse bem embebida, garantindo sua aderência e rigidez. A fibra, além de aumentar a resistência da

réplica, também conferia uma estrutura mais sólida, essencial para uma peça com tantos relevos e detalhes salientes. Após a completa cura dessa camada reforçada, adicionei mais uma fina película de resina, assegurando não apenas a uniformidade estética, mas também a integridade estrutural da réplica.

Apesar dos fiapos de fibra de vidro que ainda persistiam nas bordas e no interior da escultura, o resultado final da primeira réplica me pareceu bastante satisfatório. Animado com o desfecho, ainda no mesmo dia iniciei a produção da segunda e terceira cópias. Repeti os mesmos procedimentos, desta vez sem o uso de pigmentos e aplicando camadas mais finas de fibra de vidro. A intenção era tornar as peças mais leves e reduzir os custos, mantendo, no entanto, sua resistência estrutural.

Figura 90 — Réplicas de *Behind the Mirror,* molde e contramolde



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplicas de *Behind the Mirror,* molde e contramolde. 2022. Cera, resina, fibra de vidro e silicone.

Com três réplicas prontas, passei a refletir sobre como finalizar o tampo traseiro das esculturas. Em minha experiência com cerâmica, eu costumava resolver essa questão criando uma placa de argila, sobre a qual posicionava a peça para recortá-la no contorno exato e, em seguida, fazia a soldagem com barbotina, corrigindo e remodelando onde fosse necessário. Agora, lidando com um material rígido e com menos margem para correções, precisei buscar soluções alternativas.

Considerei o uso de espuma de poliuretano, material comumente utilizado para preenchimento. Contudo, sua estrutura aerada me pareceu inadequada para suportar pregos ou parafusos em contato direto com a parede, além de encarecer a produção. Diante disso, optei por adaptar a metodologia da cerâmica à nova realidade dos materiais.

Desenhei o contorno da peça sobre uma folha de papel e, sobre esse desenho, apliquei uma camada de resina seguida de fibra de vidro. Após a cura, precisei remover os resíduos de papel ainda aderidos à superfície e aparar os fiapos de fibra nas bordas. Com uma furadeira, fiz um orifício central para permitir a fixação da peça na parede, e colei essa tampa improvisada à escultura utilizando massa epóxi.

O resultado dessa experiência foi funcional: a escultura estava tampada e podia ser fixada com segurança. No entanto, a solução estava longe do acabamento visual que eu desejava para uma peça pensada para o mercado de colecionadores. Embora resolvesse o problema de maneira pragmática, a estética ainda deixava a desejar.

Naquele momento, minha atenção se voltou para a pintura. Com uma peça já montada e outras duas pendentes de finalização, decidi concentrar meus esforços na réplica que já se encontrava mais adiantada. Iniciei o processo aplicando o primer spray cinza da marca Super Color (Tek Bond), criando uma base uniforme para as camadas subsequentes de tinta. Para o tom da pele, optei por não seguir a estética esverdeada que aparece em produtos oficiais da banda — uma escolha que, na minha visão, aproxima mais a figura de um goblin do que de um demônio. Preferi trabalhar com um tom de pele caucasiana, que ofereceria maior liberdade para explorar variações cromáticas em azul, verde e vermelho, ampliando o realismo fantástico que eu desejava imprimir à obra.

A pintura da primeira réplica de *Behind the Mirror* começou com a preparação da camada base (*basecoat*), fundamental para estabelecer o tom geral da pele e garantir a aderência das camadas subsequentes. Em um recipiente plástico, preparei uma mistura manual de tintas acrílicas da marca Acrilex: branco, vermelho, amarelo e azul — as três primárias em proporções mínimas, buscando um tom de bege extremamente claro, quase branco. Essa mistura foi diluída em água até alcançar uma consistência levemente leitosa, ideal para

aplicação com aerógrafo de bico médio e compressor de baixa pressão, garantindo fluidez e controle. A primeira demão se espalhou de forma homogênea, aderindo bem à superfície já selada pelo primer, e secou rapidamente ao toque. Isso me permitiu aplicar uma segunda camada em sequência, resultando em uma base uniforme, opaca e translúcida na medida certa, respeitando as texturas modeladas na superfície da escultura.

Com a camada de base seca, avancei para o trabalho de tonalização localizada, começando pela região dos olhos. A intenção inicial era sugerir olheiras profundas e sombrias, evocando o aspecto cadavérico e sobrenatural da figura. Dilui tinta roxa em água, criando um wash de média transparência e apliquei com aerógrafo focado em baixa pressão, para suavizar a transição. No entanto, o resultado obtido destoava da proposta visual: os tons aplicados pareciam artificiais, deslocando a escultura de seu universo estético sombrio e levando-a para um registro cartunesco involuntário. Diante disso, recobri a área com a cor base novamente, neutralizando a interferência indesejada.

Esse impasse técnico — e talvez também emocional — me fez interromper momentaneamente a ideia de seguir uma linha de pintura profissional plena. Até aquele momento, eu nunca havia pintado uma escultura de proporções tão grandes com o rigor e a complexidade esperados por colecionadores. Decidi, então, transformar essa primeira réplica em um campo de testes, uma espécie de laboratório aberto onde eu poderia experimentar abordagens distintas de pintura em diferentes partes da peça, sem o compromisso de um acabamento final imediato. Essa decisão aliviou o peso da perfeição e abriu espaço para o aprendizado intuitivo e gradual.

Mesmo apenas com o primer aplicado, a peça já causava forte impacto visual. Compartilhei algumas imagens do projeto em fóruns e comunidades de fãs da banda Kreator, tanto nacionais quanto internacionais, e recebi retornos extremamente positivos. O entusiasmo da fanbase reforçou minha convicção de que havia algo genuíno naquela obra — mesmo que ainda estivesse em construção. Com esse respaldo, permiti-me estudar a pintura com mais calma, mergulhando no entendimento técnico de cada etapa, pesquisando sobre camadas, selagens, efeitos de pele, lavagens, texturizações e vernizes. Paralelamente, eu estava desenvolvendo uma série de peças menores: pequenas caveiras de aproximadamente 3x2 cm, fundidas em resina. As "cabecinhas", como passei a chamá-las, se tornaram exercícios de precisão e cromatismo, me permitindo treinar pintura em escala reduzida com liberdade de erro. Aos poucos, fui relegando *Behind the Mirror* a um segundo plano.

Novamente não sei precisar se se passaram semanas ou meses até que retomasse o trabalho principal. Naquele período, as crises depressivas voltavam a me paralisar, reduzindo

meu ritmo de trabalho ou, nos dias menos severos, diminuindo minha capacidade de concentração. Foi nesse estado intermitente que soube do evento “Semana da Biblioteca”, promovido pela Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP — uma oportunidade para expor um trabalho que, além da visibilidade, me garantiria créditos que ainda precisava cumprir no programa de pós-graduação.

Decidi me inscrever com *Behind the Mirror*. Os testes de pintura continuavam com resultados instáveis, inacabados ou visualmente insatisfatórios, e o tempo para conclusão era cada vez mais escasso. Recordo que, em uma manhã ensolarada, posicionei minha mesa de trabalho no quintal. Sem planejamento ou anotações detalhadas de técnica ou materiais, sentei diante da escultura e, em menos de três horas, finalizei toda a pintura. O gesto foi direto, quase automático, guiado mais por intuição e urgência do que por controle racional. Ao fim do processo, me veio à mente uma frase que o professor Omar Khouri dizia nas aulas de Semiótica durante a graduação: “O artista não produz no momento ideal. No momento ideal ele vai a festas tomar champagne. O artista produz além de, e ainda que.” Foi nesse espírito — entre o improviso técnico e o enfrentamento emocional — que a primeira pintura de *Behind the Mirror* foi concluída.

No dia da montagem da mostra na Biblioteca do Instituto de Artes, a instalação da escultura exigiu algumas adaptações técnicas em função das normas de preservação do patrimônio do prédio. Em vez de fixá-la diretamente com parafusos ou pregos — como eu havia inicialmente planejado —, optamos por utilizar fita banana, uma fita adesiva de dupla face comumente empregada na montagem de exposições por sua alta aderência e fácil remoção.

A responsável pela curadoria local demonstrou visível preocupação com a possibilidade de a escultura se desprender da parede e se danificar, dado seu volume e peso consideráveis. Tranquilizei-a prontamente, garantindo a robustez estrutural da peça. Eu sabia, no entanto, que o tampo traseiro, preso com massa epóxi, poderia se soltar em caso de queda. Preferi omitir essa informação — não por desonestidade, mas por entender que o risco era mínimo, e, naquele momento, eu também precisava confiar na integridade do que havia construído.

Apesar dos improvisos, tropeços e muitas pausas ao longo do processo, eu me sentia genuinamente satisfeito. Ter finalizado aquela escultura, após tantos desafios técnicos, emocionais e materiais, já era por si só um marco importante na trajetória da pesquisa. Poder exibi-la publicamente, ainda mais em um espaço acadêmico, funcionava como uma espécie de rito de passagem. Mal havia terminado de montar a obra na parede, quando fui surpreendido

pela chegada do meu orientador, o Prof. Dr. Pelópidas Cipriano, que visitava a biblioteca acompanhado de um grupo de alunos. Não nos víamos havia alguns meses, e aquele encontro se revelou providencial.

A presença dele diante da escultura foi simbólica. *Behind the Mirror*, naquele contexto, representava uma guinada significativa em relação à proposta inicial da pesquisa, que girava em torno do tarô e da transposição simbólica dos arcanos para a tridimensionalidade escultórica. A peça, com sua iconografia inspirada na estética do metal extremo e na cultura do colecionismo, parecia um desvio de rota. No entanto, ali estava eu, com a obra pronta, exposta e atravessada por uma complexa rede de sentidos e escolhas — técnicas, afetivas e econômicas — que, mesmo distantes do tarô, não eram incoerentes com os fundamentos do processo criativo que vinha investigando. Era chegada a hora de explicar os caminhos tomados, não como justificativa, mas como desdobramento legítimo e orgânico da pesquisa em curso.

Embora o relato da exposição da primeira réplica finalizada e o reencontro com meu orientador possam sugerir um encerramento satisfatório para este capítulo, ainda havia uma etapa técnica pendente que eu não podia ignorar: encontrar uma solução definitiva para o tampo traseiro das demais cópias da escultura.

A estratégia que desenvolvi foi utilizar a própria resina excedente do interior da peça como matéria-prima para a criação do tampo. A ideia era simples na teoria, mas exigia precisão na execução: bastava recolocar uma das réplicas já prontas de volta ao molde, preparar uma nova mistura de resina e despejá-la dentro da cavidade da escultura. Com a peça posicionada sobre uma superfície plana e nivelada, a resina líquida escorreria pelo interior da escultura até alcançar o plano inferior, formando, ao endurecer, uma espécie de "parede sólida" que funcionaria como tampo.

Para isso, utilizei um pedaço de papel pardo encerado com aplicação de cera desmoldante, posicionado sobre uma placa de vidro. O papel encerado funciona como uma barreira de fácil remoção, impedindo que a resina se cole na superfície. A placa de vidro, por sua vez, oferece uma base rígida e perfeitamente lisa, ideal para garantir a planicidade do tampo. Com o auxílio de um nível e de uma pequena haste de madeira usada como calço, ajustei a base até que ficasse completamente nivelada. Essa etapa era essencial para evitar que a resina escorresse de forma irregular ou ficasse acumulada em apenas um dos lados.

Essa técnica, além de econômica e eficiente, possibilitava que o tampo se moldasse exatamente ao contorno interno da peça, respeitando sua anatomia e evitando o uso de massa epóxi ou placas recortadas manualmente. A aplicação controlada da resina — em quantidade

suficiente para criar uma camada firme, porém não espessa — resultava em um acabamento mais limpo, técnico e bonito, além de oferecer melhor fixação para sistemas de penduramento futuros.

Com receio de que o tampo traseiro ficasse estruturalmente frágil em comparação ao restante da escultura, decidi incorporar o reforço de fibra de vidro também nessa parte da peça. Para isso, comecei a adaptar o processo: antes de posicionar a escultura sobre o papel encerado, aplicava manualmente uma camada fina de resina sobre a superfície, e, em seguida, sobre ela, distribuía pequenos e finos retalhos de manta de fibra de vidro. Essa camada inicial funcionava como uma base reforçada, aumentando a resistência do tampo. Com a fibra ainda fresca e embebida, posicionava a escultura com a resina ainda líquida prestes a escorrer pelo fundo, de modo que essa segunda aplicação se fundisse com a camada de reforço já iniciada.

O resultado foi tecnicamente satisfatório: o tampo ganhou robustez sem comprometer o encaixe no molde nem o peso final da peça. Algumas cópias apresentaram uma leve textura na parte traseira — marcas naturais da malha da fibra de vidro — o que impediu que ficassem completamente lisas. Ainda assim, considerei o acabamento aceitável, até mesmo esteticamente interessante, já que mantinha a aparência artesanal e revelava parte da estrutura da peça de forma sutil.

Mais do que a produção de uma peça voltada ao colecionismo, *Behind the Mirror* tornou-se um campo de experimentação do meu próprio processo criativo. Entre limitações financeiras, acidentes materiais e decisões improvisadas, a obra deixou de ser apenas um objeto inspirado na estética do metal extremo e passou a operar como um espelho das forças que atravessam minha vida, e por consequência, a minha prática artística. Cada falha e cada recomeço evidenciaram que criar não é executar um plano ideal, mas sustentar uma negociação contínua entre desejo, matéria e circunstância. Assim, o desvio se configurou como reorganização da pesquisa, consolidando o processo - e não o resultado final - como centro da investigação.

Figura 91 — Réplicas de *Behind the Mirror,* molde e contramolde



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplicas de *Behind the Mirror,* molde e contramolde. 2023. Cera, resina, fibra de vidro e silicone.

Figura 92 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro, resina pigmentada e restauros em epoxi, 30 x 27 x 17 cm.

Figura 93 — Réplicas de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplicas de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e resina pigmentada, 30 x 27 x 17 cm.

Figura 94 — Réplicas de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e resina pigmentada, 30 x 27 x 17 cm.

Figura 95 — Réplicas de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e resina pigmentada, 30 x 27 x 17 cm.

Figura 96 — Réplicas de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro, resina pigmentada e primer, 30 x 17 x 27.

Figura 97 — Réplicas de *Behind the Mirror* secando após pintura com primer cinza



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplicas de *Behind the Mirro*r secando após pintura com primer cinza. 2024. Fibra de vidro, resina pigmentada e primer, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 98 — Réplicas de *Behind the Mirror* pintadas com primer e armazenadas no ateliê



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
BOOZ, Aldrin. Réplicas de *Behind the Mirror* pintadas com primer e armazenadas no ateliê. 2024. Fibra de vidro e primer, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 99 — Pintura de réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Pintura de réplica de *Behind the Mirror*. 2024.

Figura 100 — Pintura de réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Pintura de réplica de *Behind the Mirror*. 2024.

Figura 101 — Pintura de réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Pintura de réplica de *Behind the Mirror.* 2024.

Figura 102 — Pintura de réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Pintura de réplica de *Behind the Mirror.* 2024.

Figura 103 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror.* 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 104 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 105 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 106 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 107 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 108 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror*. 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

Figura 109 — Réplica de *Behind the Mirror*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *Behind the Mirror.* 2024. Fibra de vidro e tinta acrílica, 30 x 17 x 27 cm.

10 *THE BLEEDING*

Neste trecho, abordo a criação de uma escultura que, assim como a maioria discutida neste trabalho, não foi planejada inicialmente. A ideia surgiu tardiamente, quando a pesquisa já se encaminhava para a sua conclusão — o próximo passo seria apenas moldar a escultura *O Mago*, já finalizada, e replicá-la.

Dada a complexidade de produzir um molde bipartido para *O Mago* e a pressão para que essa obra fosse minimamente apresentável na conclusão deste trabalho, percebi que seria vantajoso me dar a oportunidade de estudar um pouco mais a técnica de moldagem bipartida antes de finalizar esse projeto. Isso não só me daria mais segurança como também aumentaria as chances de sucesso. Outro fator que me motivou a criar uma nova peça foi a possibilidade de desenvolver algo vendável e acessível para colecionadores. Assim, decidi produzir uma figura mais simples, que pudesse ser modelada rapidamente e moldada de forma inteiriça, sem a necessidade de cortar os membros para depois uni-los — processo que havia adotado na escultura de *O Mago*. A nova escultura também deveria representar uma figura ou personagem reconhecível, mas voltada para um nicho específico.

Com isso em mente, considerei modelar algumas figuras já conhecidas, mas queria evitar escolhas óbvias. Foi então que me inspirei na capa do álbum *The Bleeding*, da banda norte-americana de death metal *Cannibal Corpse*. A ilustração apresenta uma cena repleta de figuras adoecidas, com aparência de mortos-vivos, e corpos cobertos por tumores que se assemelham a raízes e veias inflamadas. Entre essas figuras, há uma em destaque, que naturalmente atrai o olhar do observador: um homem em uma pose que sugere estar reunindo suas últimas forças para emergir daquele grupo de enfermos. Mesmo precisando imaginar as pernas do personagem — ausentes na imagem original —, a ideia de modelar essa figura me pareceu desafiadora e divertida.

A escolha desse tema conecta-se com a estética do grotesco, conforme discutido por Mikhail Bakhtin (2010), onde o corpo deformado e em transformação é uma metáfora da materialidade e da própria condição humana. Além disso, a brutalidade visual da escultura remete ao conceito de sublime no sentido burkeano, onde a sensação de fascínio e repulsa coexistem na experiência estética.

Iniciei a construção da escultura criando um esqueleto de arame, ou armadura, seguindo o mesmo processo utilizado para *O Mago*. Depois, comecei a fase de blocagem, definindo a forma básica da figura. Em seguida, passei à construção dos volumes anatômicos. Confesso que a frustração apareceu nessa etapa, já que se trata de um personagem com uma

anatomia intermediária - nem extremamente musculoso, nem excessivamente magro -, o que limitou a possibilidade de explorar volumes exagerados. Apesar disso, segui adiante.

A parte mais prazerosa foi adicionar os tumores e veias, experimentando o aspecto gore e surrealista que caracteriza a ilustração original. Para as pernas, optei por não trabalhar a anatomia de forma muito refinada, realizando apenas uma blocagem básica, já que minha intenção era transformá-las completamente com as formas de veias, tumores e inflamações. Por fim, dediquei-me aos detalhes do rosto e do cabelo.

Embora não tenha contabilizado as horas exatas de trabalho nessa peça, sei que a confecção da armadura, a blocagem e a definição inicial da anatomia foram concluídas em pouco mais de dois dias. Minha intenção era produzir toda a peça — desde a confecção do esqueleto até a réplica final — em um prazo de um mês. Como consegui modelar quase toda a escultura em menos de três dias, tive a sensação de estar adiantado e confiante de que concluiria o trabalho em metade do tempo previsto. No entanto, percebi que havia cometido o mesmo erro da modelagem da segunda versão da escultura *O Mago*: utilizei *clay* de dureza média para modelar quase toda a peça, com exceção dos globos oculares, feitos em *clay* extra duro, já que detalhes pequenos exigem materiais mais rígidos para evitar deformações durante o processo. Além disso, algumas bolhas e tumores espalhados pelo corpo foram criados usando esferas de aço e pequenas bolinhas de massa epóxi já endurecidas, o que permitia inseri-las na peça sem deformá-las.

O uso predominante de *clay* médio tornou-se problemático devido ao calor intenso do verão, que deixava a massa ainda mais maleável. Isso resultava em deformações sempre que eu manuseava a peça, demandando constantes intervenções e restauros sucessivos. Esses ajustes contínuos começaram a transformar-se em um ciclo interminável, o que me levou a decidir avançar diretamente para a etapa de confecção do *casting*.

Comecei o processo resfriando a escultura na geladeira por algumas horas para minimizar o amolecimento e as deformações causadas pelo calor durante a manipulação. Por se tratar de um molde bipartido, iniciei a construção do casting aplicando plastilina *soft* sobre uma base de MDF, criando uma superfície de suporte que permitisse posicionar a escultura deitada sem que as protuberâncias da peça tocassem diretamente a madeira. Em seguida, adicionei mais plastilina na parte traseira da escultura para garantir sua estabilidade e imobilidade durante o processo. Por fim, apliquei plastilina nas laterais da peça, moldando-a de maneira a criar a ilusão de que a escultura estava parcialmente submersa ou flutuando em um “aquário” de plastilina, com toda a parte posterior do corpo oculta sob essa camada de material modelável.

A criação de um molde bipartido envolve a divisão precisa da peça em duas metades, permitindo a reprodução fiel da escultura sem prejudicar seus detalhes. Após posicionar a escultura na plastilina, comecei a criar as chaves de registro — pequenas cavidades ou saliências feitas na plastilina que garantem o encaixe perfeito entre as duas partes do molde. Para isso, utilizei cabos arredondados de pincéis de diversos tamanhos, criando formas regulares e bem distribuídas. Com a peça devidamente estabilizada e a primeira metade do casting pronta, passei ao restauro final das imperfeições que surgiram durante esse processo. Refiz os volumes das costelas, as mãos, algumas veias, e as texturas dos cabelos, assegurando que todos os detalhes estivessem bem definidos antes de avançar para a próxima etapa.

Para a confecção das paredes do casting, utilizei placas de papelão rígido, montando uma caixa com dimensões aproximadas de 22 x 12 x 11 cm ao redor da peça. Certifiquei-me de selar todas as junções da caixa com fita adesiva, evitando vazamentos durante a aplicação da borracha de silicone. Em seguida, preparei uma pequena quantidade de borracha de silicone azul da marca Redelease, respeitando a proporção entre catalisador e base indicada pelo fabricante, para garantir a cura adequada do material. Despejei essa primeira mistura lentamente sobre a escultura, começando pelo ponto mais baixo, permitindo que a borracha se espalhasse de forma homogênea e evitasse a formação de bolhas de ar. Para um acabamento ainda mais preciso, utilizei um aerógrafo para soprar ar comprimido sobre a superfície da borracha recém-aplicada, facilitando a penetração do material em detalhes finos e texturas sutis da peça.

Após a cura parcial dessa primeira camada, iniciei a preparação de uma nova mistura de borracha de silicone, desta vez incorporando pedaços picotados de borracha proveniente do primeiro molde da escultura *Behind the Mirror*. Esse método de reaproveitamento além de reduzir custos, também minimiza o desperdício de material, desde que os fragmentos estejam devidamente limpos e sem resíduos comprometidos. Despejei essa mistura sobre a peça, cobrindo integralmente a primeira camada e assegurando que preenchesse todas as cavidades das chaves de registro, para o encaixe preciso das metades do molde. Para reforçar ainda mais a estrutura, repeti esse procedimento com uma terceira aplicação de borracha, criando uma espessura suficiente para garantir a durabilidade e a estabilidade do molde. Por fim, aguardei o tempo completo de cura recomendado, verificando a firmeza e a integridade do silicone antes de prosseguir para a desmontagem da caixa e a separação das partes do molde bipartido.

No dia seguinte, após a cura completa do silicone, removi cuidadosamente as paredes de papelão e então desmoldei a primeira metade do molde. Para minha satisfação, não havia a presença de bolhas, e o silicone capturou com precisão até mesmo os detalhes mais sutis da

escultura, como as texturas finas e os volumes delicados. No entanto, observei que algumas áreas de contato — especialmente as mãos, partes das pernas e certas regiões da base de plastilina — não haviam curado completamente, resultando em perda parcial de definição nesses pontos. Esse problema provavelmente comprometeu a nitidez de algumas formas, mas como a etapa de moldagem já estava avançada, a possibilidade de refazer o trabalho foi descartada. Decidi, então, que qualquer imperfeição nas futuras cópias seria corrigida manualmente, uma a uma, com o uso de massa epóxi, um material adequado para a restauração de pequenos detalhes. Atribuo essa falha na cura da primeira camada de silicone ao uso de catalisador vencido ou mal armazenado, já que me recordo de ter aberto um novo frasco de catalisador apenas na aplicação das camadas subsequentes, o que pode ter garantido a melhor cura nas etapas posteriores.

Figura 110 — Capa do álbum *The Bleeding*



Fonte: Locke, 1993/94.

Legenda: LOCKE, Vincent. *The Bleeding*. Capa de álbum da banda *Cannibal Corpse*. Califórnia: *Metal Blade*, 1993/1994. Disponível em: https://www.discogs.com/master/18281-Cannibal-Corpse-The-Bleeding. Acesso 20 jul. 2026.

Figura 111 — Réplica e molde de *The Bleeding*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica e molde de *The Bleeding*. 2025. Silicone e resina, 20 x 11 x 7 cm.

Figura 112 — Réplica e molde de *The Bleeding*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica e molde de *The Bleeding*. 2025. Silicone e resina, 20 x 11 x 7 cm.

Figura 113 — Réplica de *The Bleeding*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *The Bleeding*. 2025. Resina, 20 x 11 x 7 cm.

Figura 114 — Réplicas de *The Bleeding*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *The Bleeding*. 2025. Resina, 20 x 11 x 7 cm cada.

11 ESCULPINDO O TARÔ

Após tantos percursos, marcados por longas pausas e revisões, chego ao momento em que retomo, ainda que de forma parcial, a proposta original do projeto submetido para o processo seletivo de mestrado. Nessa proposta eu me comprometi com a realização escultórica dos vinte e dois arcanos maiores do tarô. Inicialmente, movido por um otimismo ingênuo e desvinculado das realidades práticas de um homem adulto, acreditei ser capaz de produzir as 22 esculturas propostas no período de dois anos. Contudo, ao longo dos meses em que eu me dedicava a pesquisa e testes de materiais em projetos menores já mencionados, em paralelo às exigências de minha rotina como professor, as responsabilidades do casamento e paternidade e crises depressivas intensificadas pela pandemia e, posteriormente, pelo AVC sofrido por minha mãe, tornou-se cada vez mais evidente que a conclusão de pelo menos uma das esculturas propostas representaria um avanço significativo em meu projeto, e digno de celebração.

A minha ideia original era que, por fim, esse estudo se transformasse em um livro de arte cheio de esboços e estudos preliminares das peças, tendo como referência os belíssimos artbooks da indústria do cinema e games onde é mostrado todo o processo criativo das obras em questão. Ao longo dos meses, dediquei-me a elaborar esboços e blocagens de algumas figuras do tarô, e refletindo sobre as poses e gestos que melhor expressam sua essência, optei por manter em algumas figuras, as poses e gestos que remetem diretamente os presentes nos decks de tarô *Rider Waite*, e *Tarô de Thoth*, já consagradas e estabelecidas no imaginário ocultista. Exemplos claros dessa escolha podem ser vistos nas blocagens das imagens da Sacerdotisa e do Pendurado. Acredito que conservar elementos reconhecíveis no imaginário ou repertório do observador é crucial para criar uma relação mais íntima com a obra, valorizando a familiaridade como fator chave. No entanto, os estudos feitos para a figura da Morte seguem o caminho contrário, sendo uma interpretação visual mais livre e expressando conceitos mais pessoais e pouco explorados acerca do arcano. Nesse caso, vale lembrar que Aleister Crowley quando orientou Frieda Harris na criação do *Tarô de Thoth*, também subverteu o imaginário de seu tempo acerca dos arcanos, criando algo visualmente distante do já estabelecido tarô de Marselha e do didático Waite-Smith, entre outros.

Quanto ao vestuário das figuras, em busca de referências mais sólidas, troquei os pins do Pinterest pelo livro *História Ilustrada do Vestuário*, de Melissa Leventon, que me ofereceu uma série de boas ideias. No entanto, ao esboçar os personagens do tarô orientando-me por tais referenciais, eu era tomado pela frustração de não conseguir traduzir com maestria as

imagens que eu tinha na cabeça para o plano bidimensional, fato que além de comprometer a ideia de criar um grande livro de arte, suscita em mim um ligeiro sentimento de falta de talento e fraude.

Meses depois, ao estudar o processo de criação escultórica dos Shifflet Brothers no livro *Sculpting With Shifflet Brothers*, descobri que eles também não costumam desenhar suas peças previamente. Em vez disso, eles modelam aplicando massa direto no esqueleto de arame, aproveitando a maleabilidade do material para explorar novas direções e até mesmo remodelar a obra desde o início, se necessário. A partir dessa informação, comecei a me desapegar da ânsia pelo desenho e passei a cercar-me dos livros e imagens que eu tinha como referência permitindo que a "magia" acontecesse direto no plano tridimensional.

11.1 ESCULPINDO O MAGO

O tarô é um sistema simbólico composto por 78 cartas, dividido entre os Arcanos Maiores e Menores, que serve como uma ferramenta para a exploração do inconsciente e a compreensão de questões pessoais, espirituais e psicológicas. Cada carta carrega significados profundos e que podem variar de acordo com o contexto.

A figura do Mago não foi a primeira que decidi desenvolver. Ainda assim, foi aquela com a qual senti maior afinidade. Em determinado momento da pesquisa, passei a questionar minhas próprias habilidades de escrita, oratória e velocidade de argumentação. No ambiente acadêmico, onde a capacidade de articular ideias com clareza e segurança é constantemente exigida, essas inseguranças tornaram-se mais evidentes. A escolha do Mago surge, então, como um gesto simbólico: uma tentativa de incorporar, por meio da prática escultórica, as qualidades atribuídas a esse arquétipo.

Associado às figuras mitológicas de Hermes, na tradição grega, e Thoth, na mitologia egípcia, o Mago é aquele que domina a palavra, a escrita e a negociação. Trata-se da figura que argumenta, convence e transita entre mundos distintos. Suas mãos operam com agilidade; ele manipula os quatro elementos e age como mediador entre planos. Ao modelar essa imagem, busquei tensionar minha própria posição dentro da academia, deslocando a escultura para um campo de elaboração subjetiva e estratégica.

No decorrer da investigação, entretanto, outras figuras foram esboçadas: O Louco, O Pendurado, A Morte, A Sacerdotisa e A Temperança. Cada uma delas abriu um campo específico de experimentação formal e simbólica.

Para O Louco, imaginei uma figura andrógina, sorridente, com pequenos chifres no alto da testa, em referência a Pã e Dionísio. A indefinição sexual simboliza algo em formação, ainda não estabilizado, capaz de adaptação. Ao lado da figura, projetei um cão de grande porte, que em minha concepção seria negro. O animal opera em dois níveis simbólicos: remete ao inconsciente e evoca minha cachorra Shiva, eutanasiada naquele período. Assim, a composição articula mito, arquétipo e experiência pessoal.

A Sacerdotisa foi esboçada como uma figura feminina sentada sobre um bloco de massa improvisado, vestindo um longo tecido que encobria o corpo e, ao mesmo tempo, evidenciava suas formas. Dediquei especial atenção ao estudo do tecido: seu peso, os pontos de apoio, as dobras, as compressões e deformações. A modelagem do tecido em *clay* exigiu observação e paciência. Foi um exercício técnico desafiador e divertido, embora a peça não tenha sido concluída.

A Morte, tema que já havia abordado no Trabalho de Conclusão de Curso, reaparece aqui sob nova configuração. A proposta assume uma feição mais refinada e, em certa medida, mais delicada. Modelei a figura em *clay* de dureza *hard*: uma mulher grávida, em estágio avançado de gestação, em pé, segurando uma foice. Parte de seu corpo estaria coberta por um manto, que também ocultava o rosto. A estrutura da escultura propõe uma duplicidade: a parte posterior do corpo revela, na verdade, a face frontal de uma segunda figura — a mesma mulher, agora com o rosto de caveira. Nos braços, ela sustenta um bebê. Ao chão, distribuem-se torsos e membros humanos, em diálogo com composições do arcano presentes no *Tarô de Marselha* e no *Waite-Smith*.

A gravidez representa a ideia de que todo fim implica transformação. O encerramento de uma condição abre espaço para novas configurações de vida - mudança de percepção, de trabalho, de relações. A face coberta indica o mistério que envolve esse processo. O bebê sustentado pela caveira sugere que o novo já está presente, e prestes a nascer. As figuras desmembradas no chão simbolizam hábitos, vínculos e estruturas que precisam ser abandonadas. A dor associada a essa ruptura é pensada como análoga à experiência de um desmembramento simbólico.

Elaborei também uma segunda versão da Morte, concebida como exercício. Tratava-se de um torso feminino grávido, com rosto de caveira e coberto por manto. No lugar das pernas, treze tentáculos emergem tanto da base da figura, quanto de sua cabeça e braços, em referência ao número do arcano.

Ao considerar cartas como O Carro, O Pendurado e O Julgamento, compreendi que o projeto extrapola a ideia de escultura isolada, concebida como estátua ou objeto devocional.

As composições exigiam estruturas mais complexas, próximas ao diorama. Essa constatação produziu uma tensão entre receio técnico e desejo de experimentação. Entre as possibilidades, O Pendurado apresentou-se como um desafio viável, capaz de expandir minhas habilidades sem inviabilizar o processo.

A referência inicial foi a carta do Pendurado no tarô Waite-Smith. Diferentemente da estrutura estilizada que remete a uma árvore no modelo original, optei por suspender a figura em uma árvore propriamente dita. Construí a estrutura interna com arame e papelão. Em seguida, recobri com *oil clay* de dureza média, modelando texturas orgânicas sem me prender a uma espécie específica. Busquei um tronco expressivo, com irregularidades e tensões formais que contrastassem com a postura contida do personagem. O Pendurado foi representado sem camisa, vestindo um tecido que se assemelha a um manto transformado em calça. Novamente, o estudo das dobras e do comportamento do tecido constituiu um momento central do processo.

Figura 115 — Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*



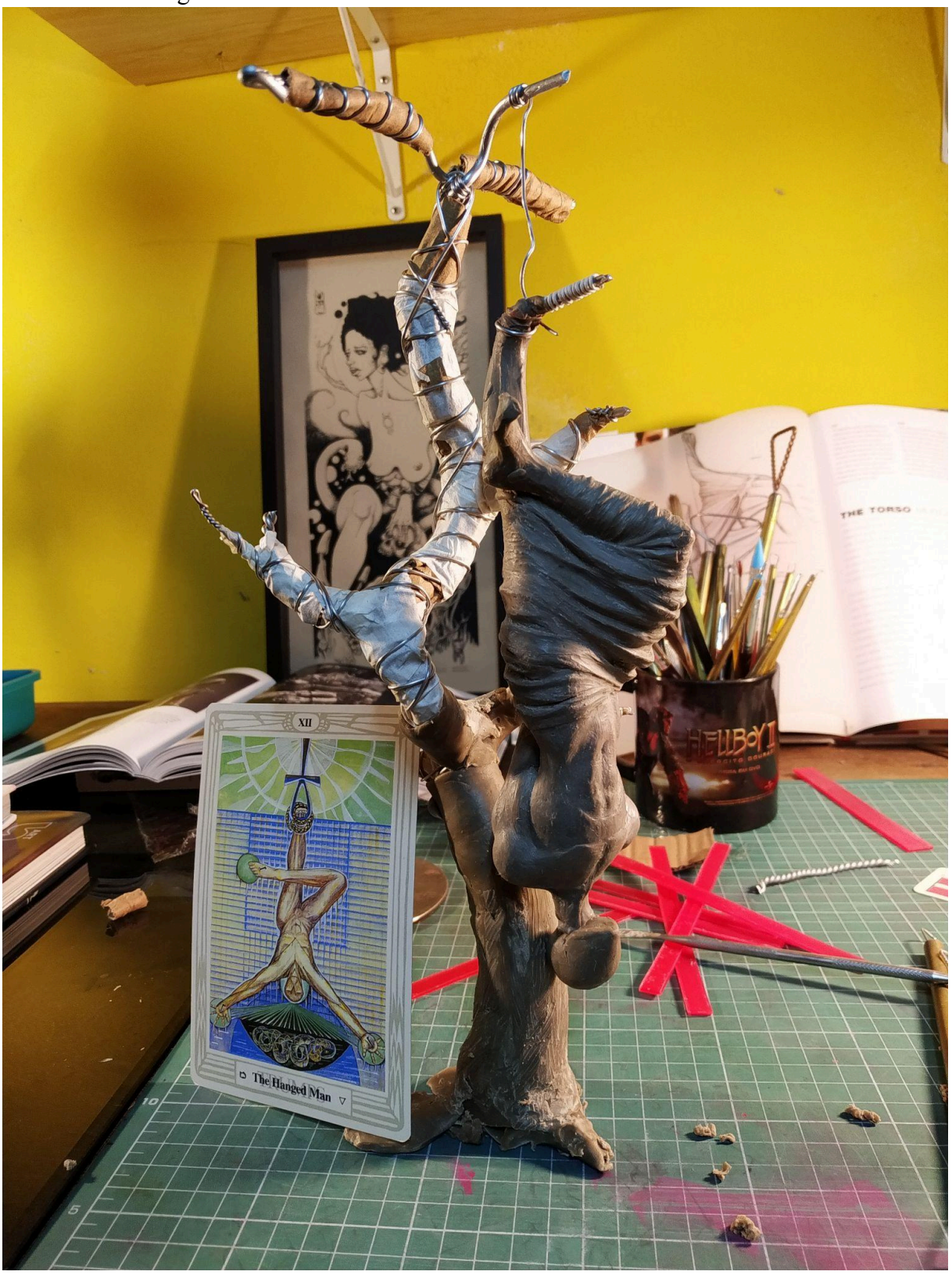
Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*. 2019. 33 x 17 x 17 cm.

Figura 116 — Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*. 2019. 33 x 17 x 17 cm.

Figura 117 — Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*



Fonte: elaborado pelo autor, 2019.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Pendurado*. 2019. 33 x 17 x 17 cm.

Figura 118 — Composição com estudos tridimensionais dos arcanos maiores do tarô



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição com estudos tridimensionais dos arcanos maiores do tarô.

Quanto à Temperança, desenvolvi apenas uma figura feminina estática. Sua postura e verticalidade lembravam a estatueta do Oscar, com forte simetria e economia gestual. A peça permaneceu em estado inicial, funcionando mais como apontamento de possibilidade do que como realização efetiva.

Dentre todas as figuras iniciadas ao longo do processo, e diante das reviravoltas já discutidas neste trabalho, bem como da impossibilidade de concluir todas as peças dentro do prazo estabelecido, decidi concentrar-me na figura do Mago. A escultura já havia sido iniciada em clay hard marrom. O personagem foi concebido em pé, com a mão direita erguida, os dedos indicador e médio apontados para cima, e a mão esquerda direcionada para baixo, gesto que remete tanto à representação clássica do Mago concebida por Pamela Colman Smith quanto à imagem de Baphomet elaborada por Eliphas Levi. Desde o início, visualizei um Mago sem camisa, coberto por um manto e vestindo calças inspiradas no estilo tech wear, com bolsas, cintos e braceletes. *Dreadlocks* presos em coque no alto da cabeça completariam a composição. Busquei construir um visual que evocasse uma atmosfera futurista, preservando, contudo, referências a culturas ancestrais frequentemente classificadas como exóticas sob o olhar ocidental contemporâneo.

Pensei essa figura como um homem multiétnico, de pele escura, marcado por pinturas corporais de caráter tribal. Árabe, negro, indígena, indiano, aborígene - múltiplas possibilidades coexistindo na mesma imagem. A definição permanece aberta ao público. Essa escolha dialoga diretamente com minha própria condição multiétnica. Sou descendente de povos indígenas e negros, e reconheço a dificuldade de me enquadrar em uma categoria racial única, já que qualquer definição tende a apagar parte significativa de minha ancestralidade. A construção dessa imagem também tensiona a leitura racial atrapalhada frequentemente realizada por pessoas brancas diante de pessoas não brancos, como no caso do negro de pele clara e cabelo liso ou do indígena que não corresponde aos estereótipos fenotípicos esperados.

Figura 119 — Carta *The Magician* (*I*), do *Tarô Rider-Waite*



Fonte: Smith e Waite, 1909.
Legenda: SMITH, Pamela Colman e WAITE, Arthur Edward. *The Magician* (*I*). Carta do tarô *Rider-Waite*. Stamford: U. S. Games Systems 1989. Disponível em: https://www.mercadolivre.com.br/the-rider-tarot-deck-original--us-games-deck-completo/up/MLBU325645306. Acesso 08 ago. 2026.

Figura 120 — Carta The Magus (I), do *Tarô de Thot*



Fonte: Harris, 1943.
HARRIS, Lady Frieda. *The Magus*. Carta do *Tarô de Thot* idealizado por Aleister Crowley. Stamford: U. S. Games Systems, 2006.

Figura 121 — Carta *Le Bateleur* (*I*), do Tarô de *Marseille*



Fonte: autor desconhecido, 1760.
Legenda: CONVER, Nicolas. *Le Bateleur (I)*. Carta do tarô de *Marseille*. Torino: Lo Scarabeo, 2019. Disponível em: https://taronline.wordpress.com/2014/06/27/taro-e-simbolos-mago/. Acesso 30 jul. 2026.

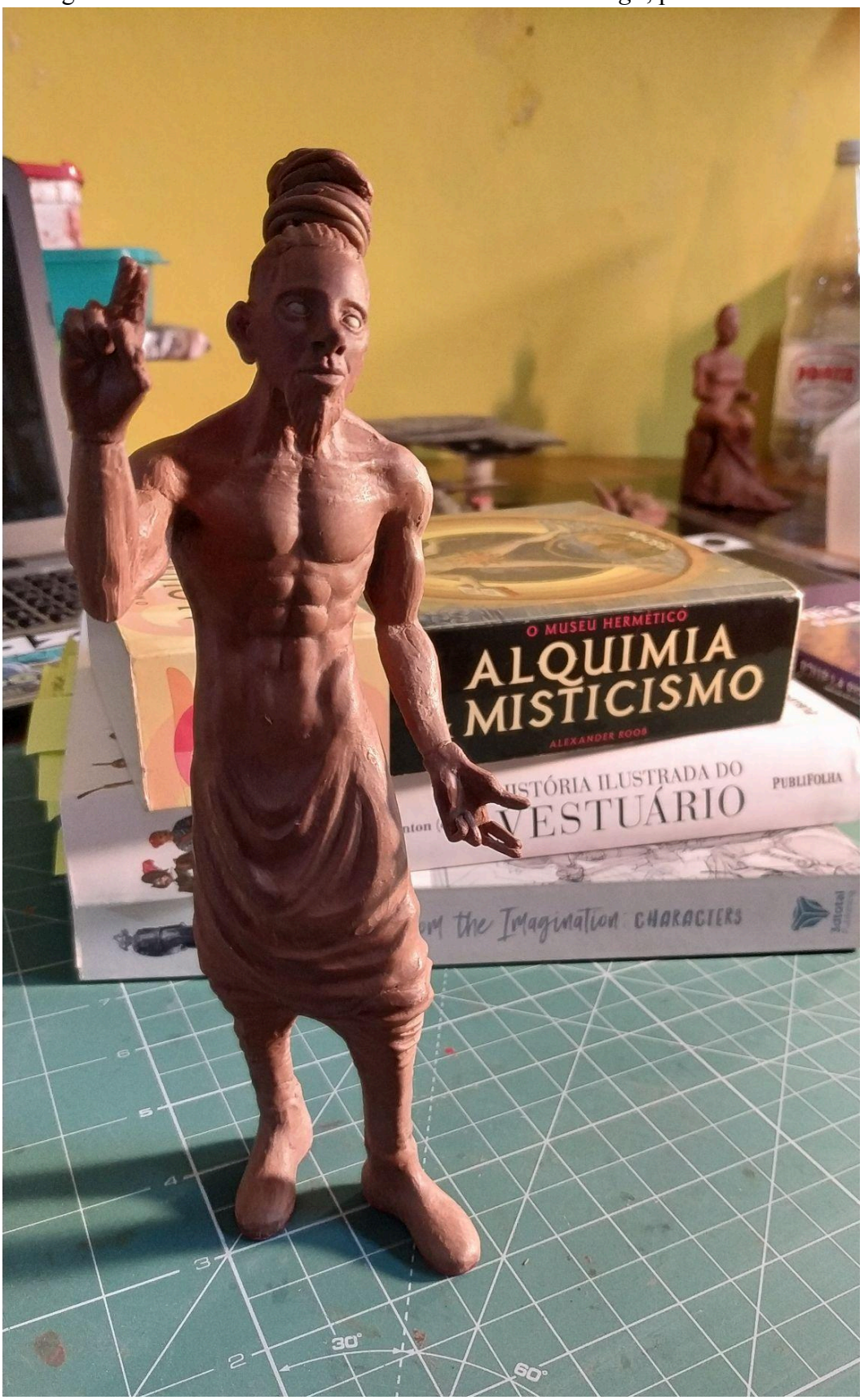
Nesse ponto creio que ficou evidente que a figura do Mago que eu queria conceber seria uma versão idealizada ou melhorada de mim mesmo. Essa concepção do Mago como uma versão idealizada de mim mesmo pode ser compreendida à luz do conceito de metasigilo, desenvolvido no contexto da magia do caos e posteriormente expandido por Grant Morrison a partir de sua experiência com o personagem King Mob na série de quadrinhos *The Invisibles.* O metasigilo, ou hipersigilo, consiste na elaboração de uma estrutura simbólica complexa e continuada - frequentemente narrativa - que opera como dispositivo de reconfiguração subjetiva ao longo do tempo. Diferentemente do sigilo tradicional, que condensa uma intenção específica em um signo gráfico, o metasigilo se desenvolve como trama, personagem ou universo ficcional capaz de incorporar desejos, conflitos e metas do operador. No caso de Morrison, King Mob funcionou como projeção ampliada de sua identidade, articulando carisma, radicalidade e potência criativa, ao mesmo tempo em que retroalimentava sua própria trajetória. Ao conceber o Mago como uma imagem aprimorada de mim - dotado de domínio discursivo, presença e capacidade de articulação intelectual - a obra pode ser entendida como um dispositivo plástico-narrativo que condensa intenções de autotransformação e as reinscreve no campo da prática artística e acadêmica.

Figura 122 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*, primeira versão



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, primeira versão, 2020.

Figura 123 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*, primeira versão



Fonte: elaborado pelo autor, 2020.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, primeira versão, 2020. 19 x 6 x 6 cm.

A peça matriz já estava bastante avançada quando comecei a ter novas ideias tanto para a pose quanto para a composição do cenário. Ao mesmo tempo, passei a me incomodar com a anatomia da figura. O corpo estava excessivamente magro, esguio, com ombros largos e proporções estilizadas a ponto de, segundo minha própria percepção, aproximar-se da estética de um mecha do anime/mangá *Neon Genesis Evangelion*.

Nesse período, eu havia adquirido o livro *Modern Magick*, de Donald Michael Kraig (2010). Na capa, um mago em vestes cerimoniais traça no ar um pentagrama azul flamejante. Ao fundo, aparecem os quatro elementos tradicionalmente associados ao arcano do Mago nas cartas de tarô: o pentáculo (terra), a taça (água), a baqueta (fogo) e a fumaça do incenso (ar), também sugerido pela adaga empunhada pela figura. Ao perceber que aquela imagem representava o mago no momento de execução de uma operação específica — o Ritual Menor do Pentagrama — fiquei impactado. Até então, não me recordava de ter visto, em cartas de tarô, o Mago representado em pleno ato ritualístico. O Ritual Menor do Pentagrama, também popularmente referido apenas como RMP. Ritual, que na época eu fazia diariamente como ferramenta terapêutica para lidar com a distimia, e que tem sua origem na Ordem Hermética da Aurora Londres no final do século XIX.

O ritual abarca símbolos e nomes divinos derivados da tradição cabalística judaica, e foi desenvolvido como prática básica para banir energias e preparar tanto o espaço quanto o praticante para operações mágicas e espirituais. É pertinente lembrar que desde sua criação, o RMP foi amplamente adotado e adaptado por diversas tradições esotéricas, incluindo a Thelema, fundada por Aleister Crowley, um dos mais influentes membros da Golden Dawn.

O RMP, resumidamente, consiste em estar em pé e vocalizar vibrando nomes divinos e traçar pentagramas no ar, onde o praticante pode usar uma adaga, varinha ou o próprio dedo indicador. A partir disso, decidi que o meu Mago também estaria executando o RMP.

Resolvi recomeçar a peça do zero. Ainda tentei reposicionar a primeira escultura e corrigir sua anatomia, mas rapidamente compreendi que retrabalhar uma peça em *clay* de dureza *hard* demandaria praticamente o mesmo esforço que iniciar uma nova. Optei, então, por recomeçar.

Diante da complexidade da nova pose escolhida, percebi que a escultura não poderia ser resolvida em um único molde bipartido. Ela precisaria ser planejada de forma fragmentada: cada membro teria seu próprio molde, seria copiado em resina separadamente e, ao final, montado como um conjunto. Modelei a figura inteira em *clay* de dureza média na pose definida, removi cabeça e braços e passei a trabalhar separadamente os detalhes anatômicos, texturas e acabamento.

Em determinado momento, percebi que o trabalho não avançava como deveria. A cada nova intervenção, eu precisava corrigir áreas já finalizadas, pois o calor das minhas mãos deformava partes da escultura enquanto eu trabalhava. O erro estava na escolha do material: o *clay* de dureza média mostrou-se macio demais para uma peça daquele porte. Eu deveria ter utilizado o clay hard desde o início. Fui novamente tomado por desespero. O prazo já estava extrapolado havia muito tempo, e concluir ao menos uma figura que preservasse a ideia original do projeto tornou-se, para mim, uma necessidade incontornável.

Foi então que recorri ao método apresentado no livro *Pop Sculpture*, no qual o autor propõe a moldagem de uma peça ainda em estágio bruto, sua replicação em cera e posterior acabamento para gerar uma nova matriz definitiva. Pensei que poderia adaptar esse procedimento: faria um molde da parte principal da escultura - tronco e pernas -, copiaria essa estrutura em clay hard e, a partir dela, refinaria a modelagem. Seria menos exaustivo do que iniciar a peça do zero pela terceira vez. O processo dialogava diretamente com a estratégia utilizada anteriormente na obra *Behind The Mirror*.

Construí uma caixa de papel-cartão medindo 20 x 10 x 8 cm e fixei os pés da escultura em sua base. A intenção era preencher o volume com borracha de silicone, cobrindo completamente a peça. Devido ao custo elevado do material, optei por adquirir uma marca mais barata, diferente das que vinha utilizando até então, como as da Redelease ou Resinfiber. Para economizar ainda mais, inseri pedaços de borracha já curada, provenientes de moldes anteriores, picotados dentro da caixa. A mistura heterogênea curou adequadamente. Após desmontar a caixa, removi o bloco sólido de silicone.

A partir da sola dos pés - única área ainda exposta - comecei a cortar o molde com um estilete, separando-o cuidadosamente em duas partes até alcançar a escultura no interior. A cópia havia sido bem-sucedida. Fechei novamente o molde e o reposicionei na caixa de papel-cartão, que passou a funcionar como contramolde. Derreti o clay hard em uma leiteira antiga no fogão da cozinha e verti o material líquido pelas aberturas correspondentes às solas dos pés. Após o resfriamento, obtive uma nova matriz que correspondia a aproximadamente 70% do volume total da figura. Cabeça e braços foram então remodelados integralmente em clay hard.

Com a nova matriz em mãos, remodelei acertando cada detalhe com segurança e sem o medo da peça deformar em minha mão. Devido ao tempo escasso eu fui criando acessórios como cintos, fivelas e bolsos sem pensar muito na composição ao mesmo tempo em que também desisti de adicionar todo o referencial simbólico estudado via tarô de thoth na escultura, como por exemplo as cores, letras hebraicas, runas e demais símbolos

correspondentes, prometendo a mim mesmo que iria cuidar dessas questões na hora da pintura das peças. Assim, consegui concluir a peça quase conforme o esperado, pois tive problemas com a mão esquerda da peça que se deformava sempre quando eu tentava fazer o molde dela. Para sanar esse problema, ao invés do *clay* eu modelei a mão em biscuit e esperei secar para fazer o molde.

O molde da cabeça foi o primeiro molde bipartido que considero ter alcançado um resultado satisfatório. Para realizá-lo, posicionei a cabeça da escultura deitada, com o rosto voltado para cima. A parte posterior, incluindo nuca e região occipital, foi parcialmente soterrada em uma base de plastilina, como se a figura estivesse emergindo de um solo compacto. Modelei essa base em formato quadrangular, garantindo uma linha de divisão bem definida entre as duas futuras metades do molde. Em torno desse bloco de plastilina, construí paredes de papel-cartão com aproximadamente 4 x 4 x 4 cm, formando uma pequena caixa que serviu como contenção para o vazamento do silicone na primeira etapa da moldagem. Antes de verter o silicone, fiz pequenos furos na plastilina para criar chaves de registro. Esses pontos formam relevos na primeira metade do molde que se encaixam na segunda, garantindo estabilidade e precisão no fechamento.

Verti o silicone azul da Redelease e aguardei a cura completa. No dia seguinte, removi cuidadosamente a plastilina que recobria a parte posterior da cabeça, expondo a primeira metade do molde já consolidada. Com o auxílio de um pincel, apliquei cera desmoldante sobre toda a superfície de silicone que havia estado em contato com a plastilina. Etapa fundamental para evitar a adesão química entre as duas camadas de borracha. Em seguida, reconstruí as paredes de contenção em papel-cartão e verti a segunda porção de silicone, completando assim o molde bipartido.

Para a confecção dos moldes dos braços, o procedimento foi semelhante ao adotado na construção dos moldes da peça matriz. Fixei cada braço em posição vertical sobre uma base de papel-cartão, garantindo sua estabilidade. Em torno de cada peça, construí paredes também em papel-cartão, com dimensões aproximadas de 10 x 3 x 3 cm, formando uma caixa de contenção. Em seguida, verti o silicone e dei leves batidas nas paredes externas da estrutura durante o preenchimento, para ajudar as bolhas de ar a subirem e evitar falhas no molde.

A construção do molde da mão direita deu-se exatamente da forma como fora construído o molde da cabeça.

Restava a confecção do molde do torso e das pernas. O objetivo era realizar um processo de molde e contramolde da mesma forma que havia sido desenvolvido na peça

Behind the Mirror, incorporando, contudo, a complexidade adicional de se tratar de um sistema bipartido tanto no molde quanto no contramolde.

Para essa etapa, construí uma estrutura integralmente em plastilina, modelando uma base contínua sobre a qual a peça matriz foi posicionada deitada. A plastilina recobria parcialmente o volume, sustentando a forma e estabelecendo com precisão a linha de partição do molde.

Em torno da peça, ergui paredes também em plastilina de cerca de 7 mm de altura delimitando a área de contenção do silicone, reservando também um espaço de mais ou menos 3 cm nas laterais do molde reservado para a abrigar a borda do contramolde de fibra de vidro a ser construído sobre o molde, e formando um bloco único e estável. Essa estrutura, usualmente denominada “cama do molde”, funciona como suporte para a formação da primeira metade e garante a organização do processo de divisão.

Após estabilizar a peça e definir os limites da contenção, realizei as marcações de encaixe na própria plastilina, configurando as chaves de registro responsáveis pelo alinhamento e pela estabilidade das duas partes durante o fechamento do molde.

Em seguida, procedi à aplicação gradual do silicone, distribuindo-o sobre a superfície com o auxílio de um pincel e da pistola de ar do aerógrafo, de modo a garantir a penetração do material nos detalhes da forma e a reduzir a formação de bolhas. Repeti o procedimento sucessivas vezes até alcançar uma camada relativamente uniforme, com espessura aproximada de 7 mm em toda a peça. A proposta consistia na confecção de um molde mais delgado, que preservasse a leitura formal da matriz sob a camada de borracha, possibilitando a posterior construção de um contramolde em fibra de vidro responsável pela sustentação estrutural. Essa estratégia permitiu otimizar o uso do silicone, evitando o consumo excessivo observado em processos anteriores.

Todo o processo de construção das chaves de registro e de aplicação da resina com fibra de vidro para a confecção do contramolde, diretamente sobre o molde ainda apoiado na base de plastilina, transcorreu de maneira mais limpa e segura do que o esperado.

Após a cura completa das duas partes, removi integralmente a base de plastilina da porção posterior da peça, apliquei cera desmoldante sobre a superfície já consolidada e repeti o procedimento para a formação da segunda metade. Nessa etapa, utilizei a plastilina apenas como calço, garantindo a estabilidade do conjunto sobre a mesa de trabalho.

Concluída a cura, retirei a peça matriz do interior do molde e realizei o acabamento das bordas do contramolde com o auxílio da micro retífica, refinando arestas e eliminando irregularidades resultantes do processo de laminação. Eu estava genuinamente satisfeito com

o molde e o contramolde dessa peça, ainda que o contramolde em fibra de vidro não tivesse alcançado um acabamento estético tão apurado.

Preparei a resina adicionando uma porção de talco industrial, o que lhe confere um aspecto leitoso. Embora a intenção fosse pintá-la posteriormente, aprecio essa aparência no momento em que a peça é retirada do molde. Despejei a resina pelos orifícios correspondentes às solas dos pés da figura, localizados na parte inferior do molde.

Após o período de cura, realizei a desmoldagem e constatei que a resina havia se distribuído adequadamente, sem bolhas aparentes e com coloração satisfatória. No entanto, uma textura irregular na perna esquerda levou-me a produzir uma segunda cópia da peça. Essa nova versão apresentou algumas bolhas de ar de pequenas dimensões, mas a textura e a tonalidade resultantes me agradaram mais; por esse motivo, foi a escolhida para compor a versão definitiva.

Repeti procedimentos semelhantes para a produção dos demais membros. Em pouco tempo, todas as partes estavam curadas e prontas para a montagem. Durante a etapa de montagem, foram necessários ajustes nos encaixes. Precisei cortar parcialmente o pescoço e lixá-lo até que se ajustasse com precisão à área reservada no torso da figura. O encaixe da mão esquerda também demandou intervenção: ampliei a cavidade com a micro retífica para que comportasse adequadamente o pino estrutural.

Não consegui desenvolver pinos e orifícios específicos para o acoplamento dos braços ao torso, o que torna a estrutura potencialmente mais frágil. A solução adotada foi a colagem das partes com adesivo estrutural e massa epóxi. Para minimizar a visibilidade dessas junções, preparei estrategicamente as áreas de contato, posicionando os pontos de colagem em regiões menos evidentes da anatomia.

O braço esquerdo foi fixado em uma área parcialmente coberta pelo manto do personagem, enquanto o braço direito foi colado exatamente na linha de divisão entre o ombro e os músculos do braço, explorando a transição anatômica para disfarçar a emenda. Por fim, eliminei as marcas de junção com aplicação de massa epóxi, seguida de acabamento com lixa d’água.

Em paralelo a todo o trabalho narrado até aqui, planejava e executava também a base da figura. O prazo já havia sido ultrapassado, e eu ainda buscava uma solução tridimensional capaz de traduzir a complexidade simbólica do arcano. Diante da urgência, optei novamente por suspender a aplicação direta das correspondências mais específicas do *Tarô de Thoth* e concentrar-me nos quatro elementos tradicionalmente associados à carta.

A escolha de representar o Mago em pleno RMP implicava que todo o entorno da figura deveria sugerir dinamismo — energias em circulação, forças em ação, matéria em movimento. Em vez de representar os elementos de forma convencional — dispostos sobre uma mesa, como no Tarô de Marselha ou na versão de Pamela Colman Smith, ou apoiados no chão, como na interpretação de Fabio Listrani em seu *Night Sun Tarot* — decidi apresentá-los de forma literal e suspensa no ar, como se fossem manipulados por uma força invisível emanada do próprio Mago.

Modelei em clay de dureza média o fogo em movimento orgânico, liso e sinuoso. A terra foi construída com dinâmica semelhante, retorcendo-se no ar, mas recebeu a adição de pequenas pedras e cascalhos para conferir textura e densidade, ainda que permanecesse parcialmente suspensa. O elemento ar foi representado por meio da modelagem da fumaça, enquanto a água foi concebida em movimento ascendente, como um jato vertical que se curva em ondas e respingos laterais.

A decisão de modelar, replicar e posteriormente acoplar esses elementos ao cenário foi influenciada pelas técnicas apresentadas no livro *Pop Sculpture*, no qual o autor demonstra a modelagem e reprodução de efeitos como água, fogo e eletricidade utilizando resina cristal previamente pigmentada.

A confecção dos moldes dessas peças seguiu procedimento semelhante ao adotado para os braços do Mago. Entretanto, diferentemente daqueles, modelei pinos estruturais na base de cada elemento e, na extremidade desses pinos, uma forma cônica. Ao serem copiados no silicone, esses cones se transformaram em um canal de vertida, ampliando a abertura inferior do molde e facilitando o preenchimento com resina, evitando extravasamentos.

Após a cura, o cone era removido com serra, preservando apenas o pino estrutural na base da peça, que serviria posteriormente para o encaixe no cenário. Quanto à parte correspondente ao chão do cenário — ou base propriamente dita — optei por uma configuração circular, com dimensões suficientes para comportar uma composição equilibrada e visualmente impactante, mas não excessivamente grande a ponto de se tornar inconveniente para exibição em uma estante de colecionador.

Em vez de modelar integralmente a base em clay, utilizei um disco de MDF com 15 cm de diâmetro e 4 mm de espessura como suporte estrutural. Sobre essa base, modelei uma margem em clay simulando blocos de pedra curvilíneos justapostos, formando um anel contínuo.

Ao centro, fixei uma peça plástica circular e lisa — encontrada em minha caixa de sucatas — reservando-a como área de encaixe para a fixação da figura do Mago. Na cavidade

formada entre a margem de “pedras” e o disco central, colei pequenas peças mecânicas e engrenagens provenientes de materiais reaproveitados que costumo guardar. Essas engrenagens, dispostas na vala circular, sugerem a existência de mecanismos ocultos da realidade, colocados simbolicamente sob os pés do Mago.

Retomando o conceito do RMP aplicado ao diorama, considerei pertinente incorporar referências adicionais ao ritual, sem vinculá-las diretamente ao corpo da figura. Para isso, distribuí quatro pentagramas ao longo da margem de blocos, posicionados nos pontos cardeais. Em vez de modelá-los manualmente, utilizei o pentagrama do meu colar como peça matriz para a confecção de um molde. A partir dele, repliquei os elementos em cera e os acoplei à base.

No centro de cada pentagrama, abri cavidades destinadas ao encaixe dos pinos estruturais dos quatro elementos. Na composição final, a intenção era estabelecer o Mago no centro do círculo, com os quatro pentagramas marcando os pontos cardeais e, a partir de cada um deles, um elemento emergindo em movimento, como manifestação da energia ritual em operação.

O processo de feitura do molde para essa base seguiu o mesmo procedimento descrito anteriormente no capítulo Primeiras Experiências, na confecção do molde circular para a cabeça de zumbi. No entanto, a mesa sobre a qual deixei o silicone em processo de cura apresentava um leve desnível. Como consequência, embora o molde tenha copiado fielmente a peça matriz, a sua base — isto é, a superfície que serviria de apoio durante a replicação — solidificou-se também desnivelada.

Esse erro tornou-se evidente apenas na primeira cópia da base: ao posicionar o molde com a abertura voltada para cima para a vertida da resina, o conjunto apresentava torção, comprometendo o alinhamento da peça final, que saiu visivelmente inclinada. O problema não estava na fidelidade da cópia, mas na irregularidade estrutural da base do molde, que impedia seu assentamento estável sobre a superfície de trabalho.

Esse episódio evidenciou a importância de aspectos aparentemente secundários do processo, como o nivelamento da superfície de trabalho durante a cura do silicone. Ainda que a reprodução formal da matriz tenha sido precisa, a negligência quanto ao plano de apoio comprometeu a estabilidade estrutural do molde. O erro tornou-se, mais uma vez, parte do aprendizado técnico, reforçando a compreensão de que, na prática escultórica e na moldagem, a fidelidade ao detalhe depende igualmente do controle rigoroso das condições físicas que sustentam o procedimento.

Outro elemento que ficou de fora, embora previsto na concepção original, foi o macaco de *Thoth*. Na composição, ele foi pensado para estar oculto atrás das pernas do Mago, quase imperceptível à primeira vista. Trata-se da forma babuína associada ao deus egípcio *Thoth*, divindade da escrita, do cálculo e da regulação cósmica. Na iconografia funerária, o babuíno aparece como observador da pesagem do coração, sentado junto à balança e testemunhando o julgamento, símbolo de vigilância, precisão e registro. Também é representado saudando o sol nascente, reforçando sua ligação com a contagem do tempo e com a ordem solar. Sua inserção teria acrescentado à obra a ideia de uma inteligência silenciosa que observa e calcula — uma consciência que registra o funcionamento oculto das engrenagens e reafirma o aspecto mental e ritual da figura do Mago.

Figura 124 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2022.

Figura 125 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2023.

Figura 126 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2023.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2023. *Oil Clay*.

Figura 127 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 128 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 129 — Aldrin Booz. Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2025.

Figura 130 — Aldrin Booz. Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 131 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 132 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 133 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 134 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 135 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2025.

Figura 136 — Réplica em resina da cabeça de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica em resina da cabeça de *O Mago*, 2025.

Figura 137 — Réplica em resina da cabeça de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica em resina da cabeça de *O Mago*, 2025.

Figura 138 — Réplica em resina da cabeça de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica em resina da cabeça de *O Mago*, 2025.

Figura 139 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2024.

Figura 140 — Processo de escultura da matriz de *O Mago*



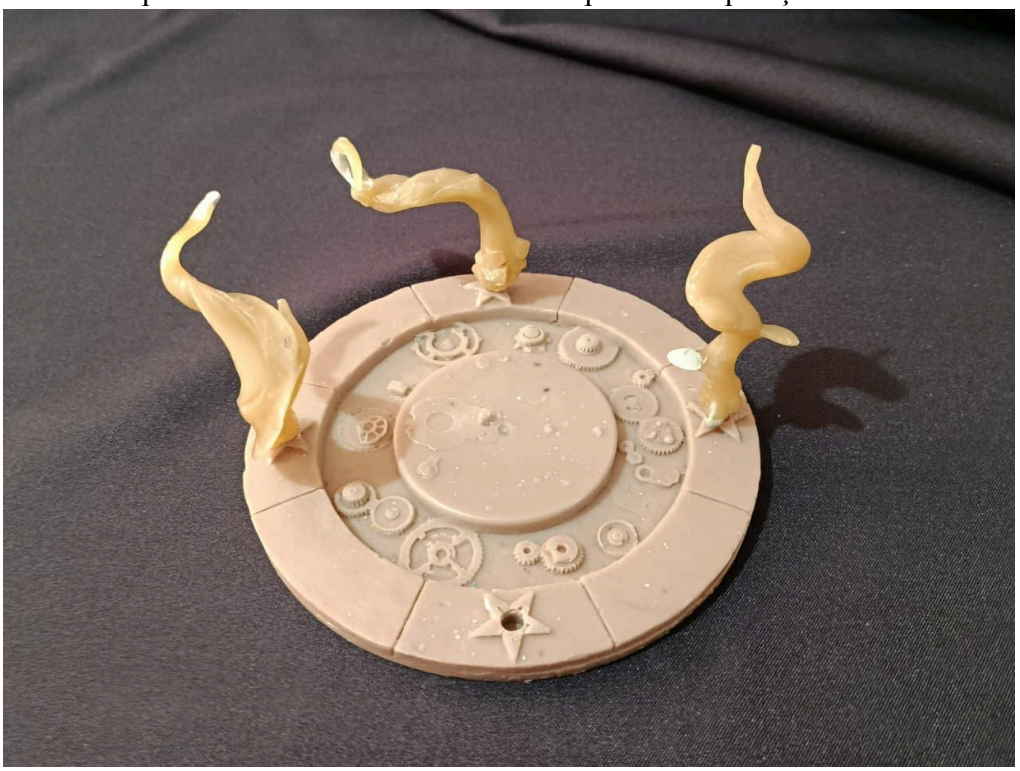
Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Processo de escultura da matriz de *O Mago*, 2025.

Figura 141 — Réplicas em resina dos elementos ar, fogo e terra para a composição da escultura de *O Mago*.



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplicas em resina dos elementos ar, fogo e terra para a composição da escultura de *O Mago*, 2025.

Figura 142 — Réplica em resina da base elementos para a composição da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica em resina da base com elementos para a composição da escultura *O Mago*, 2025.

Figura 143 — Composição completa da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição completa da escultura *O Mago*. 2026. Resina, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 144 — Réplica da base para composição da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica da base para composição da escultura *O Mago*. 2025. Resina.

Figura 145 — Composição completa da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição completa da escultura *O Mago*. 2026. Resina, 20 x 15 x 15 cm

Figura 146 — Composição completa da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição completa da escultura *O Mago*. 2026. Resina, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 147 — Composição completa da escultura *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Composição completa da escultura *O Mago*. 2026. Resina, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 148 — Réplica de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *O Mago*. 2026, resina, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 149 — Réplica da cabeça de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica da cabeça de *O Mago*. 2026. Resina.

Figura 150 — Réplica da cabeça de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica da cabeça de *O Mago*. 2026. Resina.

Figura 151 — Réplica de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *O Mago*. 2026. Resina e primer, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 152 — Réplica de *O Mago* (detalhe)



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *O Mago* (detalhe). 2026. Resina e primer, 20 x 15 x 15 cm.

Figura 153 — Réplica de *O Mago*



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Réplica de *O Mago*. 2026. Resina e primer, 20 x 15 x 15 cm.

12 *FANART*: UM ESPAÇO DE CRIAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO

Desde a popularização da pop art nos anos 60, a reinterpretação e ressignificação de símbolos midiáticos tornaram-se práticas comuns na arte contemporânea e entre criativos em geral. Hoje, basta uma rápida olhada nas redes sociais para encontrarmos releituras criativas de ícones culturais: de bonecas Barbie com estética black metal a Tartarugas Ninja inseridas no universo Hip-Hop. Em meio a esse processo de reinvenção e autofagia da cultura pop, a *fanart* ocupa um espaço cada vez maior. *Fanart* é uma forma de expressão criada por fãs que reinterpreta personagens, cenas ou símbolos de obras populares, transformando-os através de diferentes estilos e técnicas. Ela funciona tanto como homenagem quanto como extensão do universo original, refletindo o vínculo entre o fã e a cultura que o inspira.

A *fanart*, enquanto prática artística, pode ser entendida como uma forma de criação que subverte a ideia de originalidade ao explorar e ressignificar símbolos da cultura pop, um fenômeno que se alinha ao conceito de bricolagem discutido por Lévi-Strauss (2010). Para o antropólogo, o bricoleur se apropria de elementos preexistentes e os combina de maneiras novas, criando significados a partir do que já existe no imaginário cultural. Da mesma forma, a *fanart* utiliza personagens, cenas e ícones familiares, transformando-os em composições que dialogam com a memória coletiva. Genesis P-Orridge, em sua abordagem sobre arte e magia, sugere que o processo de recriação de ícones culturais é uma maneira de resgatar e amplificar a energia simbólica dessas imagens, trazendo-as para um contexto pessoal e contemporâneo (P-Orridge, 2010).

Vilém Flusser, em O Universo das Imagens Técnicas, amplia essa reflexão ao explorar como a produção de imagens na contemporaneidade transforma os processos criativos e a relação entre o artista e o público (Flusser, 2008). Com base em seu pensamento, a fan art exemplifica o potencial das imagens técnicas em criar novos significados a partir de ícones preexistentes. No entanto, ele também alerta para a "programação" dessas imagens, indicando que o artista – ou fã – deve estar consciente de como manipular e reconfigurar os símbolos culturais para evitar que se tornem redundantes ou esvaziados de conteúdo. Assim, a *fanart*, enquanto prática que mistura apropriação e ressignificação, opera dentro de um espaço que Flusser identificaria como criativo, mas também programático: um constante diálogo entre liberdade artística e limitações impostas pelas tecnologias que a suportam. Em *O Mundo Codificado*, Vilém Flusser (2017) nos chama a atenção para um dilema importante da nossa era: as imagens técnicas, ao mesmo tempo em que tornam a criação artística mais acessível e democrática, também correm o risco de esvaziá-la. No universo da *fanart*, isso se revela de

maneira evidente. Hoje, qualquer pessoa com um computador, um celular ou uma mesa digitalizadora pode reinterpretar personagens, capas de discos ou cenas icônicas e compartilhar o resultado instantaneamente com o mundo. Essa abertura desmonta hierarquias tradicionais e coloca o fã na posição de criador, invertendo papéis que antes pareciam fixos.

Mas Flusser levantaria uma pergunta incômoda: até que ponto essa produção, marcada pela facilidade e pela repetição, consegue escapar da lógica da massificação? Para ele, o desafio do artista contemporâneo — inclusive o fã-artista — é encontrar maneiras de devolver densidade e significação às imagens. Ou seja, de não se contentar em apenas repetir, mas de fazer cada releitura carregar algo de singular, de pessoal, de inventivo. Mesmo num cenário saturado por cópias e referências cruzadas, a arte ainda pode — e deve — ser espaço de criação genuína.

Deleuze compreende a repetição não como uma mera cópia do igual, mas como um processo criador que introduz diferença (Deleuze, 2006). Segundo o autor, repetir não significa reproduzir algo que já existe, mas reinventá-lo de forma singular, fazendo surgir novos sentidos e modos de entender. A repetição abre espaço para a multiplicidade, mostrando-lhe potencial criador ao mesmo tempo em que reforça o valor do original. No contexto da *fanart*, cada recriação ao invés de simplesmente replicar um ícone cultural, adiciona novas camadas de significado, questionando e transformando a relação original do público com o símbolo. Assim, essa repetição produtiva se manifesta na justaposição de estéticas ou na inserção de símbolos culturais em novos contextos.

No universo de homenagens e ressignificações de ícones culturais, muitos artistas buscam engajamento digital com trabalhos inspirados em tendências do momento, como o mais novo *blockbuster* de Hollywood ou a temporada recente de uma série popular. No entanto, existem artistas que preferem explorar nichos específicos, criando um estilo próprio e se aprofundando em referências cultuadas e menos comerciais.

12.1 As esculturas inspiradas em capas de discos

A análise de escultores que criaram fan art tridimensionais de capas de discos é fundamental para entender o processo criativo e a reverberação cultural na escultura. Ao produzir uma peça como *Violent Mind* do Kreator, não replico apenas uma figura icônica, mas contribuo para um diálogo visual entre música, ilustração e escultura. Outros artistas que reinterpretam capas de discos oferecem, além de referências técnicas, a possibilidade de traduzir e amplificar a essência emocional dessas imagens. Estudá-los revela como a escultura

pode capturar e intensificar a energia de uma capa já marcada no imaginário coletivo, perpetuando seu impacto cultural através da materialidade.

Deleuze poderia associar esse processo à ideia de "agenciamento", descrita em *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1995). Nesse contexto, a transformação de capas de discos em esculturas não é apenas uma transferência de mídia, mas um agenciamento de forças — entre música, visualidade e materialidade — que cria uma nova expressão estética. O escultor age como um mediador, reorganizando os elementos do objeto original para produzir algo que, embora derivado, é completamente novo e único.

Essa prática de transmutar capas bidimensionais em esculturas tridimensionais é apoiada por estudos sobre a intersecção entre escultura e artes visuais no universo musical e da cultura pop. Acredito que a reinterpretação de uma obra ou ícone cultural em mídias diversas revitaliza o valor dos símbolos originais, reforçando a conexão entre obra e público em novos contextos sensoriais.

Figura 154 — Capa do álbum *Beneath The Remains*



Fonte: Whelan, 1981.
Legenda: WHELAN, Michael. *Beneath The Remains.* Capa de álbum da banda Sepultura. Local: gravadora, 1989. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3132162-Sepultura-Beneath-The-Remains. Acesso em: 20 jul. 2026.

Figura 155 — *Beneath The Remains/Nightmare in Red*



Fonte: Dias, 2024.
Legenda: DIAS, Léo. *Beneath The Remains/Nightmare in Red*. 2024. Técnica mista, 20 x 20 x 16 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/leodiasdelosmuertos?igsh=MXMzd2R2MnI4OXUyOQ==. Acesso em 20 jul. 2026

Ao converter uma imagem plana em peça física, o artista se aprofunda tanto no objeto quanto no imaginário que ele evoca. A materialidade permite que o espectador explore nuances da obra em uma nova dimensão, enriquecendo a experiência estética de ícones visuais. A representação de *Violent Mind* transcende a simples replicação: é uma busca por dar vida a um símbolo cultural, intensificando seu impacto no imaginário dos fãs.

Hoje, em meio a representações massificadas e produzidas em série, o artesanal e o exclusivo ganham força, desde que o artista também se projete como marca. Nesse contexto, é relevante discutir a peça *Nightmare in Red* de Leo Dias, escultor gaúcho especializado em representações de monstros, como zumbis e caveiras. Nightmare in Red é uma interpretação tridimensional da pintura homônima do artista californiano Michael Whelan, popularizada na capa do disco Beneath the Remains, da banda Sepultura.

Acompanho o trabalho de Dias desde os tempos de *Orkut* e *MySpace*, quando ele já apresentava uma habilidade única em transformar o grotesco em arte. Época que precede em meses o meu distanciamento dos referenciais tribais e a minha aproximação a uma abordagem mais naturalista na escultura. Assim, acredito que o estilo de Dias, mesmo com seu foco no horror e na estética sombria, tenha influenciado, talvez inconscientemente, essa transição em minha abordagem escultórica, aproximando-a de uma expressão mais técnica e rebuscada.

12.2 Análise Técnica da Escultura *Nightmare in Red*

A escultura Nightmare in Red se destaca pela fidelidade à imagem original da capa do Beneath the Remains, mas também traz a marca pessoal de Léo Dias. Feita em massa epóxi e oca por dentro, a peça possui uma leveza estrutural que contrasta com a densa aparência de deterioração e violência visual. Essa construção oca permite um manuseio mais prático e uma durabilidade sem comprometer o impacto visual da obra.

Em termos de acabamento, Dias usa uma paleta de tons terrosos e avermelhados, que remetem à carne viva e ao apodrecimento, reforçando o caráter mórbido da peça. A textura é altamente trabalhada, com camadas sobrepostas que simulam rachaduras, fissuras e veios, criando um aspecto de decadência orgânica. Esse cuidado nos detalhes — como as rosas e o olho exposto na cavidade ocular — demonstra o domínio técnico de Dias em criar formas que, apesar do tema grotesco, mantêm uma estética atraente e inquietante.

Outro ponto de destaque é a estrutura oca, que, além de tornar a peça mais leve, evidencia a precisão e o planejamento de Dias ao esculpir em epóxi, um material que demanda habilidade para criar volumes sem comprometer a estabilidade. Essa característica técnica é um exemplo de como o escultor utiliza o material a seu favor, criando uma obra que é ao mesmo tempo robusta e funcional.

Figura 156 — Processo de feitura da peça *Beneath the Remains*/*Nightmare in Red*.



Fonte: Dias, 2024.
Legenda: DIAS, Léo. Processo de feitura da peça *Beneath The Remains/Nightmare in Red*. 2024. Técnica mista. 20 x 20 x 16 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/leodiasdelosmuertos?igsh=MXMzd2R2MnI4OXUyOQ==. Acesso 20 jul. 2026.

Por ser uma peça única, não reproduzida em série, *Nightmare in Red* reafirma o valor do trabalho artesanal e da exclusividade. Em um mercado saturado por produções em massa, a escultura se destaca como uma obra singular, feita sob encomenda e personalizada para o colecionador. Esse caráter exclusivo confere à obra um valor adicional, tornando-a não apenas uma representação de uma capa icônica, mas uma extensão do próprio universo de horror e misticismo que permeia a carreira de Léo Dias.

A escultura, assim, transcende a função de *fanart* e se posiciona como uma obra independente, que dialoga tanto com a estética do horror quanto com a tradição escultórica. *Nightmare in Red* é uma peça que combina técnica e simbolismo, criando uma conexão entre a materialidade da escultura e o imaginário dos fãs do Sepultura, perpetuando o impacto cultural da capa original em uma nova dimensão tátil e visual.

Essa escultura também oferece uma oportunidade única de refletir sobre o papel da tridimensionalidade na reinterpretação de ícones culturais. Ao trazer a imagem plana da capa do *Beneath the Remains* para o espaço físico, Leo Dias convida o colecionador a explorar cada detalhe de uma forma inédita, adicionando textura, profundidade e a experiência

sensorial do toque. Esse trabalho não apenas amplia o impacto visual do ícone, mas transforma a imagem em algo mais visceral e pessoal, onde cada fissura e volume contribuem para a narrativa de decadência e misticismo do universo do *heavy metal*.

Ao observar essa obra, fica claro que a escolha de materiais e o processo artesanal agregam valor à peça, em uma época em que a exclusividade e o feito à mão têm ganhado destaque. Diferente dos produtos padronizados e produzidos em série, *Nightmare in Red* reflete o caráter exclusivo e a autenticidade do trabalho de Dias, uma marca que ele imprime em cada detalhe, consolidando-se como uma referência de qualidade e expressão artística.

Além disso, a peça dialoga com o legado de escultores como H.R. Giger, que exploram o grotesco e o simbólico de maneira complexa e densa. Com essa obra, Dias não apenas presta uma homenagem ao Sepultura, mas também enriquece o imaginário dos fãs, criando uma obra que é tanto um tributo quanto uma afirmação de sua própria identidade artística.

Para o colecionador, ter uma escultura como *Nightmare in Red* representa mais do que adquirir uma peça; é um vínculo íntimo com o universo visual e sonoro de um álbum que marcou gerações. A peça encapsula a energia do disco, tornando-se uma extensão tátil da experiência auditiva e visual, perpetuando o impacto cultural da capa original em uma nova forma de arte, imersiva e carregada de simbolismo.

O fenômeno das esculturas baseadas em capas de discos pode ser analisado através da arqueologia do saber, conceito central na obra de Michel Foucault. Trata-se de uma metodologia que investiga as condições históricas que tornam possível a relevância de discursos, ideias e práticas dentro de um determinado contexto. Diferente de uma análise linear ou causal, a arqueologia propõe "desbravar" as camadas de saber que sustentam as práticas culturais, revelando as regras, os códigos e as estruturas subjacentes que definem o que é considerado válido ou significativo em uma época (Foucault, 2014). No contexto da *fanart* e das peças tridimensionais baseadas em ícones da cultura pop, como *Violent Mind* e *Nightmare in Red*, a arqueologia do saber oferece uma lente para entender como esses símbolos visuais operam enquanto discursos. O artista, ao reinterpretar uma capa de disco ou um ícone midiático, realiza um trabalho arqueológico ao desenterrar as camadas de significado histórico, social e cultural contidas na imagem original. Essa prática não se limita a reproduzir o objeto visual, mas reorganiza seus elementos dentro de novos sistemas discursivos, permitindo que essas obras dialoguem com o passado e, simultaneamente, projetam novos sentidos no presente. Assim, a *fanart* e as esculturas associadas a ela tornam-se manifestações visuais de uma arqueologia contemporânea, onde a cultura pop é

tanto o campo de investigação quanto o material de criação artística. Michel Foucault, em *Microfísica do Poder* (2014), nos oferece ferramentas valiosas para entender a dimensão política e social por trás de práticas como a fan art. Para ele, o poder não está centralizado em instituições específicas, mas se espalha em redes, atravessando corpos, discursos e práticas cotidianas — inclusive a produção cultural. Dentro dessa lógica, a *fanart* pode ser vista como uma forma de resistência silenciosa, ou nem tão silenciosa assim. Ela emerge das margens e escapa ao controle das grandes instituições culturais e do mercado formal da arte.

Ao permitir que qualquer pessoa — fora dos museus, das galerias ou dos circuitos editoriais — crie e compartilhe suas versões de ícones da cultura pop, a *fanart* desmonta, ainda que parcialmente, as estruturas tradicionais de legitimação artística. É um gesto político: o fã assume o papel de cocriador, questiona os limites da autoria e desafia os donos dos direitos autorais. Não se trata apenas de homenagear, mas de interferir, reconfigurar, tomar parte na narrativa. Foucault provavelmente veria aí um exemplo concreto de como o poder pode ser reapropriado e redistribuído — não com discursos inflamados, mas com lápis, tablets e paixão.

Essas obras, incluindo as minhas, ampliam o impacto de símbolos já marcados pelo imaginário coletivo, oferecendo novas experiências sensoriais e narrativas que conectam passado e presente. Ilustrações que mesclam subculturas, esculturas que materializam a essência visual de álbuns, e interpretações como *Behind the Mirror* reafirmam o poder da reinterpretação artística como uma ponte entre o tempo e a emoção. Através da *fanart*, o que é popular e familiar ganha novas camadas, evidenciando o valor da arte como veículo de expressão e conexão com o imaginário coletivo, em uma celebração contínua e transformadora da cultura.

13 ESCULTURA, MATÉRIA, REPRODUTIBILIDADE E ESSAS COISAS TODAS — UMA BREVE REFLEXÃO

A escultura, como processo de expressão e linguagem, traduz pensamentos em formas tangíveis, transformando matéria inerte em símbolo e história. Cada obra resulta de um processo técnico e íntimo, que combina ferramentas com uma profundidade de escolhas e movimentos. Desde as antigas técnicas de modelagem em cera e argila até os processos digitais contemporâneos, a escultura sempre enfrentou o desafio da multiplicidade de versões. A reprodutibilidade, seja com moldes de gesso, borracha de silicone ou tecnologias digitais, vai além de uma simples técnica; ela amplia o alcance da obra, permitindo compartilhar o instante criativo com um público potencialmente infinito (Arnheim, 2007).

Hoje, ao falarmos de impressão 3D e modelagem digital, há um certo encanto ao ver uma figura ser construída camada por camada em uma impressora, mas também a percepção de que estamos vivenciando uma nova fase na história da reprodução escultórica. A facilidade de replicar esculturas atualmente remete aos moldes de gesso usados pelos artistas renascentistas para estudar as obras da Antiguidade clássica. A diferença é que a impressão 3D democratizou esse processo, possibilitando que escultores e entusiastas imprimam réplicas ou protótipos de suas criações ou de objetos históricos com um simples arquivo digital. Antes, a reprodutibilidade era privilégio dos ateliês mais bem equipados; hoje, está acessível a qualquer pessoa com tecnologia disponível (Bruckner et al., 2010).

A modelagem digital oferece um campo quase ilimitado de experimentação, permitindo ao artista manipular formas sem as limitações dos materiais tradicionais. No entanto, não substitui a experiência tátil da modelagem em argila, plastilina ou cera, em que há uma interação direta entre o artista e o material, algo que nenhum software consegue replicar. A modelagem digital, embora poderosa, redefine a relação entre criador e objeto, oferecendo uma visão idealizada e matemática da forma, em contraste com a experiência física e sensorial (Mills, 1969).

Esta nova forma de reprodutibilidade não anula as técnicas tradicionais; ao contrário, complementa e amplia suas possibilidades. As práticas antigas, como copiar esculturas com moldes de gesso — usadas por Michelangelo e Auguste Rodin para preservar suas obras — ainda têm espaço nos ateliês contemporâneos. A borracha de silicone, por exemplo, permite moldes detalhados e duráveis, amplamente utilizados em efeitos especiais e na produção de colecionáveis, onde cada detalhe é essencial. Essa prática é detalhada em Pop Sculpture, um

manual que valoriza a técnica rigorosa de transformar um modelo inicial em um produto final de qualidade, especialmente no mercado de colecionáveis e adereços.

Na criação de esculturas para colecionáveis, por exemplo, o trabalho com moldes se torna um ponto de articulação crucial. Esse processo, descrito de maneira extensa em Pop Sculpture, envolve a modelagem inicial em plastilina ou argila, onde cada detalhe é esculpido com precisão para capturar a essência do personagem ou da figura. A partir desse modelo original, o uso de silicone para criar moldes detalhados é uma etapa essencial. A escolha dos materiais — seja resina de poliéster, fibra de vidro ou outros compostos — depende não apenas da durabilidade desejada para a peça final, mas também do nível de detalhe que se pretende capturar. A flexibilidade do silicone preserva minúcias e permite uma desmoldagem cuidadosa, enquanto o gesso, tradicional e resistente, ainda desempenha um papel importante na escultura, com sua capacidade de replicar formas em detalhes, mesmo que menos durável para reproduções extensas (Mills, 1969).

O uso de resina de poliéster e a fibra de vidro, como abordado em *Sculpture in Fiberglass*, ampliam a aplicabilidade desses modelos em efeitos especiais e cenografia. A resistência e leveza da fibra de vidro tornam-na ideal para esculturas em larga escala, utilizadas em ambientes exteriores e interiores, onde a durabilidade é uma exigência essencial. A flexibilidade de acabamentos dessa resina, que pode ter aspectos foscos ou brilhantes, oferece ao escultor um controle sobre a estética final da obra, destacando-se como material de escolha em grandes cenografias e produções para o teatro e o cinema (Mills, 1969).

Explorando as influências contemporâneas, artistas como Tim Biskup trazem uma abordagem gráfica e colorida inspirada na pop art, enquanto os irmãos Shiflett destacam a modelagem detalhada e realista em figuras de fantasia e ficção científica, utilizando materiais como o *Super Sculpey*. Cada abordagem e escolha de material reflete a interseção entre habilidade técnica e estética cultural, compondo um diálogo contínuo entre as demandas do mercado e a visão criativa do artista (Shiflett Brothers, 2022).

Além disso, o avanço das tecnologias digitais e as práticas de reprodutibilidade na escultura ampliaram o mercado de colecionáveis. Cada peça torna-se uma celebração de personagens, memórias ou emoções, carregando o simbolismo do objeto original, mesmo em múltiplas cópias. A reprodutibilidade assume um caráter quase mítico: cada réplica faz parte de um conjunto maior, uma rede que, coletivamente, intensifica o impacto cultural e emocional do original. Rosalind Krauss argumenta que a repetição na arte cria uma “rede significante”, onde cada reprodução adquire valor próprio por suas conexões culturais e simbólicas, ampliando a relevância de cada peça no contexto coletivo (Krauss, 1979).

Nesse contexto, a criação escultórica assume um papel quase ritualístico, um processo alquímico em que a matéria bruta é transmutada em formas simbólicas e significativas. A escolha dos materiais, como o *Super Sculpey*, resina ou impressão 3D, não apenas molda a estética da peça, mas também influencia sua aura cultural. Walter Benjamin, ao discutir a "perda da aura" na arte reprodutível, acredita que a autenticidade não se perde totalmente, pois é redistribuída entre as cópias que compõem uma nova entidade coletiva (Benjamin, 2018)

A criação de peças colecionáveis pode ser compreendida como um diálogo entre tradição artesanal e inovação tecnológicas, onde técnicas clássicas de modelagem convivem com processos digitais de escaneamento e impressão. Essa coexistência evidencia um conceito que Deleuze explorou como repetição criativa, onde a multiplicidade de formas e reproduções não dilui a originalidade, mas a amplia por meio de diferenciações progressivas (Deleuze, 1968).

No meu próprio trabalho escultórico, essa dinâmica entre técnica tradicional e inovação contemporânea está sempre presente. Ao esculpir figuras inspiradas na cultura pop e no imaginário coletivo, busco estabelecer um vínculo simbólico entre o objeto e sua representação arquetípica. A escultura torna-se, então, um totem moderno, um ponto de convergência entre memória afetiva e habilidade manual, evocando significados que transcendem a materialidade da peça.

Os processos de modelagem e reprodutibilidade também se destacam na produção de efeitos especiais para cinema e teatro. Nesse contexto, a modelagem funciona como uma forma de magia moderna, materializando o fantástico e concretizando o intangível. A criação de máscaras, criaturas e cenários realistas ou surreais depende de moldagens complexas e da combinação de diferentes técnicas. O uso de resina, látex e fibra de vidro em efeitos práticos gera resultados que desafiam o espectador a distinguir o real do imaginário. Quando bem executado, o efeito se torna uma extensão do universo ficcional, conectando a imaginação do artista com a experiência sensorial do público (Arnheim, 2007).

Para Rudolf Arnheim, a materialidade e o domínio dos elementos visuais, como volume e textura, são fundamentais para a percepção da forma escultórica. Ele defende que a relação entre o objeto original e suas cópias permite ao observador criar uma conexão única com cada reprodução, proporcionando uma experiência estética singular a partir da interação com o material e a técnica utilizados. Assim, a multiplicidade de cópias não se resume a uma questão técnica, mas também simbólica e estética, onde o trabalho do escultor envolve uma complexidade prática e conceitual (Arnheim, 2007).

14 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu do compromisso assumido no projeto de ingresso no mestrado: a realização escultórica dos vinte e dois arcanos maiores do tarô, concebidos como peças tridimensionais capazes de articular repertório ocultista, cultura pop e linguagem contemporânea.

Desde a introdução, a investigação esteve vinculada não apenas a uma inquietação poética, mas também a um desejo concreto de sustentabilidade: a possibilidade de desenvolver esculturas comercializáveis que pudessem constituir alternativa econômica ao exercício exclusivo da docência. A pesquisa nasceu, portanto, de uma tensão entre criação artística, sobrevivência material e questionamento profissional.

Ao longo do percurso, tornou-se evidente que o processo criativo não se estrutura como impulso espontâneo, mas como campo atravessado por ciclos de intensidade, interrupções, retomadas e crises. A ambição inicial de produzir as vinte e duas esculturas em dois anos confrontou-se com a realidade da vida adulta, da rotina docente, da paternidade, das demandas emocionais e dos acontecimentos imprevistos que atravessaram o período da pesquisa. A realização de uma escultura finalizada passou a representar um marco significativo dentro de um projeto mais amplo, reorganizando expectativas e redefinindo a escala do possível. O fazer escultórico revelou-se, nesse contexto, não apenas como execução técnica, mas como processo de elaboração simbólica e reorganização subjetiva.

A prática confirmou-se como método investigativo. Modelagem, moldagem, reprodução, erros de proporção, falhas de material, desperdícios e retrabalhos tornaram-se dados analíticos do próprio processo. Foi possível reconhecer padrões de funcionamento: momentos de euforia criativa seguidos por pausas, insistência em determinados símbolos, retomadas formais que reaparecem sob novas configurações. Nomear essas dinâmicas ampliou a consciência sobre o próprio modo de operar. A escultura deixou de ser apenas resultado e passou a ser instrumento de reflexão.

Entretanto, esse percurso também evidenciou limites importantes. Trata-se de uma investigação centrada em experiência singular, situada, sem pretensão de universalização. A ênfase concentrou-se majoritariamente na modelagem e nos processos de reprodutibilidade, deixando em segundo plano análises mais aprofundadas sobre a pintura e as camadas cromáticas das peças. Há ainda o recorte inevitável de uma pesquisa que acompanha apenas parte do projeto original dos 22 arcanos, mantendo aberto um campo significativo de continuidade.

Como desdobramento futuro, impõe-se o aprofundamento da investigação pictórica das esculturas, compreendendo a pintura como campo conceitual autônomo e não apenas como acabamento superficial. Paleta, desgaste, camadas, intensificação simbólica e construção atmosférica constituem dimensões que podem expandir o entendimento do trabalho como totalidade integrada entre forma e cor.

Paralelamente a essas questões formais, esta pesquisa acabou por reacender um questionamento que me acompanha há alguns anos: qual é a função do professor em uma época em que o conhecimento parece amplamente disponível nas redes digitais? Se existem aulas sobre praticamente qualquer conteúdo acessíveis com poucos cliques, por que ainda se paga um docente? Por que instituições mantêm a figura do professor quando a informação circula de maneira aparentemente livre e abundante?

Essa pergunta deixou de ser apenas teórica durante o desenvolvimento do trabalho. Ao buscar aperfeiçoamento técnico na escultura, adquiri cursos online, assisti incontáveis tutoriais gratuitos, consultei livros e fóruns especializados. Aprendi de forma significativa. No entanto, ao relatar o processo criativo marcado por erros técnicos, desperdício de material, tempo e recursos financeiros, tornou-se claro que o que me faltava não era acesso à informação, mas orientação direta. Quantidades inadequadas de catalisador, armazenamento incorreto de materiais, escolhas equivocadas de massa ou procedimentos poderiam ter sido evitadas com acompanhamento presencial e experiente. O conhecimento estava disperso; o que faltava era mediação.

Essa constatação recoloca a figura do professor em outro lugar. Sua função ultrapassa a transmissão de dados. Ele organiza, seleciona, hierarquiza, antecipa problemas e encurta caminhos. Na educação não formal — seja em cursos de empreendedorismo, finanças ou mesmo práticas mágicas — observa-se que o público frequentemente busca mais do que conteúdo: busca referência, pertencimento, validação. Em ambientes digitais organizados em bolhas e comunidades específicas, a figura do mestre ou mentor opera como eixo simbólico que sustenta trajetórias individuais.

Paradoxalmente, ao tentar construir uma alternativa de sustento fora da sala de aula, reafirmei a importância da docência. O percurso autodidata ampliou minha autonomia e consolidou aprendizado técnico, mas implicou custos que poderiam ter sido minimizados com orientação estruturada. Hoje reconheço que estou apto a instruir outros nesse ofício justamente porque atravessei o erro, o desperdício e a insistência. A experiência acumulada transforma-se em possibilidade de transmissão qualificada.

Encerrar esta dissertação não significa concluir o projeto escultórico dos 22 arcanos, tampouco resolver definitivamente as tensões entre arte, mercado e docência. O que se consolida aqui é a compreensão da prática artística como campo legítimo de produção de conhecimento e de transformação subjetiva. Entre ateliê e sala de aula, entre autonomia e mediação, permanece aberta a investigação sobre como criar, ensinar e sustentar-se em um mundo saturado de informação, mas ainda profundamente carente de orientação.

REFERÊNCIAS

3DTOTAL PUBLISHING (org.). **The artist's guide to the anatomy of the human head:** defining structure and capturing emotions. Worcester: 3dtotal Publishing, 2017.

ACHILLEOS, Chris. ***Heavy Metal***. Setembro 1981. *Real Alien Diary*, 1981. Capa de revista. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Heavy-Metal-Magazine-September-1981/dp/B002MPYV2E. Acesso 20 jul. 26.

AMARAL, Tarsila. **Operários**. 1933. Pintura, óleo sobre tela, 150 x 230 cm. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82341-operarios. Acesso 21 jul. 2026

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico:** contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BANZHAF, Hajo. **Tarot e a jornada do herói**. São Paulo: Pensamento, 2001.

BARBOSA,Ana Mae. **Redesenhando o desenho:** educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BOLTON, John. **Os Livros da Magia**. Capa de livro de Neil Gaiman. São Paulo: Opera Graphica, 2002. Disponível em: https://www.rika.com.br/livros-da-magia--216001246/p. Acesso 20 jul. 26.

BRUCKNER, Tim; BROWN, Zack; JOHNSON, Jim. **Pop sculpture:** how to create action figures and collectible statues. New York: Watson-Guptill, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARROLL, P. J. **Liber null & psichonauta**. São Paulo: Penumbra, 2016.

CONVER, Nicolas. **Le Bateleur (I)**. Carta do tarô de *Marseille*. Torino: Lo Scarabeo, 2019. Disponível em: https://taronline.wordpress.com/2014/06/27/taro-e-simbolos-mago/. Acesso 30 jul. 2026.

CROWLEY, A. **O livro da lei (liber al vel legis)**. São Paulo: Madras, 2004

_____. **777 and other qabalistic writings of Aleister Crowley.** San Francisco: Weiser, 1973

_____. **The book of Thoth**. San Francisco: Weiser. 1944

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIAS, Léo. **Beneath The Remains/Nightmare in Red.** 2024. Técnica mista, 20 x 20 x 16 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/leodiasdelosmuertos?igsh=MXMzd2R2MnI4OXUyOQ==. Acesso em 20 jul. 2026.

DIAS, Léo. **Processo de feitura da peça *Beneath The Remains/Nightmare in Red*.** 2024. Técnica mista. 20 x 20 x 16 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/leodiasdelosmuertos?igsh=MXMzd2R2MnI4OXUyOQ==. Acesso 20 jul. 2026.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

GRANT, Kenneth. **Outside the circles of time**. London: Skoob Books, 2001.

HARRIS, Frieda; CROWLEY, Aleister. **The Thoth tarot deck**. Stamford: U.S. Games Systems, 1983.

HARRIS, Lady Frieda. ***The Fool***. Carta do *Tarô de Thot* idealizado por Aleister Crowley. Stamford: U. S. Games Systems, 2006.

HARRIS, Lady Frieda. ***The Magus***. Carta do *Tarô de Thot* idealizado por Aleister Crowley. Stamford: U. S. Games Systems, 2006.

HINE, Phil. **Condensed chaos:** an introduction to chaos magic. Tempe: New Falcon Publications, 1995.

_____. **Prime chaos:** adventures in chaos magic. London: Chaos International, 1993.

HORNE, . **The technique of sculpture.** London: B. T. Batsford, 1973.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Psicologia e alquimia.** Petrópolis: Vozes, 2002.

KRAIG, Donald Michael. **Modern magick:** twelve lessons in the high magickal arts. 3. ed. St. Paul: Llewellyn Publications, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. Sculpture in the expanded field. **October**, Cambridge, v. 8, p. 30–44, 1979.

LEE, Jim. ***Wizard*** n. 2. Capa de revista. São Paulo: Globo, 1996. Disponível em: https://www.rika.com.br/wizard-brasileira---1%C2%AA-edicao--0219002574/p. Acesso em: 20 jul. 2026.

LAWVERE, Phil. ***Behind the Mirror***. Capa do EP/Picture Disc da banda *Kreator*. Local: gravadora, 1986/1987. Disponível em www.metal-archives.com/albums/Kreator/Behind_the_Mirror/. Acesso 21 jul. 2026

LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário:** um estudo da indumentária do Egito Antigo ao final do século XIX. São Paulo: Publifolha, 2009.

LEVI, E. **Dogma e ritual de alta magia.** São Paulo: Madras, 2017

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LISTRANI, Fabio. **Night sun tarot**. Torino: Lo Scarabeo, 2014.

LISTRANI, Fabio. ***The Star***. Carta do tarô *Night Sun*. Torino: Lo Scarabeo, 2014.

LOCKE, Vincent. ***The Bleeding***. Capa de álbum da banda *Cannibal Corpse*. Califórnia: *Metal Blade*, 1993/1994. Disponível em: https://www.discogs.com/master/18281-Cannibal-Corpse-The-Bleeding. Acesso 20 jul. 2026.

MEBES, G. O. **Curso de tarô e cabala**. São Paulo: Pensamento, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLS, Tom. **Sculpture in fiberglass.** New York: Watson-Guptill, 1969.

_____; WILLIAMS III, J. H. **Promethea:** edição definitiva. Tradução: Fabiano Denardin; Octavio Aragão. Barueri: Panini Comics, 2015.

MORRISON, Grant. **Pop magic!** New York: Disinformation Conference, 2002.

_____. **Os invisíveis**. Tradução: Fabiano Denardin. Barueri: Panini Comics, 2014-2016

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô:** uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

P-ORRIDGE, Genesis Breyer. **Thee psychick bible:** thee apocryphal scriptures ov Genesis Breyer P-Orridge and thee third mind ov Thee Temple ov Psychick Youth. Org. Jason Louv. Port Townsend: Feral House, 2010.

REGARDIE, I. **The eye in the triangle:** an interpretation of Aleister Crowley. Phoenix: Falcon Press, 1993.

RIGGS, Derek. ***Powerslave***. Capa de álbum da banda *Iron Maiden*. Londres: EMI, 1984. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Iron_Maiden/Powerslave/77. Acesso em 20 jul. 2026

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SHIFLETT Brothers. **Clay sculpting with the Shiflet Brothers**. Worcester: 3dtotal Publishing. 2022.

SIMBLET, S. **Anatomy for the artists.** London: DK Publishing. 2001.

SMITH, Pamela Colman. **The pictorial key to the tarot**. Mineola: Dover Publications, 2005.

SMITH, Pamela Colman e WAITE, Arthur Edward. ***The Magician* (*I*)**. Carta do tarô *Rider-Waite*. Stamford: U. S. Games Systems 1989. Disponível em: https://www.mercadolivre.com.br/the-rider-tarot-deck-original--us-games-deck-completo/up/MLBU325645306. Acesso 08 ago. 2026.

THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE**.** Direção: Dez Vylenz. Produção: Moritz Winkler. Reino Unido: Shadowsnake Films, 2003. 1 DVD (78 min).

VON FRANZ, Marie-Louise. **Alquimia:** introdução ao simbolismo e à psicologia. São Paulo: Cultrix, 1980.

WAITE, Arthur Edward. **The pictorial key to the tarot**. Mineola: Dover Publications, 2005.

WHELAN, Michael. ***Beneath The Remains.*** Capa de álbum da banda Sepultura. Local: gravadora, 1989. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3132162-Sepultura-Beneath-The-Remains. Acesso em: 20 jul. 2026.

WHELAN, Michael. ***Arise*.** Capa de álbum da banda Sepultura. Nova York: Roadrunner,1991. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Sepultura/Arise/273. Acesso em 20 jul. 2026

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS E ARTÍSTICOS

AERÓGRAFO

Ferramenta usada para pintura com ar comprimido, que pulveriza tinta ou outros líquidos para criar acabamentos suaves e precisos. É amplamente utilizado para pintura de detalhes finos em artes plásticas, maquetes, e personalização de objetos.

ARGILA

Material essencial e primitivo, composto por minerais finos e água. Em seu estado úmido, a argila é profundamente maleável, moldando-se às intenções do artista; ao secar ou ser queimada, assume uma forma permanente. Sua composição de silicatos de alumínio varia conforme a origem geológica, trazendo à escultura uma conexão quase arquetípica com a terra.

ARMADURA/ESQUELETO

Estrutura interna que oferece suporte e estabilidade à peça escultórica em fase de modelagem. Geralmente composta de arame ou metal, a armadura permite que a forma ganhe volume, sustentando materiais maleáveis e definindo a pose e o equilíbrio antes dos detalhes finos.

BASE

Plataforma que serve como fundamento e apoio para a escultura, influenciando tanto sua estabilidade quanto sua apresentação. A base pode dialogar esteticamente com a peça, complementando e enquadrando a forma final.

BLOCAGEM

Fase inicial da escultura em que as formas básicas e o volume geral da peça são esculpidos antes de serem adicionados os detalhes mais finos. É fundamental para definir as proporções corretas da obra.

BOLEADOR

Ferramenta usada em escultura e modelagem com uma ponta esférica que cria cavidades e texturas nas superfícies em materiais maleáveis como argila, plastilina e cera.

BUSTO

Escultura que retrata a parte superior do corpo humano, normalmente do peito até a cabeça. O busto é um gênero comum no retrato artístico, carregando simbolismos de individualidade e expressão.

***CASTING* (FUNDIÇÃO)**

Um dos processos mais tradicionais e versáteis na cópia da escultura. O casting, ou fundição, transforma o modelo original em uma peça duradoura, seja em metal, resina ou outros materiais. Ele começa com a criação de um molde que receberá o material líquido — como o bronze ou resina — e, ao solidificar, reproduz a obra com fidelidade.

CATALISADOR

Substância química que acelera a cura de resinas como a epóxi e a poliéster. O catalisador é crucial para iniciar a reação de endurecimento, trazendo a resina ao seu estado sólido sem consumir-se no processo.

CERA

Material moldável, aquecido para maior maleabilidade, comumente utilizado na técnica de cera perdida, onde a peça de cera é substituída por metal fundido na fundição. A cera oferece detalhamento e precisão, sendo tradicional na escultura e na joalheria.

CERÂMICA

Produzida pela queima da argila em altas temperaturas, a cerâmica combina durabilidade e estética, e é amplamente utilizada para objetos utilitários e decorativos. Quando vitrificada, assume brilho e resistência adicionais, tornando-se impermeável.

***CHARACTER DESIGN* (DESIGN DE PERSONAGENS)**

Em *character design*, o artista se torna quase um contador de histórias visuais, traduzindo traços, gestos e intenções em figuras que possuem alma e vida próprias. Essa prática vai muito além da simples aparência: ela capta a essência, o contexto e até o passado dos personagens, trazendo ao material uma profundidade que se revela em cada traço e volume.

CONCEPT ART

Arte visual criada para conceber e definir esteticamente projetos maiores. Na escultura, o concept art serve como guia inicial para a representação, orientando a materialização de uma ideia em formas e volumes.

COMPRESSOR

Equipamento utilizado em conjunto com aerógrafos, que fornece ar comprimido constante. O compressor é essencial para a aplicação uniforme da tinta, garantindo controle e precisão na pintura de detalhes.

CONTRAPOSTO

Postura clássica onde o peso do corpo se apoia em uma perna, criando um deslocamento sutil dos quadris e ombros. Popularizado na escultura renascentista, o contraposto confere naturalidade e equilíbrio visual à figura representada.

CURA

Processo de endurecimento em materiais como resinas e gesso, essencial para alcançar a resistência final desejada. Na resina, ocorre por reação química, enquanto no gesso, o processo depende da evaporação da água.

DIORAMA

Cena tridimensional em miniatura, construída para representar ambientes complexos em escala reduzida. Muito utilizado em exposições e modelagem, o diorama convida o observador a imergir em uma narrativa contida.

ENTALHE

Técnica subtrativa onde o material é removido de um bloco sólido (madeira, pedra) para revelar a forma desejada. O entalhe é uma prática fundamental na escultura e uma expressão arquetípica do trabalho de transformação na arte.

ESCALA

A escala é o que permite ao artista navegar entre o íntimo e o monumental. Ela não é apenas uma questão de tamanho, mas uma decisão estética e expressiva que define a relação da obra com o espaço e o observador. Seja uma escultura que cabe na palma da mão, seja uma que exige um salão inteiro, a escala cria uma dimensão de proximidade e impacto emocional.

ESCORCHE

Estudo anatômico que revela a estrutura oculta dos músculos e ossos. Ele permite ao artista captar o movimento e a tensão das formas do corpo, oferecendo uma compreensão íntima e detalhada da anatomia. É um trabalho meticuloso que respeita a arquitetura do corpo e a transforma em uma expressão visual de ciência e arte.

ESTECA

Ferramenta versátil e quase indispensável na modelagem, a esteca é a extensão dos dedos do escultor. Em suas várias formas, sejam de madeira, metal ou plástico, ela possibilita desde movimentos amplos até os detalhes mais minuciosos. Com uma esteca, o artista desenha no volume, alisa e marca texturas, imprimindo sua intenção com precisão.

FIBRA DE VIDRO

Material composto por fibras finas de vidro, utilizado para reforçar resinas e dar durabilidade a peças moldadas. Muito empregado na construção de moldes duráveis e esculturas de grande porte.

FORMAS PRIMÁRIAS

As estruturas iniciais e fundamentais em uma escultura, estabelecendo o contorno e o volume antes do trabalho detalhado. Importante para o artista estruturar a peça de maneira proporcional e harmoniosa.

FORNO

Equipamento presente em ateliês de cerâmica. Usado para queima de cerâmica e vitrificação de esmaltes, operando a temperaturas elevadas para endurecer a argila e outros materiais, como o vidro.

GESSO

Material feito a partir de sulfato de cálcio. Versátil e amplamente utilizado na moldagem e escultura. Ao misturar o pó de gesso com água, obtém-se uma pasta que endurece rapidamente, ideal para criar moldes e peças detalhadas.

***LANDMARKS* (MARCOS)**

Pontos anatômicos que servem de referência para orientar proporções e simetrias no desenho ou escultura de figuras humanas, ajudando a garantir a precisão estrutural.

LINHA DE AÇÃO

Linha imaginária que define a dinâmica e movimento da figura, permitindo composições mais expressivas e naturais em esculturas e desenhos.

MASSA EPÓXI

Material composto de resina e endurecedor, que pode ser moldado e se torna rígido após a cura. Usado para reparos e detalhamento fino, sendo especialmente útil para acabamentos resistentes.

MASSA PLÁSTICA

Material flexível e prático, a massa plástica é uma aliada fiel na construção de superfícies e preenchimento de espaços. Quando endurece, oferece uma base estável para detalhes ou reparos, e sua textura permite um acabamento refinado, ideal para esculturas que precisam de durabilidade e estrutura.

MODELAGEM

Processo de manipulação de materiais maleáveis, como argila e plastilina, para construir formas tridimensionais. A modelagem é a base da escultura e da expressão de volume.

OCAGEM

Técnica de criação de cavidades em esculturas para reduzir peso e evitar rachaduras durante a queima. Realizada no ponto de couro, ajuda a manter a integridade estrutural da peça ao longo da secagem e queima.

PLASTILINA

Massa de modelagem à base de óleo, que permanece maleável e não endurece ao ar, permitindo ajustes contínuos. É frequentemente utilizada para protótipos e esculturas temporárias.

PONTO DE COURO

Estágio em que a argila seca parcialmente, mantendo-se firme, mas ainda maleável o suficiente para permitir ajustes. Ideal para ocagem e junções na peça.

PONTO DE OSSO

Fase final de secagem da argila, em que está completamente seca e rígida, mas ainda não queimada. Nesse estado, a peça está pronta para o forno, mas exige manuseio cuidadoso.

PORCELANA FRIA

Massa artesanal de fácil manuseio, composta de amido de milho e cola, que seca ao ar e é amplamente utilizada para modelagens delicadas e pequenas esculturas.

PRIMER

Aplicado antes da pintura, o primer é a camada que prepara a superfície, criando uma base uniforme e permitindo que as cores sejam mais vibrantes e aderentes. Ele age como uma ponte entre a obra crua e o acabamento final, essencial para garantir durabilidade e definição no que se segue.

QUEIMA

A queima é o ponto culminante no trabalho com cerâmica. Processo de aquecimento de peças de cerâmica em forno, onde a argila é transformada e endurece adquirindo resistência. A queima completa o ciclo de criação de uma peça cerâmica.

RASTELO

Ferramenta dentada usada para escultura e modelagem, especialmente em argila e cera. Ajuda a criar texturas e a definir volumes na peça.

RESINA

Material sintético usado em moldagem, disponível em tipos como epóxi, poliéster e poliuretano. Após a cura, torna-se rígida, possibilitando a criação de peças duráveis e detalhadas.

RESINA ACRÍLICA

Resina transparente de alta resistência a UV, amplamente usada em peças decorativas e externas, oferece clareza óptica e possibilidade de pigmentação.

RESINA CRISTAL

Variedade de resina epóxi transparente, usada para objetos de alta clareza visual. Aceita pigmentos, criando efeitos vívidos e atraentes em peças decorativas.

RESINA POLIÉSTER

Material rápido e econômico, a resina poliéster é amplamente usada em escultura e moldagem, especialmente para peças que exigem durabilidade. Combinada frequentemente com fibra de vidro, a poliéster permite construções leves e resistentes, mas é um material que exige cuidado devido aos vapores liberados durante a cura.

RESINA POLIURETANO

A resina poliuretano é um material versátil, adaptável a diferentes graus de flexibilidade e rigidez. Essa resina é especialmente útil para criar moldes ou peças técnicas que precisam suportar pressão e desgaste, oferecendo resistência e longevidade a trabalhos delicados ou industriais.

SOLVENTE

Substância para diluir e limpar tintas e resinas. Diversos solventes, como aguarrás, são essenciais para o acabamento e manutenção de ferramentas.

TALCO INDUSTRIAL

Adicionado a resinas para aumentar volume e melhorar a textura. Também atua como lubrificante para desmoldagem em processos de escultura e moldagem.

TINTA ACRÍLICA

Versátil e de secagem rápida, a tinta acrílica é uma escolha comum para acabamentos em escultura. Com uma paleta de possibilidades entre fosco e brilhante, o acrílico permite camadas de cor que fixam e resistem, adaptando-se facilmente a diferentes superfícies e estilos de acabamento.

TINTA PVA

Composta por polivinil acetato, a tinta PVA é ideal para trabalhos que exigem uma secagem rápida e acabamento fosco. Popular em artesanato e escultura, a tinta PVA é uma opção prática e acessível, com fácil aderência e uma paleta de cores versátil, perfeita para criações expressivas e detalhadas.

TULE

Malha fina usada para reforçar moldes, evitando rasgos e deformações, especialmente em moldagens de silicone e gesso.

VALORES

Graduações de claro e escuro, essenciais para a percepção de volume e profundidade em uma obra. O uso cuidadoso dos valores acrescenta tridimensionalidade à escultura.

VOLUME

Dimensão tridimensional de uma escultura, construída através das formas primárias e secundárias. O volume é a base para a presença física e estética da obra.

WAX PEN

Ferramenta aquecida para modelagem de cera. Utilizada em joalheria e escultura para detalhamento preciso.

***WASHING* (TÉCNICA DE PINTURA)**

Técnica que aplica uma camada diluída de tinta e, posteriormente, remove parte dela, criando sombras e efeitos de envelhecimento que acrescentam profundidade visual.

APÊNDICE A

A seguir são apresentados registros da apresentação pública do trabalho equivalente, realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em São Paulo, em 6 de abril de 2026. Fotos feitas por Amanda Branco.

Figura 157 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 158 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.

BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 159 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 160 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 161 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 162 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 163 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 164 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 165 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 166 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 167 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 168 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 169 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 170 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 171 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.

Figura 172 — Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.



Fonte: elaborado pelo autor, 2026.
Legenda: BOOZ, Aldrin. Registro da apresentação pública de Tarô Tridimensional: Escultura, Matéria e Modelagem.