

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**O MANDALA COMO VEÍCULO DE AUTOANÁLISE NA TRADUÇÃO DAS  
IMAGENS ARQUETÍPICAS DO TARÔ**

**DANIEL CENACHI CURY**

**JUIZ DE FORA**

**2023**

**Daniel Cenachi Cury**

**O mandala como veículo de autoanálise na tradução das imagens arquetípicas  
do tarô**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Priscilla Danielle Gonçalves de Paula

Banca: Profa. Dra. Letícia de Alencar Bertagna

Prof. Dr. Luís Cláudio Costa Fajardo

Juiz de Fora

2023

Dedico esta monografia à minha amada amiga Bel (*in memoriam*), que sempre apoiou a minha arte.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Regina, pelo apoio inenarrável, por confiar nas minhas escolhas e trajetórias e por ser meu porto seguro.

Ao meu pai, Carlos, pelo apoio, cuidado, preocupação e zelo diários, me proporcionando conforto e segurança ao longo de minha jornada.

À minha melhor amiga, Juliana, por estar ao meu lado desde o ensino médio me apoiando, vibrando e torcendo por mim. Sua alegria e seu orgulho por minhas vitórias são sentidos à distância!

À professora Priscilla de Paula, por ter aceitado me orientar, por ter acreditado na minha pesquisa, me dando liberdade para trabalhar ao meu modo.

À professora Letícia Bertagna, pelas várias conversas e trocas francas e enriquecedoras e por ter me introduzido no mundo da escrita acadêmica.

À professora Sandra Sato, por ter lutado por meus entraves acadêmicos como se fossem seus.

Aos professores Neiva Ferreira Pinto, Cristina Ribeiro Villaça, Gil de Oliveira Neto, Felipe de Castro Muanis e Priscilla Danielle Gonçalves de Paula, por terem acreditado em mim e me permitido ser bolsista em seus projetos.

À minha amiga Bel (*in memoriam*), por ter me incentivado a pintar e por ter me dito coisas tão doces sobre o que eu produzia. Sinto sua falta todos os dias.

À psicóloga Susane Ferreira, por ter me orientado e me ajudado verdadeiramente no cuidado da minha saúde mental e autodescoberta. Sem seu trabalho eu não estaria aqui e nem este trabalho de conclusão de curso seria possível.

Ao meu Daimon, por ser meu guia rumo ao meu Destino e por me proteger em minha jornada.

Finalmente, agradeço a mim mesmo, pela obstinação e diligência sem as quais não teria conseguido ir até o fim.

## RESUMO

O tema do presente trabalho gira em torno da possibilidade de se autoanalisar e de conhecer, através da pintura, a si mesmo. As figuras proféticas do tarô permearam o processo criativo como dispositivos para suscitar memórias, emoções e pensamentos guardados ou pouco explorados pela consciência. A partir dessas reverberações arquetípicas, palavras e frases são inadvertidamente escritas e usadas como pontes para uma série pictórica que busca a tradução dessas reverberações em pinturas mandálicas. Assim, entre as ambivalências do consciente e do inconsciente, do místico e do material, do que está dentro e do que está fora, este trabalho se instaura como investigação do uso artístico do círculo como organizador da vida interior do indivíduo, buscando compreender como essa produção funciona como dispositivo de autoanálise.

Palavras-chave: pintura; símbolo; palavra; mandala; autoanálise; tarô; arquétipo.

## RÉSUMÉ

Le thème du présent travail s'articule autour de la possibilité de s'autoanalyser et de se connaître à travers la peinture. Les figures prophétiques du tarot ont imprégné le processus de création en tant que dispositifs pour évoquer des souvenirs, des émotions et des pensées gardées ou peu explorées par la conscience. À partir de ces réverbérations archétypales, des mots et des phrases sont écrits sans censure et utilisés comme ponts vers une série pictorique qui cherche à traduire ces réverbérations en peintures mandaliques. Ainsi, entre les ambivalences du conscient et de l'inconscient, du mystique et du matériel, de l'intérieur et de l'extérieur, ce travail est établi comme une enquête sur l'usage artistique du cercle en tant qu'organisateur de la vie intérieure de l'individu, cherchant comprendre comment cette production fonctionne en tant que dispositif d'autoanalyse.

Mots-clés: peinture; symbole; mot; mandalas; autoanalyse; tarot; archétype.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O Carro.....	26
Figura 2	Arcano VII, O Carro.....	27
Figura 3	A Morte.....	32
Figura 4	Arcano XIII, A Morte.....	33
Figura 5	A Temperança.....	39
Figura 6	Arcano XIV, A Temperança.....	40
Figura 7	O Diabo.....	46
Figura 8	Arcano XV, O Diabo.....	47
Figura 9	O Eremita.....	52
Figura 10	Arcano IX, O Eremita.....	53
Figura 11	A Sacerdotisa.....	58
Figura 12	Arcano II, A Sacerdotisa.....	59
Figura 13	Série de pinturas.....	65
Figura 14	Foto da oficina.....	69
Figura 15	Mandala produzida na oficina por participante.....	69
Figura 16	Mandala produzida na oficina por participante.....	69
Figura 17	Mandala produzida na oficina por participante.....	70
Figura 18	Mandala produzida na oficina por participante.....	70
Figura 19	Mandala produzida na oficina por participante.....	70

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 TEORIA E PINTURA DE MANDALAS.....	12
3 ARQUÉTIPOS E SÍMBOLOS.....	15
4 O TARÔ.....	18
5 DO TARÔ PARA OS MANDALAS, O PROCESSO.....	21
6 AUTOANÁLISE A PARTIR DAS PINTURAS.....	26
7 APLICAÇÃO DO PROCESSO EM UMA OFICINA.....	66
8 CONCLUSÃO.....	71
9 REFERÊNCIAS.....	73

## 1 INTRODUÇÃO

Durante minhas incursões na pintura e na produção artística pude perceber no preparo, feitura e observação das obras, o quanto os símbolos eram importantes para todo este processo. Sempre olhei para minhas obras como ruínas de uma mitologia pessoal que, a cada pincelada, a cada tela pronta, eu escavo e descubro mais significados do meu próprio mundo interior.

Esse interesse pela simbologia e pelo psiquismo, pelos mitos e mistérios da alma humana, me levou ao encontro das ideias e trabalhos do psiquiatra suíço Carl Jung. Através dele, descobri o conceito de arquétipo, os modelos originários do inconsciente coletivo, que me fizeram despertar um lado mais investigativo a respeito das cartas de tarô, que já eram objetos de prática pessoal e que contêm em suas ilustrações figuras simbólicas que permeiam a experiência humana de forma coletiva. Para além disso, com Jung, descobri os mandalas não apenas como adornos ou figuras geométricas, mas como um processo artístico que contribui para a reorganização da psique.

Com uma origem controversa, o baralho de tarô conta, atualmente, com diversas versões de suas ilustrações, desde as mais clássicas até interpretações mais contemporâneas. Artistas surrealistas como Salvador Dalí e Leonora Carrington fizeram pinturas de cartas de tarô. Essa última utilizou pessoas conhecidas e a si mesma e suas experiências pessoais para compor e pintar as obras.

Segundo Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos* (1982), para Jung o mandala seria uma representação simbólica da psique, sendo imagens utilizadas para consolidar o eu interior, favorecer a meditação, conservar a ordem psíquica ou restabelecê-la. Sua contemplação já seria capaz de despertar serenidade e sentimento de reencontro com a vida e retorno à ordem.

Tanto as práticas pessoais de leitura de tarô e pintura de mandala como os conceitos e ideias que as circundam criaram em mim a inquietação a respeito da possibilidade de usar o mandala como ferramenta de tradução de situações arquetípicas vividas por mim e encontradas no tarô. A partir das representações do tarô, desses momentos-chave na construção e evolução de um indivíduo, busco

fazer uma pesquisa pictórico-poética que tenha por resultado uma série de pinturas de mandalas. As cartas do tarô funcionando como dispositivos de ativação de memórias sobre situações, experiências e relações pessoais, enquanto o mandala como veículo de expressão.

Por se tratar de um processo que visa a passagem das situações e personagens do tarô para o mandala, meu trabalho se encontra na fronteira entre a figuração e a abstração, trazendo consigo todas as questões de caráter prático e subjetivo que tal tradução implica. Questões como o entendimento acerca das cores, formas e símbolos presentes nos arcanos maiores e como tais elementos se realizam em um mandala pessoal. A pesquisa almeja contribuir para o campo das Poéticas Visuais por se tratar de uma tradução ainda não realizada nem estudada anteriormente, carecendo de bibliografia que trate dos dois temas, mandala e tarô, juntos. Meu trabalho visa oferecer, portanto, uma produção teórico-prática que contribua no fomento e na exploração de novas possibilidades de uso dessas ferramentas.

O presente trabalho se insere também no diálogo entre as Artes Visuais e a Psicologia Analítica. Um dos frutos dessa fronteira é o que hoje conhecemos como Arteterapia, prática reconhecida pela OMS e oferecida no Brasil pelo SUS desde 2017, que busca o processo de autoconhecimento e de cura dos males psíquicos por meio da expressão artística. Observa-se, então, que a arte pode ajudar a promover o autoconhecimento, que é fundamental para a saúde mental, e essa é de interesse comum e público. Uma das técnicas usadas na Arteterapia é a confecção de mandalas, por serem desenhos que não somente correspondem à situação interior do indivíduo como podem operar transformações em sua psique. Levando isso em consideração, o processo de tradução do tarô para o mandala se dá não somente entre figuração e abstração, mas entre aquilo que está no inconsciente coletivo e sua manifestação pessoal através da individualidade. Nesse sentido, a partir de tal tradução plástica, busco realizar uma experimentação de autoanálise por meio do exame de minhas próprias pinturas de mandala.

Com tais inquietações de cunho prático e teórico, as perguntas que nortearam minha pesquisa são: O que permaneceria do tarô quando transportado para uma

forma tão diferente de representação? Como a produção de tais mandalas funcionaria como dispositivo de autoanálise?

## 2 TEORIA E PINTURA DE MANDALAS

Figuras geométricas estão presentes em diversas manifestações criativas, das mais lúdicas feitas por crianças em fase de desenvolvimento até em obras de arte valendo milhões em museus mundo afora. A figura do círculo é uma das formas mais básicas e antigas usadas pelos seres humanos. Perfeição, manifestação da totalidade, princípio unificador, proteção, temporalidade, absolutez, homogeneidade e indivisibilidade são algumas das características simbólicas atribuídas ao círculo. Seu uso em religiões e práticas espirituais é frequente, até mesmo sob o movimento de circum-ambulação, prática ritualística universalmente comum (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019).

Mandala é uma palavra sânscrita que significa “círculo” ou “o que contém a essência”. É uma palavra masculina, assim como outras palavras sânscritas terminadas em “a” como o ioga, o mantra, o sutra. Assim, mandala, ao longo deste trabalho, será sempre referido no masculino.

Na tradição hinduísta o mandala é usado como ferramenta para visualização e concentração, auxiliando na meditação, enquanto que na prática budista seu auxílio é na própria iluminação (Green, 2005 apud DIBO, 2006). Já na tradição tibetana, segundo Dibo (2006) os lamas, ou gurus, veem no mandala “(...) uma imagem interior que, gradualmente, é construída nos momentos de equilíbrio psíquico perturbado ou quando um pensamento não pode ser encontrado e deve ser procurado.” No zen budismo, como aponta Jaffé (2016), o círculo simboliza a perfeição humana e o esclarecimento. Observa-se, portanto, que em diversas tradições religiosas do Oriente o mandala é usado como um recurso imagético orientador e capaz de auxiliar o indivíduo na concentração, na prática espiritual e no equilíbrio mental. Assim, “ao desenhar uma mandala, criamos algo sagrado” (FIORAVANTI, 2017, p.7).

No Ocidente, ao estudar os mandalas, o psiquiatra suíço C. G. Jung notou que essas figuras circulares também apareciam em sonhos e desenhos e que possuíam uma função de autocura e autorregulação da psique. Nessa perspectiva, o mandala, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019) “(...) possui uma eficácia dupla:

conservar a ordem psíquica, se ela já existe; restabelecê-la, se desapareceu." exercendo, segundo os autores, "uma função estimulante e criadora".

A forma circular é tão simples quanto poética, pois o ato em si de traçar um círculo já cria uma divisão no espaço entre mundos diferentes. "A linha circular é uma fronteira." (FIORAVANTI, 2017, p.8). De tal modo que identificamos o dentro e o fora, o central e o periférico, o sagrado e o profano, o consciente e o inconsciente, o unido e o desagregado.

As formas mandálicas também podem ser observadas na arquitetura, não somente de forma mais óbvia como nas rosáceas das catedrais góticas, como também na planta baixa de construções e mesmo cidades. A esse respeito Jaffé diz:

A planta baixa em forma de mandala nunca foi, tanto na arquitetura clássica quanto na primitiva, ditada por considerações estéticas ou econômicas. Era a transformação da cidade em uma imagem ordenada do cosmos, um lugar sagrado ligado pelo seu centro ao "outro" mundo. (JAFFÉ, 2016, p.328)

Seja na construção da cidade de Roma, nas auréolas dos santos, na narrativa do nascimento de Buda ou em tantas outras formas, o mandala aparece como esse elemento sagrado que surge para anunciar uma ordem. E, como mencionado acima, esse centro que liga ao "outro" mundo é de um simbolismo vital. Como a autora pontua, a própria evolução do símbolo da cruz cristã é marcado por essa mudança de eixo da figura. A cruz grega, de lados iguais, também símbolo da terra, era a mais comum até a período carolíngio, sendo com o tempo substituída pela forma como a conhecemos hoje. Assim, o centro da cruz, que antes coincidia com o centro de uma esfera que poderia a circunscrever, agora é deslocado para cima, o que "simboliza a tendência de deslocar da terra o centro do homem e sua fé e "elevá-lo" a uma esfera espiritual" (JAFFÉ, 2016).

O centro, portanto, é um ponto crucial para ser analisado em qualquer figura mandálica, como bem o diz Fioravanti (2017, p.7) "O ponto principal da mandala é o seu centro, ao redor do qual o desenho parece se desenvolver. Esse ponto é um foco visual que atrai o olhar do observador da mandala".

Da mesma forma como um símbolo tão forte como a cruz pode passar por transformações, o próprio círculo e seus usos também sofrem variações paradigmáticas com o decorrer do tempo. Como Jaffé (2016) afirma, o círculo voltou a ganhar espaço na pintura moderna, porém sob nova perspectiva. Os dilemas da

modernidade aparecem na forma como os círculos são representados nas obras. O círculo perde um protagonismo sagrado e absoluto e passa a fazer parte de composições assimétricas, soltas ou pertencentes a complexas estruturas geométricas. Para citar algumas obras de pintores modernos dentro dessas descrições mencionadas pela analista junguiana, temos *Limits of Understanding* (Paul Klee), *Roda do Sol* (Sofu Teshigahara), *Blurred White* (Wassily Kandinsky), *Event of the Downs* (Paul Nash), além dos discos solares de Robert Delaunay e das composições assimétricas de Ceri Richards.

Seja em um sonho, em um processo terapêutico, ou em um desenho feito em estado de semi vigília, o mandala pode aparecer com a função de autocura por meio de uma compensação da desordem e perturbação instauradas na psique (Jung, 2002 apud DIBO, 2006). O mandala é um círculo que possui um centro por onde todos os pontos opostos se encontram, contendo aquilo que é mais interior e profundo, mas também aquilo que é periférico. Por essa razão, Jung via o mandala como um arquétipo não do Ego, mas do próprio Self, da totalidade da psique.

### 3 ARQUÉTIPOS E SÍMBOLOS

Dado que o círculo e as figuras mandálicas possuem esta íntima relação com o arquétipo do Self, da totalidade da psique, é preciso, portanto, entender o que seriam tais arquétipos. Para isso, no entanto, é preciso compreender que “é impossível oferecer uma definição exata de arquétipos” (JACOBI, 2016) e seus conteúdos são sempre metafóricos. Os arquétipos, segundo Serbena (2010, p. 77), seriam “(...) estruturas e imagens comuns a toda a humanidade (...) que se manifestam nos sonhos, mitos, religiões e contos de fadas” sendo elementos constituintes da camada mais profunda da psique, o inconsciente coletivo.

É preciso, ainda, distinguir a noção de arquétipo e de imagem arquetípica. Segundo Jung (1954 apud JACOBI, 2016) enquanto o arquétipo seria abstrato e se encontra na parte invisível da psique, a imagem arquetípica é a ilustração de seus efeitos. Logo, os arquétipos “representam a ideia platônica numa base empírica” (Jung, 1936 apud JACOBI, 2016). Similar ao tonel das Danaides na mitologia grega, ele é um recipiente cujo fundo não pode ser preenchido.

O uso das cartas de tarô, seja como oráculo, seja como dispositivo para o processo artístico, acaba por oferecer uma experiência de sincronicidade, como será visto. Para se compreender brevemente do que se trata tal fenômeno, cito Jung (1951, apud JACOBI 2016) “ Estes [fenômenos de sincronicidade] consistem numa coincidência significativa de dois ou mais fatos causalmente desconectados, mas concordantes quanto ao sentido”. Acontece que o que provoca tais eventos sincronísticos são os próprios arquétipos. E como eles possuem uma função ordenadora e reguladora, se nos encontramos e nos confrontamos com eles, o efeito será libertador para a psique. (JACOBI, 2016).

Tais imagens primordiais trazem consigo uma sabedoria humana antiga de situações típicas vividas pelos seres humanos como o nascimento e a morte, o casamento e a maternagem, etc. Serbena (2010, p.77) afirma ainda que diferentemente do tipo de operação lógica e causal da consciência, ou Ego, o inconsciente usa associações e analogias para funcionar, operando de forma imagética. E essa maneira analógica de pensar indicaria um direcionamento para a realidade interior do sujeito.

Um outro aspecto relevante no que tange o arquétipo é o da possibilidade de acesso a ele. Nesse sentido, Serbena (2010, p. 78) explica que “O arquétipo não é acessível diretamente, mas apenas por suas manifestações: biológica, em padrões de comportamento, e psíquica, em imagens, representações e produções humanas formando um substrato comum à humanidade”. Levando em consideração a operação analógica e imagética do inconsciente, Whitmont (1991, p. 35 apud SERBENA 2010, p. 78) diz que “ estas imagens devem ser consideradas como se apresentassem descrições de nós mesmos, ou de nossas situações inconscientes, na forma de analogias ou parábolas”.

Logo, observa-se a dimensão simbólica do arquétipo. Nesse sentido, para Jung (1949/1991 apud SERBENA, 2010, p. 77) o símbolo não pode ter sua significação esgotada, existindo de forma vivencial e experiencial e contendo aspectos tanto conscientes quanto inconscientes, sendo a melhor expressão daquilo do qual não se conhece tudo. Dadas essas características, no âmbito da psicologia analítica, a definição de símbolo se torna mais subjetiva, passando a depender da atitude contemplativa do sujeito. Uma das funções do símbolo seria a da manutenção do equilíbrio psíquico por meio da mediação compensatória entre as oposições consciente/inconsciente do sujeito. Para que esta função de equilíbrio da psique possa acontecer é preciso que o sujeito tenha uma “atitude participativa e receptiva” (ibidem, p. 78).

Isso nos leva a entender a importância da imagem como uma possível forma de acesso aos conteúdos inconscientes, sendo notável o papel e a força que o símbolo desempenha na experiência de um indivíduo. No que tange tal papel e a propósito das funções dos símbolos, Serbena explica:

(...) o símbolo e o seu dinamismo possuem várias funções. Inicialmente exploratória, investigando e exprimindo “o sentido da aventura espiritual dos homens, lançados através do espaço-tempo” (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. XXVIII), representando e exprimindo o mundo percebido e vivido pelo sujeito em sua totalidade psíquica consciente e inconsciente e também substituindo conteúdos e vivências afetivas impossibilitadas de serem vividas, quer pela realidade ou pela atitude consciente. Esta expressão, representação e substituição possibilitam a mediação entre os opostos e elementos separados na experiência do indivíduo, unificando e condensando em uma imagem dotada de sentido e significado a totalidade da experiência humana em todos os seus níveis, isto é, nos campos sociais, cósmicos, religiosos e psíquicos, incluindo a consciência e o inconsciente. (SERBENA, 2010, p. 80)

Destarte, levando em consideração as funções de expressão, representação e substituição, o autor conclui sobre o símbolo:

Deste modo, ele pode exercer uma função pedagógica e terapêutica, gerando um sentimento e sensação de participação em uma totalidade ou transcendência respondendo às múltiplas necessidades humanas. Esta participação no mundo material e humano acarreta a função socializante do símbolo, pois coloca o indivíduo em comunicação com a totalidade social. Imerso no meio social, ligado à cultura e à experiência individual, o símbolo está vivo e atuante. Nesta atuação e por meio da imaginação, ele é uma forma de relação entre os conteúdos internos, as vivências psíquicas e as percepções do mundo exterior e onde estes se combinam, refletem um ao outro, gerando uma “ressonância” entre si e possibilitando o aprofundamento do indivíduo na experiência pessoal e na vivência em sua totalidade. (SERBENA, 2010, p. 80)

## 4 O TARÔ

A partir deste entendimento dos símbolos, dos arquétipos e de suas funções, é notável que as imagens possam ter um valor tão ímpar no indivíduo e em sua relação entre o mundo externo e social com aquele interno e psíquico. Nesse sentido, as cartas do baralho de tarô trazem em suas ilustrações pistas das relações do homem com as situações arquetípicas por ele vividas. Tal jogo de cartas, de origem incerta e popularmente conhecido para práticas de adivinhação, teve seu baralho mais clássico produzido por volta de 1471 em Marselha, na França (PRAMAD, 2008, p. 49).

Cabe dizer que não se trata de um baralho de tarô, mas de baralhos de tarô. Inúmeras versões foram produzidas ao longo dos séculos. Duas das mais usadas na atualidade foram desenhadas e pintadas por artistas mulheres pouco reconhecidas. Pamela Colman Smith (1878-1951) foi a artista britânica que ilustrou o baralho conhecido como de *Rider-Waite* (sobrenomes do editor Rider e de Arthur Waite que idealizou o baralho). Sobre Pamela, entretanto, segundo Naldony (2022, p.191) “apesar de seu trabalho, não recebeu nenhum direito sobre esse tarô, embora ele tenha passado por múltiplas reedições até hoje”. Frieda Harris (1877-1962) foi outra artista britânica que ilustrou um tarô conhecido como *Tarô de Crowley* ou *Tarô de Thoth*.

A proximidade de época e local entre os dois baralhos supracitados não é mera coincidência. Ordens iniciáticas, ocultistas e esotéricas como a *Golden Dawn* e a *Ordo Templi Orientis* surgem nessa época e estudam profundamente temas ligados ao misticismo, à astrologia, à alquimia e também às técnicas oraculares como o tarô. Não à toa, os baralhos de *Rider-Waite-Smith* e de *Thoth* trazem consigo as visões esotéricas de seus criadores.

É importante elucidar que os baralhos de tarô, embora tenham ilustrações tão diferentes de uma versão para outra, possuem uma estrutura em comum. A composição básica é de 78 cartas, sendo dessas 22 arcanos maiores e 56 arcanos menores. Os arcanos maiores trazem situações, experiências e figuras arquetípicas de importância ímpar, enquanto os menores parecem retratar detalhes e partes

menores dessas experiências. Para o processo pictórico que realizei, usei apenas os arcanos maiores.

A plasticidade relativa ao tarô não se encontra apenas em sua dimensão imagética com as inúmeras ilustrações e versões que ganhou, mas também no cerne dos significados atribuídos às cartas. Nesse sentido, o cineasta, tarólogo e psicólogo chileno Alejandro Jodorowsky diz:

Os Arcanos possuem múltiplos significados que vão do particular ao geral, do evidente ao inabitual. É preciso considerar cada Arcano como um conjunto de significações. Essas significações adquirem mais ou menos importância conforme o sistema cultural de quem os interpreta. (JODOROWSKY, 2016, p. 569)

Segundo Nichols (2007, p. 19) quando as cartas dos 22 arcanos maiores (ou trunfos) se encontram em sequência “parecem contar uma história pela imagem”. Ela prossegue: “os Trunfos podem ser encarados como um texto pictórico mudo, que representa as experiências típicas encontradas ao longo do caminho antiquíssimo da autocompreensão” (ibidem, p. 19). Logo, é possível perceber que existe uma relação entre as imagens ilustradas no tarô com os arquétipos apontados por Jung.

Outro autor que parece corroborar com essa ideia é Arthur Edward Waite, criador de um dos baralhos mais conhecidos da atualidade, o já citado tarô de *Rider-Waite-Smith*. Ele diz que “O verdadeiro tarô é simbólico (...) O tarô incorpora as representações simbólicas das ideias universais, nas quais estão todos os subentendidos da mente humana” (1993 apud PRAMAT, 2008, p. 56).

Porém, por se enquadrar justamente dentro de uma linguagem simbólica, o acesso aos significados das cartas pode não ser tão óbvio, como aponta Nichols (2007, p.18) quando diz que “(...) o homem moderno, imerso como está numa cultura verbal, acha a linguagem pictórica não-verbal do Tarô difícil de decifrar”. Assim, no que se refere ao modo de lidar com tais imagens, ela esclarece:

As figuras nos Trunfos do Tarô contam uma história simbólica. À semelhança dos nossos sonhos, elas nos vêm de um nível que a consciência não alcança, e muito distante da nossa compreensão intelectual. Parece apropriado, portanto, comportar-nos em relação a esses personagens do Tarô de maneira muito parecida com a que usaríamos se eles nos tivessem aparecido numa série de sonhos que retratassem uma terra desconhecida e longínqua, habitada por estranhas criaturas. Com tais sonhos, as associações puramente pessoais têm valor limitado. Podemos fazer melhor conexão com seu significado através da analogia com mitos, contos de fadas, dramas, quadros, acontecimentos históricos, ou qualquer

outro material de motivos similares, que evocam universalmente grupos de sentimentos, intuições, pensamentos ou sensações. (NICHOLS, 2007, p. 23)

Ainda sobre as imagens do tarô, e entendendo o baralho como uma prática mística ou espiritual, atualmente alguns autores, dentre eles Veet Pramad, defendem o uso do tarô como ferramenta não de adivinhação, mas de autoconhecimento. Ele diz que:

(...) o Tarô de autoconhecimento procura a transformação do ser humano. (...) tem como objetivo sintonizar o indivíduo com a sua essência e identificar e ajudar a resolver bloqueios, medos e padrões de comportamento que dificultam sua realização plena. (PRAMAD, 2008, p. 22)

Finalmente, o conceito de arquétipo pode ser vislumbrado tanto nas pinturas de mandalas quanto nas ilustrações do tarô. Percebe-se que tanto na primeira prática, quanto na segunda, existe uma conexão entre a produção de uma imagem e os conteúdos inconscientes tanto em uma dimensão do indivíduo e sua esfera singular quanto em uma dimensão coletiva e intrinsecamente humana. Em ambos os casos, a imagem aparece como meio para uma autoanálise e para uma compreensão profunda do indivíduo inserido nas vivências e padrões coletivos da humanidade.

## 5 DO TARÔ PARA OS MANDALAS, O PROCESSO

Neste capítulo buscarei introduzir como se deu, de forma geral, o processo prático deste trabalho. A primeira consideração, e talvez a mais importante, é que os processos possíveis para se alcançar os resultados são virtualmente infinitos. A forma como elaborei o processo em si foi muito mais intuitiva que intelectual. Acredito que isso se deva pela própria natureza do trabalho, que não busca o processo pictórico e a obra como objetos de apreciação ou crítica, mas de um mergulho profundo no mar simbólico individual. A segunda consideração é que entre a primeira pintura e a sexta (e última) decorreram meses. O processo de pintura para cada aquarela foi de aproximadamente 8 horas. As pinturas ocorreram, de forma geral, em um intervalo de algumas semanas. Além disso, o baralho que usei em meu processo foi o de *Rider-Waite-Smith*, por ser o que mais uso e que tenho maior intimidade e conexão. Postas tais considerações, seguiremos por partes.

Sobre os mandalas, Fioravanti (2017) destaca dois tipos principais, os espontâneos e os racionais. O primeiro tipo viria de um ato espontâneo de preencher o círculo sem uma condução mental da consciência, sendo mais próxima de uma manifestação do inconsciente. Já o segundo tipo teria um objetivo específico e viria de uma simbologia pré-determinada. Na série de pinturas que fiz, propus uma terceira via. Meu trabalho possui um componente racional e objetivo, pois existe uma carta de tarô como dispositivo simbólico para a criação do mandala, porém não existe nenhuma pré-determinação simbólica, nenhum design tradicional, nenhum protocolo geométrico e nenhuma regra estética ou arquitetônica em sua produção. Há um *input* de um sistema simbólico fechado, o tarô, e um *output* aberto, formado pelas formas, símbolos, cores e forças inconscientes que emergem numa pintura bastante intuitiva.

E já que a palavra intuição é de grande valia para este trabalho, cabe nos determos nela por um momento. Segundo a artista Fayga Ostrower:

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em

nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis intuitivos do nosso ser. (OSTROWER, 2014, p. 56)

Assim, como a intuição “está na base dos processos de criação” (ibidem) ela também se configura como o fluir perceptivo e espontâneo que permeou meu processo criativo para este trabalho. A intercomunicação entre o racional e o emocional se fez presente de maneira contínua ao longo de todo o processo.

A autora continua e fala sobre as ordenações perceptivas e o quanto a captação pode vir de forma pré-consciente. Ela afirma que “no que se percebe, interpreta-se; no que se apreende, compreende-se” (ibidem, p.57). No ato de perceber e de ordenar, algo em nós também se estrutura. Sobre isso ela conclui que “O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas” (ibidem, p.58). Nesse sentido, no que tange o trabalho aqui apresentado, essa capacidade estruturante da percepção ocorre desde a primeira etapa, de escolha da carta, até a última, de análise da pintura criada. Os momentos de *insight*, de percepção intuitiva, espontânea, de algo que parece surgir da camada mais profunda, esses momentos marcam a ocorrência de um entendimento e de uma estruturação sobre um saber de si próprio.

No processo prático em si, a primeira questão que se põe é: como escolher a carta? Ao longo do próximo capítulo abordarei em detalhes as considerações que tive neste quesito em cada uma das pinturas. Não obstante, já com todas as obras produzidas, posso afirmar que não há uma regra para a escolha da carta; no fim é ela quem escolhe. Testei diversos formatos de seleção, desde o mais radical sorteando uma carta como num jogo de tarô até formas mais abertas e sensíveis, com as cartas dispostas e eu tendo que “me encontrar” com a escolhida. De todas as formas, o efeito sincrónico pareceu funcionar nitidamente. A carta sempre trazia algum conteúdo simbólico que me pareceu se relacionar muito bem com meu estado de espírito e com a conjuntura do momento.

Esta fase também é de importância ímpar para o processo e não deve ser apressada. O ideal é que se esteja em um ambiente silencioso, longe de outras pessoas e em relaxamento. Fiz um simples exercício de respiração antes desta etapa, pois pude perceber que saber ouvir a intuição pode não ser tão simples como parece. Nossa consciência tenta nos sabotar no processo e quando eu caí nesse

erro de me permitir ser censurado por mim mesmo na hora da escolha da carta foi que tive dificuldades de prosseguir com as próximas etapas.

Com a carta eleita vem o processo de contemplação. Estamos diante de uma imagem que nos olha. Há sempre um cenário, um elemento principal, uma expressão, um trejeito, cores e símbolos. A narrativa que nossa mente é capaz de criar a partir da contemplação de um arcano do tarô é muito potente não somente para quem está habituado ao tarô, mas mesmo para quem não tem qualquer contato com ele, como será abordado no capítulo a respeito da oficina que ministrei aplicando este processo.

A fase seguinte é a de um exercício quiçá psicanalítico. Escrevi todas as palavras, frases e emoções que me vinham enquanto olhava a carta. A única regra era que era proibido censurar. Todo e qualquer pensamento, sensação, imagem, sinestesia, referência, narrativa deveria ser anotado. A palavra age como um primeiro agente de tradução no processo que elaborei. Mas porque escolhi a palavra? Porque não fui direto para um desenho? O que eu pude perceber em experiências anteriores quando pintei mandalas de arcanos do tarô é que existe uma tendência maior em simplesmente reinterpretar tal visualidade, mas mantendo a impessoalidade. Pareceu-me se tratar de uma ilustração meramente, sem algo de realmente profundo e íntimo. O meu objetivo não era ilustrar o que estava fora, mas pintar o que vinha de dentro a partir dos gatilhos de fora. Foi aí que a palavra entrou, porque a palavra já é uma “escolha” minha. Escolha entre aspas pois não pude negar as palavras que vieram.

Acerca das palavras, que neste trabalho possuem uma importância ímpar no processo de tradução, de mediação, de ponte entre imagens, vale ressaltar algumas ideias importantes. As palavras em meu processo não aparecem na forma de uma explicação racional e dissertativa, mas na forma associativa. Nesse sentido, Fayga Ostrower diz que:

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (...) Sentimos que, por mais inesperadas que sejam, as constelações associativas condizem com o que, individualmente, seria um padrão de comportamento específico nosso face

a ocorrências que nos envolvam. Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar, há coerência. (OSTROWER, 2014, p. 20)

Assim, as associações verbais que fiz em cada carta que illustrei têm relação profunda com as semelhanças e ressonâncias íntimas, com minhas experiências pessoais e estão, como um todo, coerentes com a imagem vista e produzida. No que tange o falar enquanto simbolizar, Ostrower (2014, p.20) aponta que “muito do imaginamos é verbal, ou torna-se verbal, traduz-se em nosso consciente por meio de palavras”. A palavra serve de mediadora entre a consciência e o mundo e “evoca o objeto por intermédio de sua noção” (ibidem, p. 21).

Na observância do processo de traduzir imagens em palavras e palavras em imagens, o poder de destruição e reconstrução dos valores imagéticos das cartas se fez muito nítido. Nesse sentido, cito novamente Ostrower acerca do uso das palavras:

O homem usa palavras para representar as coisas. Nessa representação ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência. Representa ainda as representações. Simboliza não só os objetos, mas também ideias e correlações. (OSTROWER, 2014, p. 22)

A partir daquilo que anotei e senti, fui imediatamente para o papel de desenho e, para cada carta, fiz um rápido esboço em um círculo do que seria o mandala. Nesta etapa, assim como em todas as demais, a censura da consciência era proibida. Se surgisse na minha cabeça alguma figura, símbolo, traço, ideia, então deveria ir para o papel. Escolhi fazer essa etapa do esboço ao invés de ir direto para a produção por conta das proporções da pintura final. Com um espaço tão grande para ser trabalho, cada escolha que eu fizesse levaria um bom tempo para ser desenhada e pintada. E eu quis evitar que todo esse tempo com o desenho me fizesse desviar do propósito mais orgânico e intuitivo.

Com o esboço rápido feito eu parti para a parte mais demorada, desenhar no papel de aquarela e iniciar a pintura. Nesse estágio eu já tinha uma certa noção do que seria o resultado final, porém, as escolhas de cores, texturas e materiais suplementares enriqueciam todo o processo que, na verdade, seria impossível prever o resultado mesmo com o sketch. De forma geral eu fiz todo o processo, da escolha da carta até o fim da pintura, de uma única vez. Evitava fazer pausas para não interromper o processo em que, uma vez dentro, era difícil de se desconectar.

O material principal que usei foi a aquarela, mas alguns outros materiais suplementares como nanquim e folhas de ouro também foram usados de acordo com a necessidade que eu sentisse. O motivo de eu ter escolhido a aquarela veio em decorrência empírica. Minha primeira escolha foi a tinta a óleo, com a qual tenho maior intimidade e experiência. Entretanto, a demora para secar não me permitiria executar o processo todo de uma vez, já que eu trabalho sempre em camadas. Isso faria com que cada pintura levasse muitas semanas ou meses para ficar pronta, o que traria uma quebra temporal no meio de um processo para cuja autenticidade o ideal é a execução de uma só vez. A aquarela, por sua vez, também permite camadas de transparência (como eu fazia na técnica a óleo), mas é de rápida secagem.

Após finalizar o mandala, a última etapa foi a de escrever um texto sobre o mesmo. Em cada texto escrevi detalhadamente o processo individual para a produção daquele mandala, pontuando tudo o que senti, os problemas que tive, as soluções que encontrei e a interpretação de tudo o que havia criado. Após ter concluído todas as pinturas e textos, adicionei, ao final de cada texto, uma associação com uma ou mais das doze categorias de mandalas propostas por Celina Fioravanti. As pinturas e os textos a elas associados vem a seguir.

## 6 AUTOANÁLISE A PARTIR DAS PINTURAS

### 6.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DO CARRO



*Figura 1 - O Carro. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023*

Para a produção do primeiro mandala a partir do tarô, foi tirada uma carta virada, aleatória, dentre os vinte e dois arcanos maiores. A carta que saiu foi a do Carro. Escolhi esse método para iniciar o processo pois queria que, em ao menos uma das pinturas, existisse um elemento do acaso ou, mais precisamente, da *sincronicidade*. Após tirar a carta e ver a figura, decidi que seria importante meditar um pouco sobre a carta. Assim, fiquei um tempo de frente para ela, encarando-a com a maior suspensão de juízo que consegui. Durante essa meditação para a imagem, eu busquei perceber os sentimentos e imagens que apareciam dentro de mim. Nessa meditação também fiz o processo imaginativo de me colocar no lugar da figura que aparece no centro da carta. Como era estar na posição dela? O que ela via quando olhava para a frente? O que ela sentia estando naquela carruagem? Qual era o destino?



Figura 2 - Arcano VII, O Carro

Anotei, sem juízos, tudo o que me vinha. As palavras e frases que vieram foram:

“Proteção”

“Medo”

“Coragem”

“Ambição”

“O Destino é uma charada a ser decifrada”

“Tenho o que preciso para seguir”

“Otimismo, pois o céu estrelado me acompanha”

“É para frente que se anda”

“Novos começos”

“Solidão ou solitude?”

A partir dessas palavras e dos sentimentos que me vieram por meio delas, iniciei um sketch imediatamente. Foi importante realizar esse desenho rápido, mal-acabado e instintivo para que não houvesse muito tempo de “arquitetar” a pintura. O ideal é que o processo fosse o mais intuitivo possível. Assim, desenhei o círculo e depois outro dentro desse. Imediatamente senti a necessidade de criar doze esferas entre ambos. Nesse momento veio o primeiro *insight* da pintura, que anotei no mesmo momento no papel do desenho. Escrevi “12 círculos, 12 rodas, 12 luas”. Então eu já tinha uma decisão pictórica ali. Os doze círculos serão doze luas divididas em suas fases, fazendo o percurso do mandala.

Em seguida, olhando para aquela imagem que eu havia produzido, algo me chamou a atenção. Eu sentia que o que eu havia desenhado era o tambor de um revólver. Escrevi no papel que a calota do carro era o tambor de um revólver. Para mim aquilo fazia um sentido importante, já que um dos sentimentos que a carta do Carro me remetia era o de velocidade, e o disparo de uma bala de revólver definitivamente traz a sensação de velocidade, mas não uma velocidade qualquer. Aqui é a rapidez acachapante, inescapável, que está para além de uma racionalidade. É o disparo.

Algo importante dentro do processo de fazer e reconhecer o mandala aconteceu durante sua execução. Se os doze círculos são as fases da Lua e, se esses círculos também compõem o tambor de um revólver, alguma fusão simbólica pessoal minha estava ocorrendo nesse mandala. Para mim, a munição do revólver são as fases de humor a que remete o simbolismo da Lua. As emoções e os humores são as balas, são a minha fonte de velocidade da minha vida; são os projéteis que me fazem querer andar para frente, ao mesmo tempo que são minhas atitudes pouco racionais e desesperadas tal quando se puxa um gatilho. Para mim, diagnosticado há alguns anos com TPB (*transtorno de personalidade borderline*) e

*Transtorno Bipolar*, essa descoberta sobre o que para mim aquela parte significava foi de profunda importância, pois dialogava com as minhas vivências pessoais.

A partir daqui, antes de continuar com a descrição do processo de desenho e pintura do mandala, se faz necessário explicar em poucas palavras o meu processo pictórico geral. A esse processo dou o nome de *arqueológico*. Esse nome vem em oposição a um processo *arquitetônico* dos sentidos, onde se formularia primeiro os sentidos exatos e se pensaria de forma bem clara sobre o que se quer passar. No processo arqueológico é o inverso. Primeiro uma imagem se produz na minha cabeça, de forma bastante espontânea, a ela dou um esqueleto bastante rudimentar em um *sketch* pouco acabado. Em seguida, conforme vou pintando, é como se fosse revelando a cada camada de tinta, uma nova camada de significado. Eu não sei o que a obra significa até que esteja pronta. Eu preciso decifrar seus significados durante o processo pictórico, tal como um arqueólogo com seu pincel também vai decifrando hieróglifos a cada camada de poeira do tempo que tira do objeto. Essa descrição do meu processo é importante para ressaltar que eu não planejei o que a pintura do mandala seria, mas descobri seus significados *a posteriori*.

Dando continuidade ao processo, no sketch havia um círculo grande no centro que estava vazio. A imagem que me veio foi de um campo com horizonte para a noite escura. Seguindo o contorno desse círculo havia uma grande árvore, uma macieira, com seu fruto dependurado no centro exato do mandala. Finalizei o sketch com uma seta no chão que apontava para frente, na direção de quem olha.

Após desenhar isso, um pensamento surgiu e o anotei: “o burro e a cenoura”. A maneira como desenhei a árvore com aquele fruto dependurado e a seta, me deu a impressão da fábula do burro e da cenoura. Um objeto de desejo que nunca se alcança. Esse fruto, para mim, é o conhecimento, o que também remete à própria ideia de fruto proibido do conhecimento do Antigo Testamento, que normalmente se associa à maçã. Vale ressaltar que a cor vermelha traz uma forte vibração para a pintura, como se concentrasse toda a energia que há no mandala, uma vez que é o objeto de coloração mais vibrante e chamativa. Anotei em relação a esse ponto do burro e da cenoura o seguinte: “ambição e estupidez”.

Em uma análise de mandala, aquilo que está em seu centro é de valiosa atenção; é em torno do qual tudo gira. É a ação centralizadora, mais interior, mais importante. Assim, se o centro das minhas inquietações é a busca pelo conhecimento, a forma como isso é feito é na velocidade de um disparo emocional e pouco pensado. E isso se faz presente de forma muito sensível e íntima em minha vida acadêmica, já que passei por diversas graduações, fazendo mudanças bruscas e em uma velocidade que meus pais, amigos, colegas e professores pouco ou nada conseguiam compreender. Estava ali, na minha cara, o centro de questões importantíssimas da minha vida, e elas estavam mirando para mim, como um revólver.

Muitas dos *insights* iniciais que eu tive, aconteceram no ato do esboço. Mas foi apenas durante a pintura que os sentidos mais profundos acima citados de fato se mostraram. Durante a fase do desenho eu ainda estou de certa maneira cego, perdido em relação ao significado real daquele mandala. É só quando entram as cores e as texturas que a pintura me permite a devida intimidade para decifrá-la. É interessante notar, por exemplo, que eu tenha pintado a Lua Nova na base do desenho, para onde a seta está indicando. Essa seta, neste mandala, está exercendo um papel dual graças à própria natureza bidimensional da pintura. Feita em perspectiva, está apontando para frente, para quem vê. Porém, sendo bidimensional e não podendo sair do papel, ela aponta para baixo, para a Lua Nova. Sendo essa Lua aquela invisível e que simboliza os começos, a seta que aponta para ela está, simbolicamente, apontando para novos começos. Tal seta, que é o caminho, a direção e o apontar é escura, o que remeteu para mim a ideia de não saber onde estou pisando. A noite é escura, tal como a grama, e também tempestuosa (o que evidenciei usando um pigmento de aquarela preto que produzisse granulação). Assim, olhar para trás da seta, ou seja, para o passado, para o que deixei, é fonte de profundo medo, enquanto olhar para frente é sinônimo de esperança, porém também de incerteza, afinal a Lua Nova é escura e nada de objetivo nos diz.

No que tange as doze categorias de mandalas propostas por Celina Fioravanti, associei esta pintura à categoria de Mandala do Combate, em que existe uma separação no meio do mandala e em que “pode haver uma parte ligada à terra e outra simbolizando o céu. Pode uma metade ser escura e a outra clara”

(FIORAVANTI, 2017, p.139). Segundo a autora, trata-se de uma oposição de energias que convivem sem se misturar e demonstra tensão. Revela uma necessidade de separação e ruptura. A região mais escura podendo indicar o que se precisa romper enquanto a área clara tem relação com o que se pretende alcançar. O combate em si é mais interior do que propriamente exterior. (ibidem, p.140).

A partir disso é interessante notar que as palavras “coragem” e “medo” aparecem nas associações que fiz a este mandala. Não posso deixar de notar também a relação com o transtorno bipolar e este combate entre as forças de meu estado de humor. Finalmente, a necessidade de ruptura com os padrões de busca acadêmica também se enquadram no que foi dito.

## 6.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DA MORTE



Figura 3 - A Morte. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023

A segunda carta a ser traduzida do tarô para o mandala foi o arcano maior de número XIII, conhecido como A Morte. Diferente do método aleatório usado para a primeira pintura, aqui houve, de certa maneira, uma escolha. Digo *de certa maneira* porque antes mesmo de pensar em começar a próxima pintura, nos dias anteriores, a carta da Morte estava vindo à minha cabeça com grande frequência. Ela aparecia em meus pensamentos em momentos diferentes do dia e da semana, até que em dado momento eu decidi que, se aquela imagem daquele arcano estava frequentando tanto a minha mente é porque eu deveria pintá-la. Assim, existiu uma escolha consciente (ao não utilizar um método aleatório), mas ao que me parece meu inconsciente já havia feito a escolha antes mesmo de meu ego.

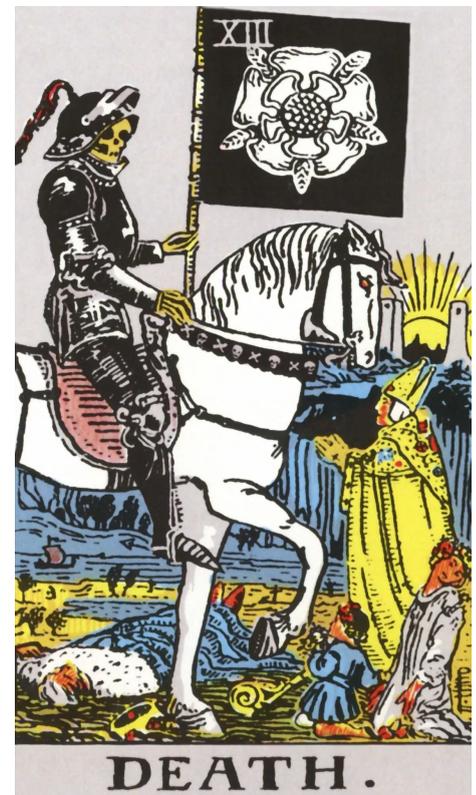


Figura 4 - Arcano XIII, A Morte

Acredito que a percepção dessas sutilezas no processo sejam de total valia porque podem indicar que de fato o processo artístico tem uma relação com as imagens do inconsciente e com aquilo que brota no campo da subjetividade à revelia de uma escolha puramente objetiva.

Quanto ao processo em si, foi bastante semelhante ao anterior. Selecionei a carta da Morte do mesmo tarô de *Rider-Waite-Smith* e fiquei meditando, com o olhar fixo para aquela carta, sentindo o que em mim ela despertava. De todos os elementos presentes naquela ilustração, algo me hipnotizou: o cavalo de olhos vermelhos. Para mim, ele próprio era a melhor representação da morte, talvez mais até do que aquele esqueleto nele montado. A sensação de estranheza e impotência me tomou e me vi diante de meus maiores medos ao encarar aquela figura de olhos rubros. Não deixei de observar atentamente tudo o que havia na imagem à minha frente, mas sabia que aquele cavalo não poderia faltar na minha pintura.

Muitos sentimentos e palavras também me vieram à cabeça e comecei a anotá-los na ordem em que apareciam:

“impetuosidade”

“indiferença”

“lótus”

“renovação”

“morte”

“angústia”

“eu não tenho escolha”

“o cavaleiro do apocalipse”

“apoteose”

“petit mort”

“riquezas”

“enfrentamento”

“batalha”

“expurgo”

“sofrimento”

“todos que já enterrei”

“alegria e alívio”

Esse método, semelhante em partes ao método psicanalítico da associação livre criado por Freud, me pareceu bastante útil e uma espécie de fase intermediária entre a imagem contemplada e a imagem criada. A carta serve como um disparador de ideias e conteúdos que vão sendo livremente associados por meio de palavras,

ideias, frases, símbolos que me vêm à mente. Quando leio essa lista de palavras, observo a multiplicidade e, ao mesmo, profundidade do que a carta me trouxe. Sentimentos ambivalentes entre si, como *sofrimento* e *alegria e alívio*, parecem habitar a mesma imagem, a mesma ideia. Frases como “eu não tenho escolha” e “todos que já enterrei” enunciam uma dor profunda, dilacerante, uma ausência de controle e um sofrimento acumulado no passado. A imagem do lótus, uma das primeiras que me veio, é uma flor que brota da lama.

Tanto durante a meditação sobre a imagem, quanto durante a associação de palavras, algumas imagens para a pintura iam aparecendo. Assim, o processo de esboço do que seria a pintura começa na mente (ou na alma, se preferirmos por alguma profundidade espiritual) e não no lápis. A imagem do corcel da Morte, do livro do Apocalipse, aparece no centro, de pé, poderoso e dominante. A flor de lótus parecia dever ficar em baixo, de onde o cavalo nasceria. E um grande abismo no centro, atrás do corcel, também figurava em minha imaginação.

Com essas imagens crescendo em minha mente, tive que imediatamente pegar o papel para começar o trabalho. Desenhei o círculo e em seguida a figura do corcel no centro, rodeado por uma espécie de sol negro, que na verdade seria um ralo, por onde tudo deveria escoar. Na parte baixa do mandala ficaria o lótus, onde escrevi “transformação”. Naquele momento percebi que não propositalmente aquela imagem tinha algo de semelhante com o *Nascimento de Vênus*, de Botticelli. Porém, ao invés de uma deusa do amor, estava o corcel da morte, e no lugar da concha, uma flor de lótus. Embora em momento algum durante a meditação e durante a associação de palavras eu tivesse pensado nessa referência, ela se mostrou para mim após eu ter concluído aquela parte do esboço.

Puxei uma seta na palavra “transformação” e escrevi “fonte de alívio. Minha única esperança”. Adicionei um meio-arco superior no círculo e escrevi “riqueza” e também escrevi “dor e sofrimento” na região que circundava o corcel. Finalmente escrevi que “o sol era na verdade o abismo”. Essa última parte é importante pois durante o processo de desenho eu vou meditando sobre o que estou fazendo e tentando entender em partes um pouco do que aquilo significa. Se me vem algum *insight* eu escrevo. Assim, o que antes eu havia desenhado como um sol, depois se demonstrou na verdade ser um ralo colossal para onde tudo vai; um grande abismo.

Finalmente escrevi no canto inferior direito da página “muita angústia”. Esse era o sentimento que eu estava sentindo durante todo o processo e que ficou mais intensificado no momento do desenho.

Durante o processo de transposição do desenho para o papel em aquarela, as imagens foram ficando bem mais definidas e algumas alterações foram sendo feitas. Por exemplo, percebi que aquele lótus na parte baixa do mandala deveria também estar nascendo de algo, no caso, da lama.

No procedimento pictórico percebi, de imediato, que precisaria, para representar o escoamento daquele ralo universal, daquele abismo, um contraste de duas cores. Escolhi o vermelho e o preto. O vermelho como representação da vida, do sangue, daquilo que flui, e o preto como a escuridão, aquilo que não é possível ver ou acessar com a razão, o fim denso para o qual estamos todos condenados sem qualquer luz e vislumbre de conhecimento. Dada a potência que essas cores precisavam ter em minha pintura, decidi que seria necessário usar o nanquim preto e o nanquim vermelho para criar essa intensidade de cor e de contraste que não seria facilmente atingível com aquarela. Logo, o material pictórico deve estar a serviço dos símbolos e sensações que devem emanar da pintura, e não o contrário.

O fluxo de sangue e vitalidade vai se construindo pelas pinceladas de forma fragmentária. Percebo, pelos padrões que crio, que são quase ilhas de sangue, escoando em direção ao vazio.

Já na pintura do corcel, usei a cor pestilenta de um amarelo-esverdeado pálido, remetendo ao cavalo apocalíptico da morte, diferente do cavalo branco da imagem original do tarô; mas mantive os olhos totalmente vermelhos. Usei um padrão de pinceladas finas para gerar algumas texturas na flor de lótus, o efeito trouxe algo de humano e quase de carnal à imagem.

A faixa que circunda quase todo o mandala, usei a folheação a ouro, pois queria que fosse evidente a associação com a palavra “riqueza” que eu havia atribuído a essa parte. Essa faixa, eu a fiz penetrar na lama quase como raízes que penetram a terra, o que não estava “planejado” no primeiro desenho. Eu senti que deveria fazer e fiz. Depois de pronto percebi que aquele era o mesmo padrão que eu havia utilizado para texturizar a flor de lótus. Assim, pela minha pintura, consigo ver

uma certa associação ambivalente da riqueza terrena da lama com a riqueza transcendente do lótus. E é a partir dessa transcendência purificadora que emerge o corcel da morte, uma figura impetuosa, arredia, incontrolável, instintiva, selvagem, veloz, horrível e sublime.

O que posso concluir, analisando esse mandala, é que a imagem da morte não está totalmente concentrada na figura do corcel, mas na verdade se encontra por todo o mandala. A fragilidade material do corpo, o fluxo da vida que escoia para um nada, para um não conhecimento, a morte enquanto transformação e purificação interna das riquezas materiais para as riquezas transcendentais e a inevitabilidade, ferocidade e velocidade de sua experiência.

Quando olho para essa pintura pronta sinto uma mistura de sensações e sentimentos. É um misto de angústia e horror com qualquer coisa de sublime e transcendental. É algo bastante desafiador de se descrever, assim como pessoalmente se dão as experiências de morte para mim. A figura do corcel me faz perceber o quão a mercê dessas experiências eu estou e o quanto de incontroláveis esses sentimentos se dão em mim. Todo esse abismo, esse ralo, esse esgoto para onde se esvai a minha energia está agindo quase sempre à minha revelia. Meu pensamento obsessivo com a morte de fato toma boa parte do meu dia e vai me dividindo ao longo do tempo em ilhas de sofrimento. A morte me drena. Ainda que eu tenha uma certa noção do símbolo transformador que ela é, desse símbolo nasce algo pútrido, violento, arredio e inconsciente. Eu mesmo sou o cavalo que brota do lótus e ando na direção dos temas da morte, ainda que minhas perturbações me peçam para parar. É incontrolável a vontade de explorar esse tema, mesmo que ele alimente minhas angústias mais viscerais e paranoides.

Quanto à categoria de mandala, atribuo este para dois tipos: Mandala Vazio e Mandala da Espiral, já que existem tanto um espaço de vazio muito proeminente na pintura e nele também é visto a espiral em vermelho. Segundo Fioravanti (2017, p.130) o mandala vazio traz representações de ignorância e confusão. Também fala de fé, de “fonte de toda a criação divina” e também daquilo que está por vir, mas que pode ser pressentido. Ela também diz que quem faz esse tipo de mandala “tem um grande ponto de interrogação diante de si” (ibidem). Já o Mandala da Espiral tem a ver com a comunicação, com o despertar da consciência que deseja dizer algo e

também indica informações valiosas a serem recebidas pelo inconsciente (ibidem, p.134).

Um fato curioso e um pouco assustador é que, por três vezes em minha vida, fiz uma produção artística relacionada à morte pouco antes de alguém importante na minha vida morrer. Infelizmente, esta pintura é o terceiro caso; finalizada poucos dias antes de eu perder uma amiga muito especial para mim. Os arquétipos estão para além da causalidade, do espaço e do tempo. O que posso dizer é que, de fato, este mandala me ajudou, em partes, a processar algo não apenas que eu já passei anteriormente, mas que viria a passar muito em breve. A necessidade de comunicar a respeito do vazio existencial e de me abrir para receber do meu próprio inconsciente pistas sobre dilemas da vida de fato se configuram neste mandala.

## 6.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DA TEMPERANÇA



Figura 5 - A Temperança. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023

Para a pintura do terceiro mandala, fiz um sorteio diferente das cartas. Peguei os vinte arcanos que ainda não havia pintado e os deixei com suas ilustrações viradas para cima em quatro fileiras de cinco cartas. Fechei imediatamente os olhos, fiz uma rápida meditação para acalmar minha respiração e, ainda de olhos fechados, fui passando as mãos pouco acima das cartas, navegando cego pela mesa até que em determinado momento eu entendesse que deveria pegar a carta que estava logo abaixo da minha mão. Quando eu vi brevemente as cartas enquanto as colocava em fileiras, não consegui (e nem era meu propósito) decorar onde elas estavam. Nenhuma carta havia me chamado a atenção conscientemente. Porém, embora a minha consciência não tenha decorado as posições das cartas, meu inconsciente sabia onde elas estavam. Quando fecho os olhos e me deixo guiar pela minha dita intuição, quem está no comando é, na verdade, algo de inconsciente que escolhe por mim a carta que eu deveria pintar.

E a escolha não poderia ser mais simbólica ou certa. Quando abro os olhos e vejo o que escolhi, eis que o arcano XIV, da Temperança, se mostra em minhas mãos. Para que o leitor entenda o significado que essa carta teve nesse momento, preciso explicar brevemente o contexto pessoal que eu vivia.

Apenas alguns dias após eu ter pintado o arcano XIII, da Morte, perdi de forma bastante trágica e dolorosa uma de minhas melhores amigas. Estava passando por um luto profundo, por angústias e tristezas que seria inútil tentar dar um nome. Quando tiro, nesse momento, a carta da Temperança o meu arrepiamento foi verdadeiro. É a carta que vem logo em seguida à carta da Morte. É a carta da



*Figura 6 - Arcano XIV, A Temperança*

transmutação, da alquimia. A figura tem um pé no chão e outro nas águas das emoções. É um momento de restauração para que se possa seguir em frente.

Meditei olhando para aquela carta e sentindo tudo o que ela me contava através de suas ilustrações e fui anotando depois tudo o que me surgiu na mente:

“alquimia”

“terceiro olho”

“um pé na terra e outro na água”

“o caminho para o Sol → restauração”

“triângulo → síntese perfeita”

“ser livre dentro de si”

“busca por paz”

“fogo e água”

“caldeirão alquímico”

“sensatez”

“transcendência”

“virtude”

“sabedoria”

“crescimento e vida”

“não estar totalmente em nada”

“estar inteiramente em si”

Iniciei, com base nessas meditações e associações de palavras, o desenho do esboço do mandala. Tracei o círculo e tão logo isso aconteceu já percebi que eu

estava diante do “caldeirão alquímico” que havia escrito, visto de cima. Na hora que desenhei essa vista do caldeirão entendi o porquê de ele estar ali.

Alguns dias antes eu havia escrito uma carta de despedida para a minha amiga recém-falecida, dizendo a ela tudo o que queria que ela soubesse, o quanto era grato por tê-la tido em minha vida. Depois peguei o meu caldeirão de ferro que é cheio de terra e é onde eu realizo alguns rituais pessoais, dobrei a carta e a queimei até que tudo virasse cinzas. Sempre usei o caldeirão como lugar para meditar e plantar aquilo que precisa ser transformado em mim. Daí a conexão com o que eu havia sentido na carta. O caldeirão era um símbolo pessoal tão forte para lidar com as questões da transcendência que foi uma das primeiras coisas que brotou na minha mente através da carta da Temperança, e a primeira que desenhei.

Continuando o processo do desenho, senti que algo importante deveria ocupar aquele caldeirão, ele não estaria vazio. Senti necessidade de nele inscrever um grande triângulo, o mais equilátero possível. Sem uma razão naquele momento comecei a desenhar triângulos dentro do próprio triângulo, da forma mais precisa que eu conseguia. Não sabia para onde estava indo com aquilo pois nunca havia feito um desenho parecido. O resultado me surpreendeu enormemente pois aquele grande triângulo agora tinha algo de místico, de indizível, mas que parecia ser mister ali estar. Era uma espécie de prisma.

Ao redor de todo esse prisma desenhei raios solares. Nesse momento entendi que esses raios pareciam indicar uma grande atividade energética e percebi que, ao caldeirão, faltava estar “aceso”. Assim, desenhei alguns rabiscos em torno daquele círculo indicando que deveria haver fogo ali.

A ideia de que ali dentro do caldeirão deveria haver uma cobra me veio à cabeça, mas depois apaguei o desenho. Imediatamente percebi que eu estava me policiando esteticamente em vez de seguir a minha intuição, inclusive porque a imagem da serpente não parava de vir até mim. A desenhei novamente em suas formas sinuosas passeando pelo caldeirão.

Eis que surgiu, então, a ideia de que, por onde ela passasse deveria haver algum broto de planta nascendo. Na cobra indiquei que deveria ser uma da espécie

coral pois, por alguma razão, precisava ser venenosa e das cobras venenosas foi a que me veio primeiro em mente. O esboço estava pronto.

Após transferir o desenho para o papel de aquarela, iniciei a pintura. Comecei pelo triângulo que deveria se tornar um certo prisma, um certo portal, por meio da cor. Conferi a ele cores muito claras, translúcidas de verdes, azuis e lilases. Salpiquei na pintura ainda molhada um quase de nada um pó finíssimo de glitter que também possuía essas cores. Seu resultado ficou bastante tímido, como eu esperava. O brilho só pode ser visto por certos ângulos e não salta aos olhos de forma óbvia, trazendo um toque mais delicado ao objeto. Terminei essa parte pintando os raios solares que estavam por toda a extensão externa do prisma.

Em seguida fui para a cobra coral e a pinte em suas três cores básicas: branco, vermelho e preto. O preto usado no mandala foi feito com nanquim por conta de sua grande profundidade, o resto foi feito em aquarela. Pinte então a terra, as folhas que cresciam e por fim o caldeirão (que usei o meu próprio de referência) e o fogo externo.

Ao contemplar a pintura acabada senti algo de bom e positivo, sensações que eu não sentia desde a morte de minha amiga. Aquele prisma, nas cores em que pinte, me trazia uma calma e uma certa esperança nas transformações que operavam dentro de mim, dentro do meu “caldeirão alquímico” interno. A minha suspeita quanto a essa transmutação se deu quando eu finalmente percebi algo que não havia notado desde o início: a escolha da cobra coral. Essa cobra, que traz o veneno que mata e que, ao mesmo tempo, pode ser usado para curar, carrega consigo as três cores dos principais estágios alquímicos, que explicarei muitíssimo brevemente apenas para fins de compreensão.

O primeiro desses estágios é a *nigredo*, onde se lida com aquilo de pútrido na alma, a morte espiritual, com aquilo que é pesado e de sofrimento e que precisa ser trabalhado. O segundo é a *albedo*, onde existe a purificação da *nigredo*, é a cor das cinzas brancas após uma grande queima. O último estágio aqui seria o da *rubedo* em que, após a compreensão mental e purificação do estágio anterior, é preciso botar o sangue nessa matéria, botar vida, fazer com que a transformação não se dê somente num plano mental e elevado, mas que se possa retornar à vida

transmutado. Esse é o processo da Fênix, que precisa queimar e virar cinzas, para a partir dessas cinzas poder renascer.

É interessante que a vida (representada pelos brotos crescendo na terra) no caldeirão só nasce a partir das transmutações desses processos alquímicos representados pela serpente.

Achei interessante notar que resolvi manter a semelhança na pintura do caldeirão com o objeto que de fato tenho, que possui muita ferrugem. Esse elemento da ferrugem é importante pois me remete uma mudança evidente do ferro que é oxidado e se transforma em outra coisa. E só se transforma em outra coisa porque nele há oxigênio, elemento também necessário para que o fogo que aquece o caldeirão possa estar lá. E toda essa combinação de ferrugem, fogo e folhas que crescem me trouxe uma sensação de frescor e alívio na alma bastante difíceis de serem descritas de forma muito objetiva.

Quando contemplo este mandala já feito, consigo perceber o quanto de transformações estavam operando em mim internamente, o quanto de trabalho interior estava acontecendo para que eu conseguisse lidar com uma perda tão dolorosa que, de irreparável, só poderia ser transmutada. Dado o momento que estava vivendo, comecei a ver que algumas pequenas sementes de vida estavam finalmente brotando e que algo que entusiasmo a minha alma estava sendo fertilizado por essa serpente (que não deixa de ser um símbolo fálico).

Desde a pintura do mandala atribuído à Morte até a conclusão deste da Temperança, tentei trazer algumas análises que fizessem a correlação entre minhas escolhas estéticas com uma análise do que estava acontecendo dentro de mim. Os símbolos, cores e texturas que usei tanto no desenho quanto no fazer pictórico se colocaram a serviço de uma certa organização psíquica do que eu estava passando e sentindo num dado momento de minha história.

Assim, esses mandalas não funcionam como ilustrações genéricas atribuíveis a todas as pessoas e nem têm essa função coletiva. Trata-se mais de um recorte biográfico da alma do artista, pintado a partir do disparo imagético que uma carta de tarô pode trazer quando os símbolos desta dialogam com aqueles pessoais de quem pinta.

Associo a este mandala as categorias de Mandala da Cristalização e Mandala do Êxtase. Na primeira categoria, pois há “grande quantidade de desenhos”, “profusão de figuras geométricas e de outros desenhos”, e “variedade” (FIORAVANTI, 2017, p.145). Na segunda categoria, por ser “uma composição da qual emana luz” e por ter uma “vibração estimulante e inspiradora” (ibidem, p.151). Segundo a autora (ibidem, p.145) o Mandala de Cristalização fala sobre finais de ciclos, conclusões, da união da matéria e da espiritualidade, de construção do real e do simbólico. Já no caso do Mandala do Êxtase “ representa simbolicamente o êxtase transcendental, que na verdade é a reorganização do ego depois da sua dissolução”, “o bem-estar conquistado”, a “ fé crescente”. (ibidem, p.151).

## 6.4 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DO DIABO

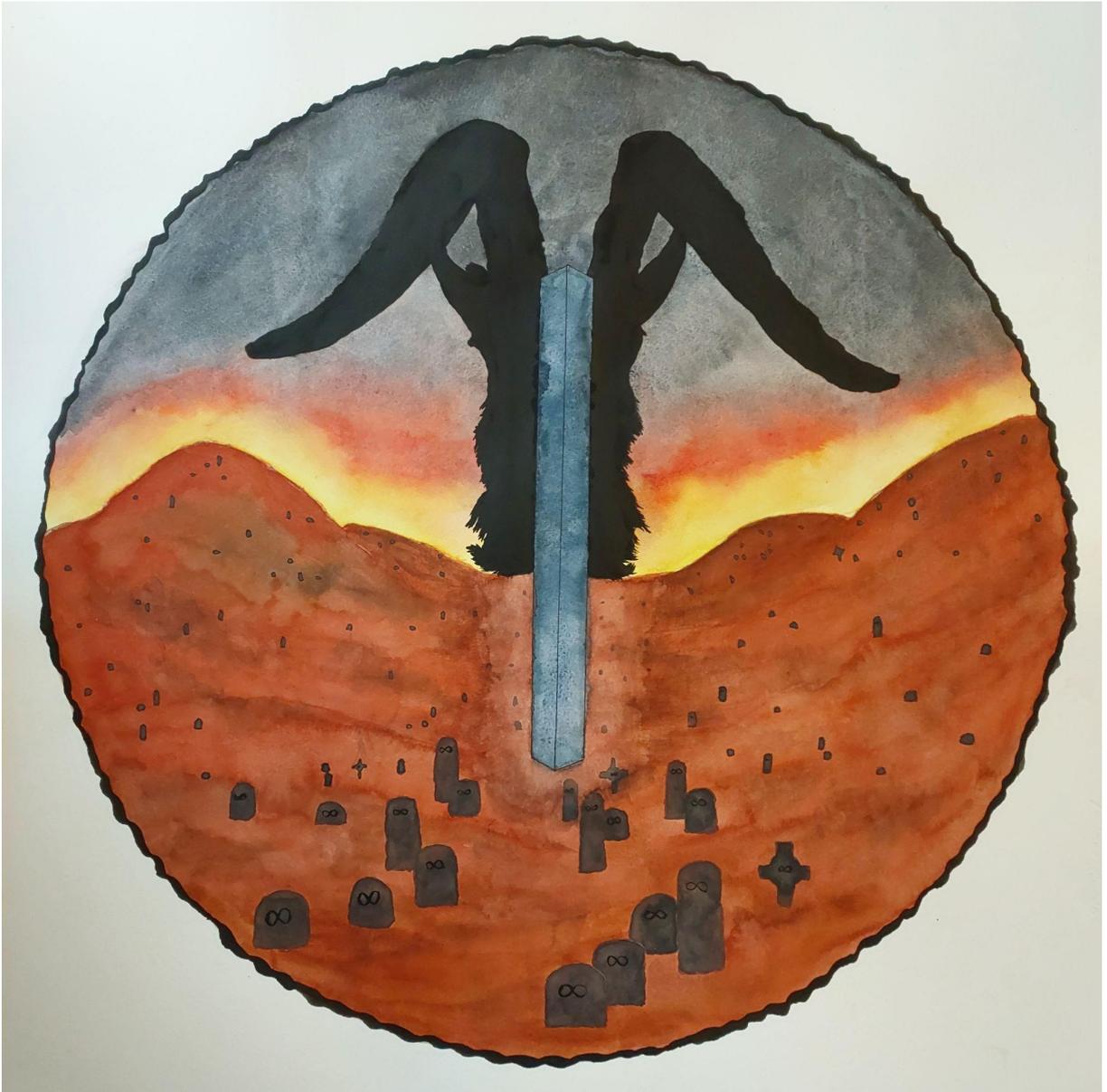


Figura 7 - O Diabo. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023

O processo de criação da quarta pintura foi um tanto quanto difícil e permeado de problemas do início ao fim. Como o método anterior de “escolha” da carta (o da Temperança) havia funcionado muito bem, resolvi repeti-lo. Dispus as cartas na mesa em fileiras e colunas, fechei os olhos e tentei me deixar guiar por alguns minutos para escolher a carta. Aqui se encontra o primeiro problema. Ao dispor as lâminas do tarô, a carta do Diabo ficou numa posição bem próxima a mim na mesa, então eu sabia que ela estava lá. Era a única posição que eu conscientemente lembrava. Aquela carta ficou vindo à minha mente, mas eu resolvi negá-la e não escolhê-la porque já sabia onde ela estava. Fui então buscar, ainda de olhos fechados, outra carta que eu desconhecesse a posição, ainda que a ilustração do Diabo não saísse da minha mente. Veio a carta do Pendurado. Tentei seguir os processos anteriores com uma meditação e associação de palavras. O processo, entretanto, foi bastante duro e árido. Eu não me sentia de maneira alguma conectado com aquela carta naquele momento. Parecia estar tentando desvendar racionalmente o que aquela carta dizia, ao invés de, de fato, mergulhar no que ela me trazia em termos de sensações e memórias. Eu sentia que algo estava errado.

Resolvi então, com a carta do Diabo ainda em mente, ir trabalhando simultaneamente na meditação, associação e desenho das duas. Cheguei mesmo a escrever em meu caderno: “estou dividido”. Enquanto o processo sobre a carta do Pendurado não fluía, a carta do Diabo parecia estar completamente aberta para mim. Quando terminei o sketch do mandala dela percebi que o tempo inteiro era sobre essa carta e decidi abandonar o processo do Pendurado e me focar naquilo que a figura do Diabo havia me trazido. É interesse pontuar, a respeito da sensação



*Figura 8 - Arcano XV, O Diabo*

que eu havia anotado no caderno, que o próprio conceito simbólico do Diabo é relacionado com a ideia de divisor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p.377).

As associações que eu fiz e escrevi foram as seguintes:

“o diabo está em minha mente”

“o bode e o pacto”

“divisão”

“desejo e contenção”

“Prometeu”

“aquele que traz e manifesta”

“monólito”

“ansiedade”

“escuridão”

“a noite escura da alma”

“quem sou eu?”

“desespero”

A construção do sketch do que seria a pintura foi feita muito rápida pois as imagens brotavam velozmente em minha cabeça e eu praticamente as “psicografava” conforme vinham. A imagem parecia uma cena de filme: um deserto avermelhado um céu negro onde a aurora começava a brilhar e dela, ao invés de nascer um Sol, nascia a silhueta de um bode. O deserto era recoberto por lápides com o símbolo do infinito e no centro havia um grande monólito de ardósia. Tal monólito surgiu na minha imaginação a partir de uma cena do filme de Kubrick, *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968) que eu havia visto um tempo atrás em algum vídeo na internet. Aquela cena havia me marcado profundamente. No desenho fui escrevendo algumas indicações como:

“o diabo nasce como um sol”

“monólito do vazio”

“areia do tempo”

“cemitério dos desejos”

“aurora atrás do Diabo”

A partir daí fui direto para a confecção do desenho e da pintura no papel de aquarela. O processo da pintura foi bastante vagaroso, pois precisei criar diversas camadas para conseguir pintar aquele deserto cheio de tumbas. Esse processo em si me pareceu bastante simbólico particularmente: camadas de desejos que precisei esperar secar, tal como a tinta, para sobrepor novas camadas de desejos mortos e esquecidos.

Um ponto problemático dentro da pintura ocorreu no momento de pintar o monólito. Usei fitas adesivas para conseguir pintar com exatidão e não ter que me preocupar com as bordas. Porém esse processo se mostrou ineficiente com a aquarela, uma vez que, após tirar as fitas, percebi que a tinta havia vazado por dentro da fita e havia manchado várias partes já pintadas e tidas como finalizadas. Sequei tudo o que pude e comecei imediatamente o processo de reparos. Por mais que tentasse trazer os tons que havia feito no deserto, a parte ao redor do monólito insistiu em ficar mais clara, mesmo após três camadas de tinta. Deixei secar, botei a imagem em meu cavalete e olhei de longe. Percebi que aquela mancha parecia, de certa forma, algum tipo de sombra invertida, de luz estranha projetada pelo corpo do bode. Entendi que não deveria mais mexer naquilo pois assim deveria ficar.

No meu processo de pintura em aquarela compreendi a necessidade em assumir o descontrole sobre a água, elemento inclusive associado às emoções (PRAMAT, 2008, p. 261). E isso ao que me parece torna o processo em si bastante autêntico e intuitivo no que tange uma análise de si a partir dessas pinturas. Finalizei a pintura serpenteando com nanquim um contorno sinuoso e irregular, pois senti que assim deveria ser.

A imagem final para mim é muito forte. Ela me toca em pontos cruciais da minha vida. O processo repetitivo e cansativo de pintar aquele imenso deserto dos desejos enterrados me fez lembrar das angústias relacionadas a várias escolhas de vida que tomei e abandonei ao longo dos anos. Esse deserto representa a coleção infinita de tudo o que amei e abandonei, dada a promessa de uma nova aurora de desejos.

Essa promessa é representada pela silhueta do Bode, representação do Diabo. O que me veio à cabeça aqui foi a cena final do filme *A Bruxa* (2016) de Robert Eggers em que há a assinatura de um pacto entre a protagonista Thomasin e o bode. Pela minha interpretação dessa pintura, meus desejos (particularmente profissionais) sobem do horizonte prometendo luz, tal como um Sol, mas demandam um pacto fáustico sombrio com o Diabo em troca de todo o conhecimento que desejo obter. O sacrifício se encontra por toda parte, nos outros desejos que precisaram morrer para dar lugar aos novos.

A silhueta do Bode projeta algo estranho, uma luz difusa, sobre talvez o objeto mais enigmático da cena: o monólito. Esse objeto é como uma peça de culto ou a própria coisa a ser cultuada. É perene, frio, inabalável, indestrutível, vazio. Olhando para a pintura depois de pronta percebo que esse monólito representa o próprio objeto do pacto: o conhecimento.

As lápides têm nelas inscrito o símbolo do infinito. Para minha análise isso representa duas coisas: a perduração dos desejos, mesmo depois de enterrados, sua vida eterna por um lado, e por outro a desistência de se contar as inúmeras lápides. Quando se abandona muita coisa na vida, às vezes preferimos não contá-las, não fazer os cálculos. Um terceiro ponto que me vem ainda em relação a isso é a dor infinita do abandono desses desejos.

Ainda que o deserto tenha uma cor quente, a cena é fria, sem vida, descampada, sem acolhimento. E tudo isso é circunscrito por uma sinuosa linha irregular, que para mim traz à tona a irregularidade desses desejos. Tudo na cena é curvo e sinuoso, a linha, as lápides, o deserto, o horizonte, o céu da alma, a silhueta do bode. Apenas o monólito é imperativo, inabalável, reto, fálico. Percebendo esse objeto estranho no meio deste cemitério, tenho uma percepção final e acachapante:

este monólito em breve será enterrado pelas areias do deserto como todos os outros foram anteriormente. Ele há de se tornar lápide; é só uma questão de tempo.

Esse é o cenário dos desejos que a figura do arcano XV me convidou a pintar. Posso dizer que, a partir das minhas experiências pessoais de vida, essa pintura me trouxe um incômodo, mas ao mesmo tempo uma constatação simbólica e imagética de assuntos que estavam flutuando pela minha mente e espírito no período de pintura dessa imagem. Foi a mais demorada pintura até então. Parece que precisei ir digerindo aos poucos enquanto pintava. Para mim, se tornou um objeto que, quando contemplo, sinto um convite a revisitar meus padrões e pactos. Não à toa foi durante a execução de tal mandala que eu comecei a revisitar essas lápides e exumar simbolicamente muitas coisas importantes para mim e que abandonei.

A este mandala atribuí a categoria de Mandala do Combate, já visto anteriormente na primeira pintura e também a categoria de Mandala do Êxtase, como visto na pintura anterior. No primeiro caso, por novamente haver um cenário com uma divisão muito clara de cima e baixo, de terra e céu. No segundo caso por trazer uma outra característica comum do Mandala do Êxtase: “há desenhos que lembram um nascer do Sol”, “é um desenho que demonstra veneração e recebimento de bênçãos” (FIORAVANTI, 2017, p.151).

Palavras como “divisão”, “desejo e contenção” e a própria ideia de Diabo como aquele que divide elucidam muito bem esta ideia da categoria do Combate. Já o Êxtase se coloca como uma aurora macabra, como uma luz crescente sobre todo aquele cemitério que é lugar de culto. Parece, em resumo, uma tensão crescente que vem mostrar os resultados das contendas anteriores, daquelas vividas no momento e das que ainda estão por vir.

## 6.5 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DO EREMITA



Figura 9 - O Eremita. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023

A escolha da carta para esta pintura foi, assim como em escolhas anteriores, feita por meio da disposição das cartas viradas para cima e da contemplação das figuras e símbolos. A carta que me chamasse mais atenção, que “me escolhesse” seria a escolhida. No caso desta quinta pintura foi a carta do Eremita. Passei um tempo olhando para a carta, meditando sobre o que aquelas formas, cores e símbolos me traziam. Não demorou e muitas frases, palavras, imagens e ideias foram tomando conta da minha mente e imediatamente comecei a escrevê-las no caderno.

“Saturno em Peixes”

“O coração é a lâmpada”

“Umbral”

“Algo antigo e desconhecido”

“Roda de inscrições enigmáticas”

“Meu caminho é a sós”

“Uma grande árvore”

“Reconhecer-se”

“Algo a ser alcançado”

“Meu lugar no mundo”

“Buscar-me”

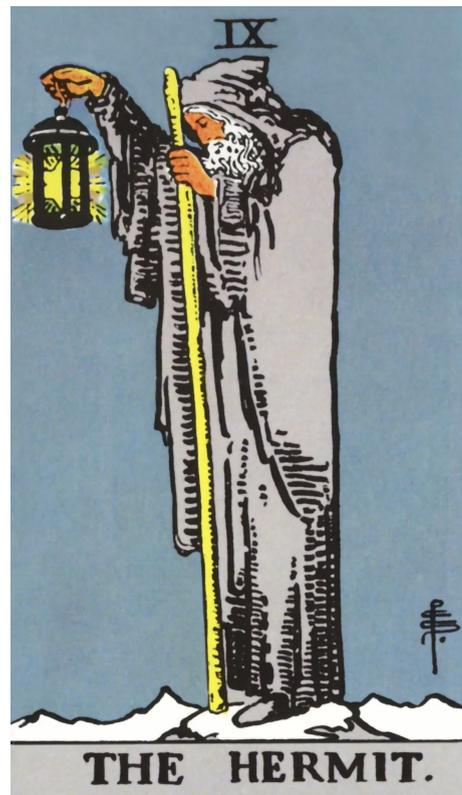


Figura 10 - Arcano IX, O Eremita

“Meus monstros estão lá...”

“Solidude necessárias”

“Explorar os cantos gélidos e ermos da alma”

“O que tem lá?”

“Não há compreensão nem espaço no mundo externo. O mundo interno é imenso e apertado simultaneamente”

Escrevi essas palavras e frases da maneira menos censora possível e achei surpreendente a densidade das ideias que surgiram a partir da contemplação do que eu estava vendo. Aquela simples imagem me fez um convite à profundidade e escuridão da alma e pintar o mandala do Eremita seria uma forma artística de aceitar esse convite.

Fui para a fase do esboço. Desenhei um círculo e já intuí que haveria muito “espaço vazio”, muita escuridão ali dentro. Algo deveria estar no centro. Veio à minha mente a frase “o coração é a lâmpada” que eu havia escrito. Naquele momento eu entendi que aquele o cerne (o core/ coração) da composição era a busca aos cantos ermos da alma.

Fechei os olhos e vi uma imensa árvore e não entendi o que ela era nem o que ela significava. Deixei que a escuridão tomasse novamente conta da minha imaginação e, do centro de todo o breu surgiu uma mão carregando uma lamparina. Dentro desta lamparina estava meu coração que irradiava luz. As veias e artérias desse coração pareciam formar o tronco e galhos da árvore. Aos poucos, conforme me acostumava com aquela cena que aparecia na minha mente, uma roda apareceu circulando aquela imagem. Nela apareciam inscrições enigmáticas que pareciam de tempos ancestrais e sobre as quais eu nada sabia. Nesse momento me lembrei que eu havia de fato escrito “roda de inscrições enigmáticas” no caderno, assim como “algo antigo e desconhecido”.

Naquele momento eu já tinha uma ideia bem composta do que seria o mandala que eu iria fazer. Fiz um esboço absolutamente simples com a roda, a mão segurando a lamparina e o coração arbóreo. Não me detive em desenhar as

inscrições, pois intuí que aquilo deveria ser feito durante a execução do mandala em si, sem qualquer planejamento, pois se tratava de algo profundamente desconhecido e que deveria vir de forma intuitiva ao se fazer o mandala.

Após isso iniciei os processos de desenho e pintura no papel de aquarela. Algo que me veio quando estava desenhando a lamparina era que nela deveriam haver as inscrições dos símbolos do planeta Saturno e do signo de Peixes. Quando escrevi “Saturno em Peixes” no meu caderno ao contemplar a carta, fiz por observar que aquela imagem de um velho sábio fazendo uma busca solitária nos caminhos de sua interioridade era algo que me remetia, justamente, ao conceito dessa posição astrológica. Não por acaso, em minha carta natal essa é a posição que o planeta ocupa no Zodíaco, além de ser também a posição atual em que ele está no céu no momento da pintura, configurando o chamado Retorno de Saturno.

Apesar de parecer um mero detalhe, não o é. Os símbolos que se configuram em uma pintura e, mais precisamente num mandala, estão intrinsecamente relacionados com o repertório iconográfico, visual, mítico e poético de quem o produz. Como estou no processo de formação em Astrologia Helenística, esse saber espiritual faz parte importante das minhas práticas e do meu imaginário.

Saturno, na mitologia grega Cronos, é o titã do Tempo, responsável pelos limites, pela escuridão das fronteiras do insondável, último planeta visível a olho nu e a representação da velhice e da maturidade. E Peixes é o último signo do Zodíaco, signo da síntese dos outros 11, da imersão naquilo que é espiritual, interior, profundo, do indizível e do inominável. E essa relação simbólica se encontra no que eu vi quando olhei para a carta do Eremita.

Assim, vale salientar que não parece ser possível dissociar, sem perdas, o repertório de quem produz a obra da obra em si. O caldeirão de imagens, vivências, práticas, emoções e ideias do artista funciona, ao menos no que tange essa experimentação, como uma lente para se ver a carta do tarô. Essa então dispara para a consciência aquilo que está latente no artista, inclusive em seu inconsciente.

Continuando sobre o processo de pintura, usei o nanquim preto para preencher todo o espaço que circundava a mão e a lamparina. A escuridão deveria ser total, trazendo uma sensação de explorar algo sobre o qual não se pode tatear.

Não se sabe de onde se veio e nem para onde se vai. O desconhecido permeia tudo.

A partir do coração, pinte um brilho amarelo semelhante ao de uma lâmpada que emite luz em pulsações. Esse coração parece cheio de vida pela árvore que dele cresce. Assim, por mais estranhos e enigmáticos que sejam os símbolos circundantes, ou por mais assombroso que pareça todo o breu que se instala no ambiente, o coração parece estar vivo e cheio de esperança nessa busca. A imagem em si me causa uma profunda paz, uma paz que vem da solidão, da quietude, da jornada individual. Ainda sobre o coração, um fato interessante que aconteceu *a posteriori* é que ao mostrar para a minha mãe a pintura já feita, ela viu imediatamente que o coração e a árvore pareciam se beijar, formando dois rostos enamorados. Eu não tinha notado aquilo até que ela me mostrasse e, tão logo percebi, não deixei mais de ver. O processo de decupar esses símbolos pessoais nas obras parece se estender para além das fronteiras de uma única análise pessoal momentânea. Até mesmo outras pessoas podem ver e trazer *insights* sobre nossas obras e, com isso, contribuir para as camadas simbólicas que se sobrepõem.

Por último pinte elementos simbólicos ao longo da roda que emoldura a cena. Enquanto fazia, não pensei em nenhum momento sobre o porquê e para quê de fazer cada um deles. Não foi arquitetado, fiz de forma bastante intuitiva. Alguns traziam algo mais claro de ser compreendido como uma máscara demoníaca que poderia muito bem remeter à frase “meus monstros estão lá” ou à silhueta de uma cabeça de um velho frente à frente com uma lâmpada, representando o “reconhecer-se” também escrito no caderno. Outros símbolos já são bem mais abstratos e de difícil compreensão.

Mas não compreender tudo o que fiz nessa pintura de modo algum me incomodou. Talvez eu me sentisse mais incomodado e até soberbo se conseguisse decifrá-la por completo. Parte essencial do que ela significa é justamente que há inúmeras coisas e cantos sobre mim que desconheço, que não consigo ainda acessar e tudo isso faz parte da misteriosa sedução que esse mandala me provoca.

Em termos das categorias de mandala, a este eu atribuí o de Mandala Vazio pois, como já visto na pintura da Morte, o vazio ocupa a maior parte do espaço pictórico. Fioravanti (2017, p.130) diz sobre esta categoria que “pode representar a

fé que está se desenvolvendo no interior da alma”, que “pode ser uma representação da ignorância que cria um estado mental confuso, no qual a luz do entendimento insiste em penetrar”. Também diz que está relacionada à uma fonte criativa essencialmente divina e que quem produz este tipo de mandala “pode estar num momento de evolução no qual está a ponto de dar um passo em direção ao que irá libertar sua alma da opressão ou da alienação” (ibidem).

Me parece bem claro que todo o vazio ali representado, bem como o estado de ignorância, de se estar diante de um desconhecido tão familiar, de haver um foco de luz que parte do coração e mergulha nas trevas é como um aceitar penetrar na noite escura da alma representada no Mandala do Diabo e buscar a fonte primordial inconsciente.

## 6.6 PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANÁLISE – MANDALA DA SACERDOTISA



Figura 11 - A Sacerdotisa. Aquarela sobre sobre papel. 55 x 55 cm. 2023

Para a última pintura da série de mandalas, a carta escolhida foi da Sacerdotisa (ou Alta Sacerdotisa). O processo de escolha foi o mesmo feito anteriormente, com as cartas dispostas na mesa viradas para cima. Essa foi a carta que mais me chamou a atenção naquele momento e, sem me censurar, aceitei a escolha, para que o processo fosse o mais fluido possível.

A contemplação e meditação sobre a carta demorou um pouco. Isso não se deu por uma dificuldade de me sintonizar com a imagem e com o que ela me trazia, mas na verdade a própria forma como a carta se apresenta fez com que tudo fosse mais vagaroso. A mulher misteriosa na carta é uma sacerdotisa que guarda os mistérios, atrás dela há uma cortina, um véu. Tudo na carta é bastante simbólico e me deu uma sensação de vasta profundidade. A sensação era de mergulhar em um oceano e tentar achar onde ele começa e onde ele termina. As pilastras em preto e em branco também me chamaram muito a atenção. Quando me senti pronto, anotei tudo o que veio à minha mente:

“Vida sagrada”

“Tao”

“O caminho”

“Yin / Yang”

“Minguar para crescer”

“O poder do vazio”



Figura 12 - Arcano II, A Sacerdotisa

“Fruto do conhecimento e da sabedoria”

“Redução”

“Ascetismo”

“Pureza”

“Fardo e fé”

“Austeridade”

“Silêncio”

“A profundidade que se encontra em todos os lugares e não está em lugar nenhum”

“Segredos ancestrais”

“Vestir-se do inominável”

“Todas as palavras são vãs”

Refletindo após um tempo sobre o que eu escrevi, consigo perceber uma grande sintonia entre este mandala e o mandala anterior. A tônica de algumas ideias é parecida como, por exemplo, a ideia da “solitude” e do “silêncio”, o “vazio” e o “umbral”, os “segredos ancestrais” e “algo antigo e desconhecido”. As próprias cartas em si trazem consigo uma certa similaridade, já que ambas parecem conter uma figura de sabedoria, as cores tendem a ser mais frias e azuladas, o silêncio e a solidão são mostrados nas cartas como parte essencial do simbolismo dos arcanos, assim como a introspecção. Porém, também apresentam diferenças no posicionamento das figuras: enquanto o Eremita está de pé, caminhando e voltado para a esquerda, o que na minha interpretação é o sentido para a interioridade, portanto uma busca interior, a sacerdotisa está sentada em um templo, guardando a sabedoria que já “adquiriu” e em um estado mais contemplativo e receptivo. Ela olha de frente para quem a vê.

Dessa reflexão e do fato dos mandalas respectivos não terem sido pintados com um espaço de tempo muito grande, me ocorre que o período pelo qual eu estava passando durante essas produções não havia mudado tão drasticamente

assim. Isso se refletiu na escolha das cartas e no que escrevi sobre elas. Porém, o desenho e a pintura dos mandalas saiu bem diferente, mostrando que mesmo a mais sutil diferença na tônica entre os momentos, é o suficiente para gerar símbolos e cores diversos nas pinturas. Dentro de suas similaridades interpretativas, as imagens parecem se complementar naquilo que diferem uma da outra.

Voltando ao processo em si, logo após escrever minhas impressões e intuições a respeito da carta sobre a qual havia meditado, iniciei o esboço do mandala. A primeira coisa que me veio e eu logo botei no centro do círculo, foi o diagrama do *Tai Chi*, mais conhecido como *Yin-Yang*. Essa imagem veio forte na minha cabeça dado o fato de as duas pilastras na carta da Sacerdotisa serem exatamente dessas cores e, dentro delas, estarem duas letras pintadas nas cores invertidas. Isso imediatamente me remeteu a esse símbolo.

Em seguida, uma imagem que me veio foi a de um grande labirinto dentro do círculo. O desenhei de forma bastante rápida e tosca, apenas para não perder a ideia, pois outras imagens já apareciam na minha mente. E aqui cabe fazer uma observação. Como a pintura final é produzida em um papel relativamente grande, se eu começasse o desenho direto na folha final, levaria muito tempo para fazer o desenho, e isso seria bastante inoportuno para o meu processo. Quando estou no momento de fazer o esboço, venho de um estado meditativo e de concentração máxima sobre a carta, me abrindo para as ideias, emoções e imagens que me aparecerem. Nesse estado, se eu começar a me atentar a detalhes ou demorar demais para colocar as ideias no papel, elas somem. Esse estado mais introspectivo e intuitivo requer de mim um desprendimento ao rigor das formas e uma certa agilidade para poder colocar no papel tudo o que me vem à mente. Sem isso, as chances de eu começar a me censurar e trazer juízos muito estetizantes seriam maiores e o mandala perderia sua organicidade, sua pureza.

Ao concluir aquele labirinto eu intuí que deveriam haver quatro círculos (ao Norte, ao Sul, a Leste e a Oeste) e que dentro desses círculos teriam imagens. Fiz as quatro esferas e comecei a preenchê-las com o que me vinha, sem me ater ao que aquilo significaria; o que eu visse eu desenharia. No círculo norte desenhei uma montanha, no sul uma vela, no leste um martelo e no oeste uma bigorna. No momento que desenhei isso, começou a tocar a música *Martelo Bigorna* na minha

cabeça, composição de Lenine. Olhando a letra inteira da música após essa reflexão, consigo facilmente imaginar a Sacerdotisa cantando-a. Porém, para não me alongar nas digressões, acho que o trecho mais importante em questão é o próprio refrão: “Dentro do meu peito um desejo martelo / Uma vontade bigorna” (LENINE, 2008). O esboço estava completo e parti para o desenho final e, imediatamente a seguir, fiz a pintura. Farei agora uma análise do resultado final com seus possíveis significados.

Na pintura há o *Yin-Yang* no centro de um labirinto verde, inundado por águas. Aqui surge a palavra “caminho” que escrevi anteriormente. O caminho apresentado pela Sacerdotisa é confuso e espiritual, sendo preciso andar por essas águas, às vezes calmas e rasas (azuis claros), às vezes profundas e agitadas (azuis escuros). Analisando minuciosamente de perto, observo que somente um caminho das águas leva ao centro do mandala, é o caminho mais ao Norte, próximo do círculo da montanha. Isso não foi feito propositalmente, ou conscientemente. Quando comecei o desenho final do labirinto eu não tinha uma ideia definida de como ele deveria ser, apenas fui criando os caminhos confusos e sinuosos, sem me atentar de onde eles vinham e para onde levavam. Essa peça de interpretação é, ao meu ver, bastante relevante pois parece estar associada a uma das quatro imagens que circundam o *Tai Chi*.

No que tange esses círculos, algo que senti a necessidade foi de na hora de pintá-los, mantê-los em preto e branco. Isso não foi algo decidido no esboço ou no desenho, mas somente na hora de pintá-los. Achei que de alguma forma deveriam “conversar” com o *Yin-Yang* no centro, quase como se o orbitassem e fossem feitos da mesma “matéria” daquilo que está no centro.

Para a minha interpretação a “vela” ao Sul é a indicação de uma busca por luz. Dado que no momento que realizei essa obra estava passando por muitas atribulações a níveis pessoais, profissionais e familiares, algo em mim clamava por uma luz no meio da escuridão. Os círculos Leste e Oeste são representações daquilo que na música se indica por martelo e bigorna, o primeiro sendo o Desejo e o outro a Vontade. As duas imagens presentes são muito fortes porque fazem parte de uma dinâmica de forja daquilo que se quer. Ao mesmo tempo existe uma

conexão do *Yin-Yang* já que a bigorna tem um valor receptivo (*Yin*), é ela quem recebe as pancadas, enquanto o martelo tem uma função ativa (*Yang*).

Essa mesma relação pode ser vista entre a Vela que é a luz que eu almejo receber, enquanto a Montanha é a representação de todo o caminho que eu preciso percorrer e escalar. Aqui entra aquela chave interpretativa mencionada anteriormente. Qual dos caminhos me leva para o *Tai Chi*, para o *Tao*, para essa conexão com o Todo e com o Nada? Não é o caminho passivo de quem busca receber a luz de uma vela, nem é o caminho do desejo e também não o da vontade. O caminho é o da Montanha, e aqui vejo isso relacionado com os temas religiosos e sagrados da Sacerdotisa e que no momento da produção estavam intimamente relacionados com minha busca pessoal. E, de fato, existe muito chão para percorrer, para subir no que tange a religiosidade em minha vida. Um último *insight* sobre a montanha é que, para subí-la, é necessário se desprender, se desapegar das cargas pesadas. Levamos apenas o estritamente necessário. Talvez essa seja uma resposta pictórica que eu tenha dado para um momento tão pesado na minha vida.

Todo o processo do mandala deste trabalho é profundo, delicado e intuitivo. Desde o contato com a carta de tarô até os insights finais depois de concluído, passando por todo processo de escrita, esboço, desenho e pintura. É um exercício não só criativo, mas também de entrega, de deixar fluir, tal como se concebe na filosofia taoísta intimamente relacionada à feitura deste último mandala.

Quanto a este mandala, atribuí as categorias de Mandala da Espiral, Mandala Nuclear e Mandala das Quatro Direções. A primeira, já vista anteriormente, aqui não por se tratar de um espiral mas sim “o desenho de um caminho cheio de voltas, como um labirinto” (FIORAVANTI, 2017, p.133). O despertar da consciência atribuído a essa categoria tem muito a ver com o que foi visto da pintura até agora. Já o Mandala Nuclear aparece como “um ponto central grande e bem definido” (ibidem, p.135) que na pintura aparece como o próprio símbolo do *Tai Chi*, sendo um mandala dentro de outro. A autora diz a respeito dessa categoria que esse mandala está relacionado “com o crescimento da fé e da busca de Deus (...) é um símbolo da elevação espiritual como meta individual” (ibidem), o que também aparece na minha incursão espiritual descrita na interpretação desse mandala. É uma marca de começos importantes e de busca por redirecionamentos. E, finalmente, o Mandala

das Quatro Direções é uma categoria onde existe um ponto central e uma divisão em quatro segmentos no mandala (que na minha pintura são os quatro círculos menores). Segundo Fioravanti (2017, p.141) esta categoria fala que “a construção de uma estrutura sólida e permanente, que gera estabilidade e segurança, é o elemento que dá impulso à atividade”. Essa busca por estabilidade e segurança parecem estar presentes não somente nestas quatro esferas que dividem virtualmente o mandala, mas na própria ideia de forja da bigorna e do martelo, e da montanha como percurso duro e sólido.

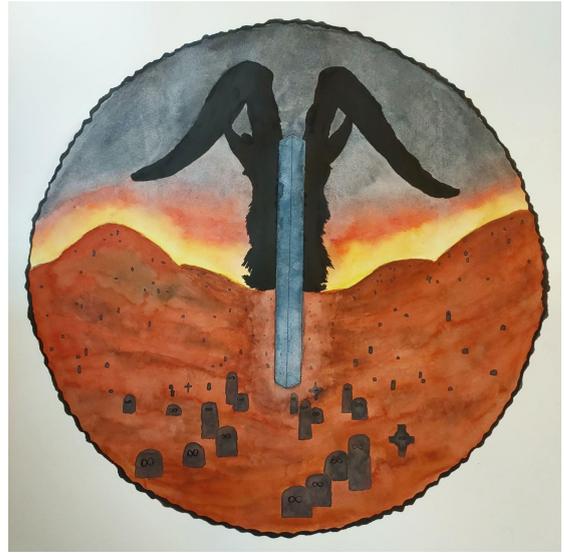


Figura 13 - Série de pinturas

## 7 APLICAÇÃO DO PROCESSO EM UMA OFICINA

Com as experiências que adquiri fazendo meus mandalas e analisando-os, veio a inevitável curiosidade de saber se este era um método que funcionaria apenas comigo, como um processo artístico-analítico puramente pessoal ou se outras pessoas poderiam ter experiências semelhantes.

Inscrevi meu projeto e ganhei uma bolsa no PIBIART da UFJF (2022-2023) e pude, por meio dessa iniciação artística, realizar uma oficina de pintura de mandalas a partir das cartas do tarô. Essa experiência foi importante para que eu pudesse verificar como este método funcionaria aplicado a outras pessoas que, inclusive, não têm intimidade nem com o tarô e nem com os mandalas.

A seguir, desenvolvo como foi o desenrolar da oficina passo a passo com os cinco integrantes que se inscreveram para participar.

A oficina foi dividida em duas partes: a primeira uma exposição teórica sobre o assunto e a segunda consistindo de uma prática de pintura. Para a apresentação teórica usei slides e um datashow, onde expliquei para os participantes o que era um mandala e suas diversas formas de uso, depois sobre o tarô e também sobre seus usos e, finalmente, explanei como seria a proposta da oficina.

Em seguida, distribuí papéis para os participantes e os pedi para que os cortassem em formato quadrado e traçassem um círculo usando o compasso. A seguir dispus alguns baralhos de tarô que possuía e pedi para que os participantes retirassem, cada um, uma carta. Eles tiveram a liberdade de escolher a carta que mais chamasse a atenção ou simplesmente pegar alguma aleatória. Todos pegaram cartas aleatórias (figura 13).

Após pegarem seus arcanos maiores, os participantes fizeram uma meditação sobre a carta. Esta meditação simples é um exercício de se entrar em contato mais íntimo com os arcanos. Os participantes deveriam observar a carta por alguns minutos, observar suas formas, cores, símbolos, disposição e diagramação, e em seguida escrever em uma folha de papel tudo o que lhes veio à mente, sejam emoções, pensamentos, ideias, palavras soltas ou frases.

A partir dessa tradução da carta para palavras, os participantes iniciaram o desenho e a pintura de seus mandalas, não como forma de ilustração de uma nova carta, mas como tradução do que sentiram e pensaram quando se debruçaram sobre um arcano maior. Tanto na parte da escrita quanto na parte plástica, indiquei que os participantes deveriam aceitar e escrever/desenhar/pintar tudo o que lhes viesse à mente, sem qualquer tipo de julgamento moral ou estético. Informei também que o objetivo final não era a produção de uma obra bonita, polida, bem acabada ou que falasse de um tema nobre, pois o objetivo em si não era a criação de uma obra de arte, mas usar dos recursos artísticos e intuitivos para ter um diálogo consigo mesmo.

Após terminarem suas pinturas, os participantes escreveram, cada um, um texto sobre o que haviam acabado de desenhar. O que era aquilo? O que representava? Que sentimentos lhes traziam? Por quê? Esta parte, embora tenha sido difícil para alguns que se apresentavam com dificuldades de escrever, acabou se mostrando bastante essencial, pois ajudou na organização do pensamento e na reflexão sobre o que haviam acabado de produzir. Finalmente, após todo este processo, conversamos em uma roda, tal qual um mandala, sobre nossas criações e nossas percepções sobre o resultado e sobre a oficina no geral.

A maior dificuldade foi o tempo de realização, que dadas as circunstâncias da oficina e do horário de funcionamento do local, foi limitado. Porém, todos os participantes se mostraram bastante impactados com os resultados e muito curiosos, pois realmente não imaginavam que poderiam obter resultados tão profundos e que falassem de coisas tão pessoais a partir de algo tão universal como o tarô.

Os resultados obtidos foram muito interessantes. Os mandalas trouxeram símbolos que eram muito pessoais para os participantes. Para um deles, a carta do Sol trazia a ideia da vigilância e do equilíbrio. Ele usou o elemento da flor de girassol que se encontrava na ilustração e dela fez a estrutura de uma balança com um olho que vigia e pesa, mas que também garante segurança e proteção, segundo o texto que o próprio participante escreveu. Durante a dinâmica, quando foi apresentar seu desenho (figura 14) e falar sobre ele, o participante fez uma associação da balança com o signo de Libra, que é o signo solar de seu pai e atribuiu à carta uma relação forte com o pai.

Uma das participantes criou um texto belíssimo em prosa-poética a partir do que a carta da Estrela lhe trazia e depois fez a produção do mandala associando os símbolos que foram mais fortes para ela (figura 15). Já outro participante teve uma experiência mais sinestésica com a carta do Imperador e associava músicas e letras à carta que via, fazendo um exercício de se imaginar no lugar daquele personagem da carta (figura 16). Outra participante teve um embate com a carta, criando narrativas a partir dela e dos sentimentos que essa transmitia (figura 17). E como último exemplo, houve uma participante que a partir da carta trouxe uma lista muito pessoal de palavras, frases e experiências que sentia em sua vida e criou um mandala muito único e simbólico (figura 18).

De modo geral, a oficina possibilitou a execução deste processo artístico-analítico em pessoas que não tinham contato nem com o tarô e nem com os mandalas. E o resultado que obtive não só pelas produções dos participantes, mas principalmente pelo testemunho profundo que deram, que de fato não é preciso conhecer o significado das cartas ou ter uma prática pictórica de mandala para tirar proveito do processo. Muito pelo contrário, talvez a própria ausência de conhecimento sistemático e enciclopédico sobre os arcanos possibilitou que eles mergulhassem profundamente nos símbolos, formas, cores e narrativas que ali se apresentavam. Finalmente, foi interessante ver no processo de cada um, um pouco das experiências que eu mesmo tive no meu processo.



*Figuras 14, 15 e 16 - Foto da oficina e mandalas produzidas na oficina por participantes*



Figuras 17, 18 e 19 - Mandalas produzidas na oficina pelos participantes

## 8 CONCLUSÃO

Após passar por um processo de pesquisa e de criação tão intenso e obter alguns resultados, no mínimo, curiosos, preciso me voltar para as duas perguntas que havia feito na abertura deste trabalho. *O que permaneceria do tarô quando transportado para uma forma tão diferente de representação? Como a produção de tais mandalas funcionaria como dispositivo de autoanálise?*

Se observarmos as imagens produzidas por mim ou pelos participantes da oficina, numa análise objetiva teríamos a dissolução quase que completa do tarô no transporte para um mandala na forma como foi feito. Porém, essa dissolução simbólica pode ser compreendida apenas no nível superficial e coletivo, pois tal como na dinâmica alquímica de *solve et coagula*, dissolvemos os símbolos coletivos, as figuras arquetípicas em uma construção genérica, e os recriamos, os coagulamos, de forma pessoal, individual.

Com tantas diferenças de ilustrações e de escolhas estéticas e simbólicas através dos séculos, podemos dizer que o que sempre permanece do tarô é o mistério que ele evoca, é a capacidade de ativar por meio da imagem sensações, ideias, percepções e emoções tão densas. Nesse sentido, talvez, permaneça tudo. Mas, quiçá, a pergunta já não faça mais sentido em si após todo este trabalho. Pois o que pude observar empiricamente foi a importância do processo em si, o ato da tradução, da recriação, dos contatos entre interno/externo, consciente/inconsciente, palavra/imagem. Tudo operou nas ambivalências humanas e foi permeado de um mistério, me permito dizer, mágico, que só a Arte consegue produzir.

A autoanálise a partir dessas pinturas se mostrou profundamente rica e interessante e despertou a curiosidade não só minha, mas de todos aqueles que participaram do processo. O objetivo não era, e continua não sendo, de invadir o espaço de outros campos do saber e nem de pretensiosamente criar formas de trabalho analítico ou terapêutico. O campo aqui é mais amplo. Busquei trazer para a arte o que já via em meu processo criativo desde o início; a possibilidade de se conhecer mais, de entrar em contato íntimo com as imagens, sensações, sentimentos e ideias que povoam cada alma humana. Certamente a arte pode ser um recurso para o autoconhecimento, uma ponte entre mundos.

De fato, pude experimentar em meus processos a rica sensação de restabelecimento, regulação e reordenação da ordem psíquica produzindo estes mandalas. A simples experiência de pintar dentro de um círculo, algo que parece tão primitivo ou infantil, na realidade se mostra uma tarefa de poderoso efeito. Talvez isso se deva pela paradoxal condição de antiguidade e puerilidade da alma humana.

Os textos extensos que produzi para estes mandalas são resultados das pinturas, não o contrário. Se não fosse pelo ato de simbolizar, de desenhar, de pintar, eu talvez nunca tivesse conseguido organizar meus pensamentos e sentimentos como consegui. A pintura é generosa. Ao passo que pensar e escrever sobre si por pouco tempo pode ser uma tarefa hercúlea e até estéril, pintar sobre si por muitas horas é bastante possível e efetivo.

Simbolizar é um processo. Pintar é um processo. Reconhecer-se é um processo. Para mim, a criação artística e a autoanálise andam juntas; foi assim desde o começo para mim e é uma interrelação comum aos artistas que povoam meu repertório. A arte, ao longo da minha jornada acadêmica, e particularmente neste projeto, se mostrou como uma ferramenta poderosa para a expressão do indizível, para o acesso ao inacessível e para o conhecimento do incompreensível.

Escrever sobre arte é difícil, escrever sobre a própria arte é ainda mais difícil, quando como artistas, sabemos que só pintamos porque as palavras não dão mais conta. Assim, ao longo de todo este trabalho busquei espremer e esganar as palavras para que pudessem dar conta de algo tão sutil, subjetivo, profundo e poético. É difícil achar um amarre para concluir algo que sei será sempre motivo de incursões, pesquisas e criações. Assim sendo, nos dizeres de Hipócrates:

VITA BREVIS, ARS LONGA.

## 9 REFERÊNCIAS

A BRUXA: UMA LENDA DA NOVA INGLATERRA. Direção de Robert Eggers. Brasil: Sony DADC Brasil, 2016. 1 dvd (92 min), sonoro, legenda, cor, 35mm

2001: UMA ODISSEIA no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer; Warner, 1968. 1 DVD (142 min), widescreen, son., color.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

DIBO, Monalisa. **Mandala**: um estudo na obra de C. G. Jung. In **Último Andar**, São Paulo, nº 15, p.66-73, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/13184/9709> . Acesso em: 25/07/22

FIORAVANTE, Celina. **Mandalas**: como usar a energia dos desenhos sagrados. São Paulo: Pensamento, 2017.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2016.

JAFFÉ, Aniela. O símbolo do círculo. In: JUNG, Carl G. (org.). O homem e seus símbolos. 3. ed. especial. Maria Lúcia Pinho (trad.). Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. p. 309-368.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O caminho do tarot**. São Paulo: Editora Campos, 2016

JUNG, C. G. et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

LENINE. Martelo Bigorna. Casa 9, Universal Music: 2008. (3:27 min).

NADOLNY, Isabelle. **História do Tarô**. São Paulo: Editora Pensamento, 2022.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô**: uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

PRAMAD, Veet. **Curso de tarô e seu uso terapêutico**. São Paulo: Madras, 2008.

SERBENA, Carlos Augusto. Considerações Sobre o Inconsciente: Mito, Símbolo e Arquétipo na Psicologia Analítica . In **Revista da Abordagem Gestáltica**, Goiânia, nº 16 , p.76-82, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v16n1/v16n1a10.pdf> . Acesso em: 25/07/22

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