

# Metamorphose





Universidade Federal de Uberlândia  
Artes Visuais

Barbara Langoni

# Metamorfose

um percurso autobiográfico em  
pintura e poesia

Uberlândia, MG  
2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**BARBARA LANGONI CARNEIRO BATISTA**

**METAMORFOSE:  
UM PERCURSO AUTOBIOGRÁFICO EM PINTURA E POESIA**

**UBERLÂNDIA-MG**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**BARBARA LANGONI CARNEIRO BATISTA**

**METAMORFOSE:  
UM PERCURSO AUTOBIOGRÁFICO EM PINTURA E POESIA**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Helena da Silva Delfino Duarte - Aninha Duarte.

**UBERLÂNDIA-MG**

**2023**

BARBARA LANGONI CARNEIRO BATISTA

**METAMORFOSE:  
UM PERCURSO AUTOBIOGRÁFICO EM PINTURA E POESIA**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Uberlândia, data

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Helena da Silva Delfino Duarte - Aninha Duarte  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

---

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

---

Prof. Dr. Douglas de Paula  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

*“Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.”*  
- Fernando Pessoa

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha segunda metade, melhor amigo e irmão, Antônio, por ser o primeiro a ler, entender e incentivar esta pesquisa com seu jeito carinhoso e divertido de sempre. Pelas conversas e pela sua presença constante, mesmo na distância. Você é minha maior inspiração para a vida.

Aos meus pais, Sunny e Marco, que sempre cultivaram em mim a paixão pelas artes em todas as suas formas. À minha mãe, por me ensinar todo dia a ser mais paciente comigo mesma e com o mundo e por me lembrar de respirar quando a criação é frenética e demanda muito. Ao meu pai, por sempre me incentivar a estudar e a ser melhor no que amo. Sem vocês dois eu jamais teria chegado aqui.

À Zezé, tia-prima-mãe, que sempre me enxergou como sou e abraçou por completo a minha arte, me ajudando a enxergar coisas sobre mim e sobre minha criação. À minhas avós, tias, tios e primos que celebraram este momento comigo. À Denise, pelo seu carinho com este trabalho antes mesmo de conhecê-lo, e pela ajuda na realização da exposição. E ao Dr. Ricardo, que com tanto zelo cuidou de mim, pré e pós cirurgia. Você mudou a minha vida e sou imensamente grata.

Aos meus professores, que, cada um a sua forma, me auxiliaram neste percurso de me encontrar durante a graduação e solidificaram o meu amor pelo que faço. Em especial, à minha orientadora Aninha Duarte, pelos puxões de orelha, pelas trocas sensíveis e pela vontade verdadeira de ajudar. Por me mostrar a importância e a beleza da pesquisa em arte, por me ensinar a abraçar o meu trabalho e por enxergá-lo e compreendê-lo, antes mesmo que eu o fizesse. Sua presença foi um presente durante toda a graduação e essencial para este momento de finalização de uma etapa.

Aos professores Rodrigo Freitas e Douglas de Paula, pelo carinho com que imediatamente se disponibilizaram para conhecer o trabalho e participar da banca. À Universidade Federal de Uberlândia, instituição onde me encontrei como pessoa e como artista, pela possibilidade de me educar, crescer enquanto ser humano e de concluir este primeiro passo rumo à minha carreira artística e acadêmica. Às autoras e autores que carreguei comigo ao longo deste percurso – em especial, à Fernando Pessoa e seu Livro do Desassossego, pela compreensão. E à Tayná Portilho, cuja escrita belíssima me sensibilizou o olhar para com a pesquisa em artes.

Aos meus amigos mais queridos, Tayná, Matt, Roberto A., Igor, Thauane, Leo, Leandra, Keke, Keké, Roberto G., Gaby, Victor e Isa. Tayná, minha amiga mais antiga, pelo seu apoio e presença de sempre. Matt e Victor, meus amigos mais antigos de graduação, pelas conversas às 2 da manhã e por compartilhamos cada segundo desses cinco anos. Igor, Roberto A. e Thauane pelas risadas e desesperos compartilhados, pelos papos viajados e profundos, pelas tardes jogando UNO na EJ, nossos momentos juntos marcaram esses últimos anos de curso com muita felicidade e diversão. Leo, pelas trocas sinceras. Roberto G., Gaby e Isa, pela amizade e pelo carinho. À Leandrinha, Keke e Keké, que escutaram minhas reclamações e apoiaram os momentos difíceis e felizes desse processo. Amo vocês!

À Gabriel, meu companheiro há sete anos, pela sua presença constante e carinhosa. Pelas tardes que passamos juntos, eu escrevendo ou pintando e você trabalhando. Por sua paciência e por seu amor, pelas suas críticas e considerações e pelos momentos de descanso que me revigoraram toda semana para começar novamente. Aos meus gatos, companheiros de todos os momentos. Em especial, Frajola – cada palavra deste TCC foi escrito com você no meu colo.

À arte, sempre presente. E à Saturno, guia das minhas itinerâncias e criações, siga sempre em sua órbita.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### IMAGENS

<b>Imagem 1 –</b>	William-Adolphe Bouguereau. <i>Nymphs and Satyr</i> (1873). Óleo sobre tela, 260 x 180cm.....	30
<b>Imagem 2 –</b>	Gian Lorenzo Bernini. <i>Apolo e Dafne</i> (1622-25). Escultura em mármore, 243cm.....	31
<b>Imagem 3 –</b>	Edwin Landseer. <i>Scene from A Midsummer's Night Dream. Titania and Bottom</i> (1848-51). Óleo sobre tela, 82 x 133cm..	32
<b>Imagem 4 –</b>	Barbara Langoni. Tríptico: <i>Era Noite Quando Eu Sabia de Mim</i> (2023). [CADA] Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	35
<b>Imagem 5 –</b>	Louise Bourgeois. <i>Femme Maison</i> (1994). Escultura em mármore, 12,1 x 24,4 x 7,6cm.....	37
<b>Imagem 6 –</b>	Gustave Doré. <i>The Flight of Geryon</i> (1867). Xilogravura, 19cm x 23,5cm.....	41
<b>Imagem 7 –</b>	Barbara Langoni. [RECORTE] <i>Vesúvio</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.....	51
<b>Imagem 8 –</b>	Louise Bourgeois. <i>Femme Maison</i> (1945-1947). Óleo e tinta sobre linho, 91,4 x 35,6cm.....	55
<b>Imagem 9 –</b>	Louise Bourgeois. <i>Spiral Woman</i> (2003). Tecido, 175,3 x 35,6 x 34,3 cm.....	58
<b>Imagem 10 –</b>	Efe Godoy. <i>Acima das Voltas que Dava para Sustentar as Flores que Cultivava</i> (2019). Aquarela e desenho sobre papel, 26 x 21cm.....	61
<b>Imagem 11 –</b>	Louise Bourgeois. <i>The Woven Child</i> (2002). Tecido, madeira, vidro e aço, 70 x 35 x 21cm.....	62
<b>Imagem 12 –</b>	Olivier de Sagazan. <i>Transfiguration</i> (Ano desconhecido). 1134 x 760px.....	69
<b>Imagem 13 –</b>	Olivier de Sagazan. <i>Transfiguration</i> (Ano desconhecido). 1272 x 1003px.....	70
<b>Imagem 14 –</b>	Mari Katayama. <i>Bystander #014</i> (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 600 x 600px.....	72

<b>Imagem 15</b>	– Mari Katayama. <i>Bystander #016</i> (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 780 x 1044px.....	73
<b>Imagem 16</b>	– Mari Katayama. <i>Bystander #01</i> (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 1.000 x 750px.....	74
<b>Imagem 17</b>	– Kate Clark. <i>Kin</i> (2021). Escultura e taxidermia, 1,44 x 1,27 x 0,43m.....	77
<b>Imagem 18</b>	– Kate Clark. <i>Licking the Plate</i> (2014). Escultura e taxidermia, 3 x 3 x 1,21m.....	78
<b>Imagem 19</b>	– Juul Kraijer. <i>Sem título</i> (2016). Fotografia, 17,98 x 18,32cm.....	79
<b>Imagem 20</b>	– Juul Kraijer. <i>Sem título</i> (2005). Carvão sobre papel, 57,3 x 47,9cm.....	80
<b>Imagem 21</b>	– David Altmejd. <i>Pyramid</i> . 2019. Multimídia, 91 x 81 x 75cm.....	81
<b>Imagem 22</b>	– David Altmejd. <i>Leap</i> (2022). Multimídia, 80,5 x 40 x 37,2cm....	83
<b>Imagem 23</b>	– David Altmejd. <i>Hare</i> (2022). Multimídia, 95,3 x 32,4 x 32,4cm.	84
<b>Imagem 24</b>	– Frida Kahlo. <i>The Wounded Deer</i> (1946). Óleo sobre pedra, 22,4 x 30cm.....	88
<b>Imagem 25</b>	– Frida Kahlo. <i>A Coluna Partida</i> (1944). Óleo sobre tela, 40 x 30,7 cm.....	95
<b>Imagem 26</b>	– Frida Kahlo. <i>As Duas Fridas</i> (1939). Óleo sobre tela, 173,5 x 173cm.....	96
<b>Imagem 27</b>	– Barbara Langoni. <i>Sem título</i> (2018). Acrílica sobre tela, 50 x 70cm.....	103
<b>Imagem 28</b>	– Barbara Langoni. <i>Corpo-Cidade</i> (2022). Fotocolagem digital, 1.080 x 1.080px.....	104
<b>Imagem 29</b>	– Barbara Langoni. Rascunho digital para <i>Vesúvio</i> (2023). Pintura digital, 3024 x 4032px.....	115
<b>Imagem 30</b>	– Barbara Langoni. <i>Bicho II – Muda</i> (2023.) Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	116
<b>Imagem 31</b>	– Barbara Langoni. <i>É Bicho?</i> (2023). Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.....	117
<b>Imagem 32</b>	– Barbara Langoni. [CADA] <i>Poemas Visuais</i> (2023). Aquarela, nanquim e guache sobre papel, 21 x 29,7cm.....	122

<b>Imagem 33</b>	– Barbara Langoni. <i>Era Noite Quando Eu Sabia de Mim</i> (2023). [CADA] Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	125
<b>Imagem 34</b>	– Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] <i>Bicho I – Ninfa</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	125
<b>Imagem 35</b>	– Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] <i>Bicho II – Muda</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	127
<b>Imagem 36</b>	– Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] <i>Bicho III – Imago</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.....	129
<b>Imagem 37</b>	– Barbara Langoni. Série <i>Bicho-Estrela: Fragmentos</i> (2023). [CADA] Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.....	130
<b>Imagem 38</b>	– Barbara Langoni. <i>Primavera</i> (2023). Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.....	131
<b>Imagem 39</b>	– Barbara Langoni. <i>Quando Eu Nascer Eu Vou Sair de Dentro de mim</i> (2023). Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.....	132
<b>Imagem 40</b>	– Barbara Langoni. <i>Sobre Fissuras</i> (2023). [CADA] Acrílica sobre tela. [Da esquerda para direita] 45 x 55cm, 45 x 55cm, 50 x 80cm.....	133
<b>Imagem 41</b>	– Barbara Langoni. <i>A Metamorfose do Bicho-Estrela</i> (2023). Acrílica sobre tela, 50 x 80cm.....	134
<b>Imagem 42</b>	– Barbara Langoni. <i>Vesúvio</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.....	136
<b>Imagem 43</b>	– Barbara Langoni. <i>Exúvia</i> (2023). Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.....	136
<b>Imagem 44</b>	– Registros da montagem da exposição - 1 (2023).....	149
<b>Imagem 45</b>	– Registros da montagem da exposição - 2 (2023).....	150
<b>Imagem 46</b>	– Registros da montagem da exposição - 3 (2023).....	150
<b>Imagem 47</b>	– Registros da montagem da exposição - 4 (2023).....	151
<b>Imagem 48</b>	– Registros da montagem da exposição - 5 (2023).....	151
<b>Imagem 49</b>	– Registros da montagem da exposição - 6 (2023).....	151
<b>Imagem 50</b>	– Registros da montagem da exposição - 7 (2023).....	152
<b>Imagem 51</b>	– Registros da inauguração de <i>Metamorfose</i> – 1 (2023).....	153
<b>Imagem 52</b>	– Registros da inauguração de <i>Metamorfose</i> – 2 (2023).....	153
<b>Imagem 53</b>	– Registros da inauguração de <i>Metamorfose</i> – 3 (2023).....	154

<b>Imagem 54 –</b>	Registros da inauguração de <i>Metamorfose – 4</i> (2023).....	154
--------------------	--	-----

## **FIGURAS**

<b>Figura 1 –</b>	Autorretratos 1, Lucian Freud.....	87
<b>Figura 2 –</b>	Autorretratos com espelhos de mão.....	90
<b>Figura 3 –</b>	Autorretratos 2, Lucian Freud.....	92
<b>Figura 4 –</b>	[RECORTE] Série <i>Bicho-Estrela: Fragmentos</i> (2023).....	93
<b>Figura 5 –</b>	<i>Estética do Invisível</i> (2018).....	102
<b>Figura 6 –</b>	Série <i>Corpo-Vivo</i> (2022).....	105
<b>Figura 7 –</b>	[RECORTES] <i>Antes de Nascer o Beija-Flor</i> (2019).....	106
<b>Figura 8 –</b>	Rascunhos iniciais (2023).....	110
<b>Figura 9 –</b>	Rascunhos para tríptico (2023).....	113
<b>Figura 10 –</b>	Projeto gráfico do livro poético (2023).....	123
<b>Figura 11 –</b>	[RECORTE 1] Projeto expositivo de <i>Metamorfose</i> (2023).....	148
<b>Figura 12 –</b>	[RECORTE 2] Projeto expositivo de <i>Metamorfose</i> (2023).....	149

## RESUMO

Esta pesquisa em Artes Visuais é um trabalho final realizado em pintura e poesia, que teve como objetivo a produção plástica intitulada *Metamorfose*, composta de três séries de pinturas, assim como um livro poético. Trata-se de uma produção autorrepresentativa e autobiográfica que nasce após uma experiência de cirurgia facial e que se fundamenta no conceito da metamorfose para refletir a identidade, a vivência da transformação e da dor. Esse conceito é trabalhado através da criação de um híbrido de mulher com cigarra, nomeado Mulher-Cigarra, que se apresenta nas composições e na escrita poética como uma imagem-fábula do eu transformado. A produção então se desenvolve em conjunto com a pesquisa teórica, trazendo reflexões sobre a maneira com que vivenciamos nossas identidades e evidenciando uma necessidade atual de pensar o eu como um conceito aberto em constante transformação. A pesquisa se apoia em um estudo da metamorfose sob uma perspectiva poética, utilizando a literatura como base para análise. Apoia-se também na investigação da identidade e do gênero como estudados pela filosofia e pela teoria feminista. Isso dito, o trabalho promove uma reflexão sobre a experiência pessoal com o processo transformativo da cirurgia, assim rompendo com noções fixas de identidade e gênero e tecendo suas condições enquanto conceitos permanentemente mutantes.

**Palavras-chave:** Metamorfose. Identidade. Autorrepresentação. Hibridismo. Pintura.

## ABSTRACT

This research in Visual Arts is a final work carried out in painting and poetry, which had as its objective the plastic production entitled *Metamorfose*, composed of three series of paintings, as well as a poetic book. It is a self-representative and autobiographical production that was born after an experience of facial surgery and that is based on the concept of metamorphosis to reflect identity, the experience of transformation and pain. This concept is worked through the creation of a hybrid of woman and cicada, called *Cicada Woman*, which is presented in the compositions and in the poetic writing as a fable-image of the transformed self. The production then develops in conjunction with the theoretical research, bringing reflections on the way in which we experience our identities and evidencing a current need to think of the self as an open concept in constant transformation. The research is based on a study of metamorphosis from a poetic perspective, using literature as a basis for analysis. It is also based on the investigation of identity and gender as studied by philosophy and feminist theory. That said, the work promotes a reflection on the personal experience with the transformative process of surgery, thus breaking with fixed notions of identity and gender and weaving their conditions as permanently changing concepts.

**Keywords:** Metamorphosis. Identity. Self-representation. Hybridism. Painting.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
ÁLBUM DE APRESENTAÇÃO DE IMAGENS.....	17
CAPÍTULO I: NINFA.....	21
1.1 A metamorfose como poética.....	25
1.1.1 O mito e a metamorfose.....	29
1.1.2 Potencialidades poéticas.....	36
1.2 A busca pela identidade.....	44
1.2.1 Um brevíssimo percurso cultural.....	46
1.2.2 Identidade feminina e o nomadismo identitário.....	51
1.2.3 Atravessamentos de gênero, corpo e identidade.....	58
CAPÍTULO II: MUDA.....	65
2.1 Metamorfoses na Arte.....	66
2.1.1 Transformações como poéticas identitárias.....	67
2.1.2 Hibridismos e animalidades.....	76
2.2 Percursos da identidade através da autorrepresentação.....	85
2.2.1 A imagem especular: reflexos, sombras e vestígios.....	89
2.2.2 O eu narrativo: recortes autobiográficos.....	94
CAPÍTULO III: IMAGO.....	99
3.1 Caminhos andados.....	101
3.2 Processo de criação: vestígios transformadores.....	107
3.2.1 Imagens plásticas.....	109
3.2.2 Interface: pintura e escrita.....	119
3.3 Imagens mutantes: uma leitura iconográfica e iconológica....	124
3.4 Livro poético, poéticas do percurso.....	138
3.5 Exposição.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS.....	160

## INTRODUÇÃO

*“Depois, entre as sensações que mais penetrantemente doem até serem agradáveis, o desassossego do mistério é uma das mais complexas e extensas.”*  
- Fernando Pessoa, O Livro do Desassossego<sup>1</sup>

Se pudesse escolher duas palavras que representam bem a minha relação com o meu próprio trabalho, valer-me-ia das palavras de Pessoa (1982) e escolheria "desassossego" e "mistério". Já indica Salles (2013) que a obra é um processo em construção, em um desvelamento gradual pela mão do artista que a cria – nesse processo, o assunto se revela ao longo da criação, permanecendo um mistério até então. Processo este que, em suas idas e vindas, é causa de grande inquietação para mim. Por isso, adianto que esta pesquisa, *Metamorfose: um percurso autobiográfico em pintura e poesia*, é fruto de um desassossego. Mas como o próprio Pessoa (1982) também indica, essa é uma dor que se transforma.

Esse desassossego é um sentimento antigo. Uma busca por autocompreensão, de reconhecimento da própria imagem, de lugar no mundo e especialmente de construção de identidade que se origina na infância e na adolescência, nas fases mais delicadas do crescimento, montando um percurso de vivências que são exacerbadas por uma experiência de cirurgia facial pela qual passei em 2022. Desse terreno de incerteza, dor, cicatriz e transformação, nasce a necessidade de uma produção plástica autorrepresentativa e autobiográfica que refletisse a identidade e os processos de transformações vividas através do conceito

---

<sup>1</sup> “Considerado o livro da vida de Fernando Pessoa, o Livro do Desassossego foi escrito ao longo de mais de vinte anos e publicado 47 anos depois da morte do escritor. Por conta disso, é uma obra conjunta de Pessoa e seus organizadores: “tomado como objeto, como resultado, o Livro do Desassossego não é fruto autoral de Pessoa; ele decorre de um esforço crítico e filológico monumental, o qual resulta em inevitáveis variações de edição para edição”, explica Caio Gagliardi, professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. [...] Escrito, com intermitências, ao longo de mais de duas décadas, o Livro do Desassossego é o livro da vida de Fernando Pessoa. Quando surgiu, em 1982, 47 anos depois da morte do escritor (coincidentalmente, aos 47 anos), sua publicação foi responsável por um verdadeiro boom: nos anos oitenta, praticamente não houve um grande crítico português que não tenha escrito a seu respeito”. Fonte: ELIAS, Alice. “Livro do Desassossego”, de Fernando Pessoa, é publicado. Hoje na História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo. 2023. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/44676>. Acesso em: 04 jun. 2023. No restante deste trabalho, a referência à obra dar-se-á como “Pessoa (1982)”.

da metamorfose, buscando, assim, compreender minha relação com a própria identidade após a cirurgia, estabelecendo um percurso por conceitos importantes da minha história recente, como crescimento, autoimagem, gênero e sexualidade.

Com o recorte temático da poética da metamorfose, tornou-se necessária a criação de uma figura que representasse o eu em uma fabulação da história pessoal e da identidade. Tal demanda culminou na personagem da Mulher-Cigarra: um híbrido de mulher e cigarra que pretende compor um retrato subjetivo da experiência transformadora da cirurgia, assim como os processos de transformação decorrentes do crescimento natural. Ao longo da criação plástica, que se configura na forma de três séries, fez-se presente a necessidade da linguagem da poesia no corpo da produção artística, o que deu origem ao livro poético *Uma Linha Vermelha (ou a Metamorfose do Bicho-Estrela)*, o qual que reúne poemas, poesia e poemas visuais que conversam diretamente com as composições criadas para as três séries.

Assim, a obra resultante dedica-se aos temas de metamorfose e identidade em duas linguagens distintas, estabelecendo conexões e identificando atravessamentos entre os outros conceitos abordados, em uma dupla narrativa. Seu caráter autobiográfico possibilita que se estabeleça um diálogo entre a esfera pessoal e a social, evidenciando as tendências passadas quanto ao assunto da identidade e do gênero e explorando uma possibilidade atual de entendê-los como conceitos mutantes e passíveis de transformação.

Para a tessitura desse diálogo, no entanto, foi fundamental a investigação histórico-literária da metamorfose como poética, assim como dos temas de identidade e de gênero nas áreas de Filosofia e Sociologia. Os autores que utilizei de aporte teórico para este movimento foram Silva (1984), Hall (2006) e Bauman (2005). Nesse mesmo sentido, o percurso autobiográfico da obra denuncia também a presença de iconografias pessoais que tocam os temas de gênero e sexualidade. Temas estes que, apesar de não se colocarem como o foco desta pesquisa, compõem a pluralidade de vivências pessoais que transbordam para a produção plástica e poética de *Metamorfose*. Com isso em mente, me baseio nos conceitos de identidade e de gênero como pensados por Butler (2003; 2018) e De Lauretis (2007).

Nesse contexto, o hibridismo entra como um conceito fundamental para a pesquisa, pois é por meio dele, e especificamente por meio do antropozoomorfismo, que represento o conceito de metamorfose em meu trabalho, trazendo para a imagem

representativa do eu partes de um corpo considerado estranho. Nesta alteridade – na absorção do outro como parte constituinte do eu –, construo o retrato subjetivo de um eu que busca compreender sua imagem, sua identidade e sua existência após a interferência cirúrgica, assim simbolizando os confrontos e embates decorrentes das mudanças vivenciadas.

Ademais, o embate com noções antiquadas e tentativas de conceitualização insuficientes acerca do tema de identidade motivaram que as investigações teórica e prática atuassem nos dois sentidos: pessoal e social. Assim, para esta pesquisa, pretendofundamentar a identidade como um conceito pautado na ideia de metamorfose e hibridismo: passível de mudança, em uma constante transformação e aceitação da pluralidade.

Assim sendo, destacam-se também autores no campo das Artes como Salles (2013), Didi-Huberman (2010; 2012; 2015), Heller (2013), Berger (1999) e Oliveira (1999), além da coletânea de ensaios *Pintura além da pintura* (ROLLA *et al.*, 2011). As referências artísticas que tecem a pesquisa em conjunto com esses autores são Louise Bourgeois, Olivier de Sagazan, Mari Katayama, David Altmejd, Lucian Freud e Frida Kahlo.

Diante do apresentado, esta monografia se dividiu em três capítulos, introduzidos por um álbum de apresentação das imagens plásticas criadas para a obra artística *Metamorfose*, cujo intuito é trazer a produção plástica final do trabalho para melhor compreensão da pesquisa.

Isso dito, o Capítulo I, *Ninfa*, busca conceitualizar as temáticas que habitam as investigações teóricas e práticas da pesquisa. Inicialmente, faço uma breve retrospectiva pela mitologia, estabelecendo a relação do mito e da metamorfose para, em seguida, contextualizar a poética da metamorfose através de análises literárias de contos de Telles (2009) e do livro *Autobiografia do vermelho*, de Carson (1998). Em um segundo momento, faço um diálogo com Hall (2006) e Bauman (2005) a fim de compreender o que é a identidade, bem como as conceptualizações do conceito, para em seguida entendê-lo no conceito de gênero através das teorias feministas de Butler (2003; 2018) e De Lauretis (2007).

Já o segundo capítulo, *Muda*, traz as discussões elencadas acima para o campo das Artes, investigando em um primeiro momento a transformação como poética identitária em Olivier de Sagazan e Mari Katayama. Em seguida, o foco se

torna o hibridismo, na obra de David Altmejd, assim como em Juul Kraijer e Kate Clark – artistas que também povoam o metafórico universo de inspirações que influenciou a concepção de *Metamorfose*. Dedico o último momento do capítulo para refletir sobre a autorrepresentação e a autobiografia na pintura, através da análise dos trabalhos de Lucian Freud e Frida Kahlo. Possibilita-se, assim, a criação de um contexto para todos os elementos que fazem parte da produção plástica desta pesquisa.

O último capítulo, *Imago*, portanto, aborda o processo de criação de *Metamorfose*, iniciando-se na exploração dos temas mencionados durante o percurso acadêmico, para então discutir a produção plástica e poética da pesquisa em diálogo com Salles (2013) e Oliveira (1999). Trato das idas e vindas do processo, estabelecendo o vestígio transformador como gestante da criação artística, este vestígio se referindo aos afetos, às memórias e às referências literárias e artísticas que transformam o olhar para a experiência pessoal, inserindo-se de alguma forma vestigial nas obras. Faz-se então essencial uma leitura dessas obras, o que é construído em diálogo com Berger (1999), Heller (2013) e Didi-Hubermann (2010; 2012; 2015), contemplando as cores utilizadas, as composições e o tratamento pictórico das pinturas.

Em seguida, faço uma leitura similar do livro poético, ainda com Oliveira (1999), com objetivo de compreender os significados presentificados na escrita poética e sua relação com as imagens plásticas criadas. Finalizo o capítulo com o processo de idealização e com registros da exposição realizada para a produção plástica da pesquisa.

Assim, esta pesquisa marca uma trajetória reflexiva acerca da poética da metamorfose, personificada pelo hibridismo como modo de pensar as inquietações sobre identidade, as quais têm o seu início desde a infância, porém se exacerbam particularmente no pós-operatório. Com isso, busco com este trabalho trazer minha vivência pessoal com identidade e a experiência cirúrgica, a partir do estudo teórico e da produção artística e poética, com intuito de refletir como a experiência da transformação facial afetou o meu senso de identidade e autoimagem e, dessa forma, ampliar a discussão sobre o que é identidade para a sociedade ocidental atualmente e como a vivenciamos.

## ÁLBUM DE APRESENTAÇÃO DE IMAGENS

Para fim de melhor compreensão da pesquisa, seguem as pinturas que compõem o trabalho plástico intitulado *Metamorfose*. Dedico o Capítulo III para a discussão das composições, no que toca o processo de criação, assim como a leitura iconográfica e iconológica. Vale ressaltar que as imagens aqui expostas não estão numeradas porque reaparecem no corpo da pesquisa, aí, sim, listadas conforme normas. Neste momento, a ideia é realmente mostrar o conjunto ao leitor. Reservo o Capítulo III também para tratar do livro poético desenvolvido a fim de acompanhar as pinturas a seguir.

### SÉRIE 1 – ERA NOITE QUANDO EU SABIA DE MIM (2023)

Barbara Langoni.  
*Bicho I – Ninfa* (2023).  
Acrílica sobre tela,  
45 x 95cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni  
(2023).

Barbara Langoni.  
*Bicho II – Muda* (2023).  
Acrílica sobre tela,  
45 x 95cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni  
(2023).

Barbara Langoni.  
*Bicho III – Imago* (2023).  
Acrílica sobre tela,  
45 x 95cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni  
(2023).

**SÉRIE 2 – Conforme amadureci a ideia URAS (2023)**

Barbara Langoni. *Vesúvio* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Barbara Langoni. *Exúvia* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Barbara Langoni. *A Metamorfose do Bicho-Estrela* (2023).  
Acrílica sobre tela, 50 x 80cm.



Acervo da artista.  
Fotografia: Barbara Langoni (2023).

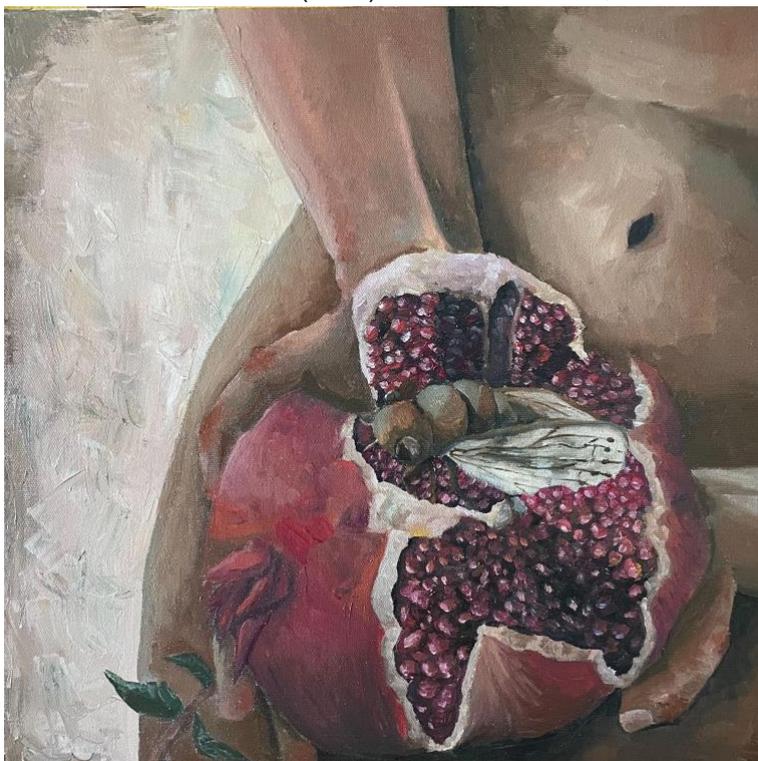
**SÉRIE 3 – BICHO-ESTRELA: FRAGMENTOS (2023)**

Barbara Langoni. *É Bicho?* (2023).  
Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



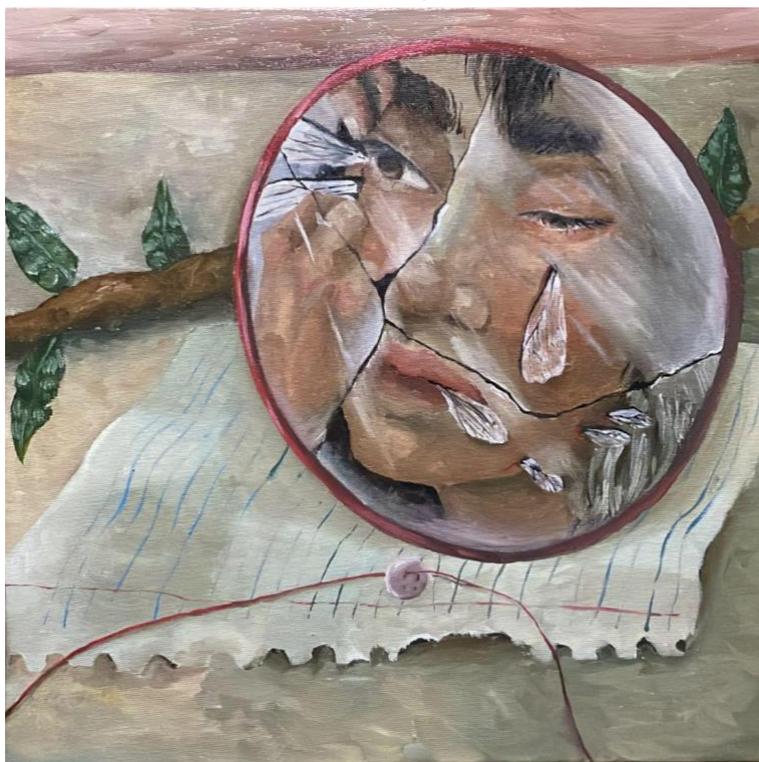
Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Barbara Langoni. *Quando Eu Nascer Eu Vou Sair de Dentro de Mim* (2023). Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Barbara Langoni. *Primavera* (2023).  
Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

## CAPÍTULO I

### NINFA

*“Quem escolheu esta cara para mim?”*  
– James Joyce, *Ulisses*<sup>2</sup>

Existe alguma coisa que torna o meu *eu*<sup>3</sup> diferente do seu, do *dela*, do *dele*, do *nós*. Essa coisa – esse *sujeito*<sup>4</sup> intangível e inexplicável, substância altamente transformável que não podemos tocar, porém, somos profundamente cientes dela, foi nomeada “identidade”. Talvez por pura conveniência ou por alguma ironia intelectual sobre a qual não falamos, o nome escolhido para esse grande ponto de interrogação existencial significa “qualidade do que é idêntico”.

Mas não somos. Nem em nosso convívio social, nem na intimidade solitária dos nossos monólogos. O meu eu de dois anos atrás era uma pessoa completamente diferente: se essa pessoa pudesse me ver hoje, de pé em seu lugar, talvez veria não uma imagem do futuro, mas um ser alienígena para seu entendimento de realidade – e de identidade.

Foi pensando nisso – no que nos transformamos quanto à nossa qualidade de idêntico – que percebi que, em meus totalizados 22 anos de vida, esse sujeito continua um grande enigma e, de alguma forma, eu precisava colocar essa tangibilidade em palavras: em cor. O que é o ato criador, senão um ímpeto? Desse ímpeto, nasceu *Metamorfose*, uma pesquisa e série artística de pintura e poesia que fala sobre esse sujeito, minha necessidade de compreendê-lo e de sua percepção projetada para o mundo: meu corpo e os significados imbuídos a ele.

*Metamorfose* é uma criação inacabada, em mutação constante, tal qual sugere o seu próprio nome. Minhas experimentações com a temática vêm desde o início da

---

<sup>2</sup> Esta citação é de James Joyce, no livro *Ulisses*, mas também está mencionada na obra *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman (2010), citada na pesquisa e apresentada nas Referências.

<sup>3</sup> Quando utilizo o *eu* em itálico, quero representar uma tradução da palavra "self" em inglês. Não como eu, Sujeito, Barbara, mas como uma subjetividade, um "sujeito".

<sup>4</sup> Utilizo a expressão *sujeito* como uma variação da palavra “objeto”, referindo-se a algo que se expresse como a forma tangível da subjetividade. Esse termo vem como uma tentativa de dar forma à fugacidade do que compreendemos como identidade, tornando-a mais próxima de nós através de sua “materialização”.

graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia - UFU<sup>5</sup>, talvez até mesmo de antes disso. Talvez *Metamorfose* tenha se originado bem antes de minha inserção nas Artes como escolha e vocação – tenha nascido daqueles primeiros momentos da infância em que olhamos no espelho e nos reconhecemos. Indivíduo de carne, pele e osso: um reflexo que, de alguma maneira estranha, organiza-se de forma familiar.

Vejo-me no espelho e reconheço a forma do outro – reconheço o que vejo no espelho pois reconheço o outro? O que é esse corpo a que pertencço, que *me* pertence, porém, parece tão estranho? Esse reflexo em sua inconstância muda constantemente, essa pergunta se repete com tamanha frequência que ameaça emaranhar-se em consoantes e perder o sentido: quem sou eu? Quem sou eu? Quem sou eu?

Inicialmente, este trabalho surgiu desse emaranhado de experiências e perguntas que, em sua falta de sentido causada por repetição, na aparente trivialidade de suas construções semânticas, tornaram-se o centro de tudo. Essas perguntas são exacerbadas após uma cirurgia facial pela qual passei em 2022 e essa transformação do rosto marca o início de minha produção artística e autobiográfica que resgata o conceito biológico de metamorfose como o fenômeno que simboliza minhas idas e vindas em minha própria identidade, gênero e sexualidade pós-cirurgia.

O objetivo com *Metamorfose* é trazer o meu olhar para o assunto, através da produção em formato de livro poético e da produção pictórica em tela, para minhas experiências enquanto corpo que todo dia se descobre e busca se compreender, de sujeito-enigma que tenta encontrar os contornos e os limites de sua própria forma. Esse olhar é retrospectivo e introspectivo e, através da ficcionalização de minha própria subjetividade e imagem, busco simbolizar a percepção sobre meu processo de descobrimento, minhas transformações físicas e subjetivas, meus anseios e minhas memórias.

É também o objetivo deste trabalho, através da produção artística citada acima, criar um contexto no qual imaginário e real se encontram para representar corpos híbridos que, além de falar dos aspectos biográficos e subjetivos de minha vivência pessoal, simbolizam uma nova possibilidade de pensar a identidade que se construa a partir da noção de constante mudança.

---

<sup>5</sup> Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia, Minas Gerais.

Nesse sentido, este trabalho busca também pensar na relação identidade/gênero/corpo e nos constantes atravessamentos entre os três no contexto social do feminino, colocando em questão temas como: os papéis sociais que historicamente foram imbuídos ao feminino, determinando suas identidades e corpos; as estruturas binárias de gênero que definem uma separação de masculino e feminino, excludente de corpos e identidades de gênero que não se encaixam na regra; a forma como pensamos nossas identidades em um contexto de pós-modernidade fragmentada.

Movida por essas inquietações, criei a personagem da Mulher-Cigarra<sup>6</sup>: um híbrido de humano andrógino e cigarra, que traz em sua construção pictórica uma narrativa corporificada dessas eternas perguntas. Equilibrando-se entre uma *persona* autorrepresentativa e um arquétipo, essa figura coloca em reflexão também as imagens culturais da identidade e do corpo feminino.

Ela traz em suas raízes a minha busca por compreensão de minha própria identidade, em um mundo pós-pandemia fragmentado em espaços de isolamento e encontros, de novas etapas e memórias revisitadas. Em um corpo que segue se transformando, essa identidade acompanha suas metamorfoses, trazendo em questão meus diálogos com meu corpo, com minha história, com minha sexualidade e autoimagem.

Em um âmbito social, meu trabalho também trata da plastificação de identidades pautadas em noções antiquadas e instáveis de gênero que, mesmo em tempos contemporâneos, resiste à completa dissolução frente ao crescente conservadorismo, passível de observação em suas múltiplas facetas no Brasil. Essas noções que permeiam o conceito possibilitam que a objetificação de corpos femininos e a marginalização de corpos que não se adéquem a uma concepção binária masculino/feminino de mundo perdure em nossos meios de convívio social em pleno século XXI.

Com isso em mente, o nome deste primeiro capítulo traz em sua carga simbólica três significados: 1. da ninfa como o segundo estágio da metamorfose da cigarra; 2. das divindades gregas femininas que habitavam rios, fontes, bosques, montes e prados; 3. da terminologia anatômica que designa os pequenos lábios da

---

<sup>6</sup> Falo mais sobre o nome *Mulher-Cigarra* ao longo do trabalho e, sobre sua construção, especificamente no Capítulo 3.

vulva. Cada um desses significados representa uma temática que abordo nesta etapa: da cigarra como símbolo da identidade híbrida que apresento em meu trabalho, da divindade como metáfora para o feminino e da vulva como signo cultural do corpo feminino, o que iremos desconstruir mais adiante.

Portanto, para melhor compreensão das temáticas abordadas em minha pesquisa, dividi este capítulo em dois momentos: o primeiro sendo *A Metamorfose como poética* e o segundo, *A busca pela identidade*. No primeiro, faço um breve percurso pela História, pela Arte e pela Literatura, analisando os percursos traçados pelo tema da metamorfose, com objetivo de entender o contexto em que meu trabalho se insere neste quesito.

No segundo momento, construo meu percurso com Hall (2006)<sup>7</sup>, Bauman<sup>8</sup> (2005) e Woodward<sup>9</sup> (2014), traçando um breve percurso cultural do conceito de identidade. Logo em seguida, baseio-me nas teorias feministas de Butler<sup>10</sup> (2003; 2018) e De Lauretis<sup>11</sup> (2007) para fazer interseções entre os conceitos de identidade apresentados e compreender como estes se apresentam no contexto de gênero. Finalizo o capítulo tratando dos atravessamentos de corpo, gênero e identidade. Meu objetivo neste tópico é teorizar o contexto social em que meu trabalho se insere para então relacioná-lo à poética da metamorfose que apresento no tópico anterior.

Foi necessário, para este fim, o estudo em áreas de conhecimento variadas da Arte para melhor compreensão dos temas propostos. O intuito com este primeiro capítulo é introduzir a teoria por trás desses temas que se fazem presentes no trabalho. Mais especificamente, é compreender como a metamorfose já se apresentou em diferentes contextos artísticos e culturais e como ela pode atuar poeticamente no sentido de desconstruir as estruturas político-culturais que asseguram determinadas identidades, gêneros e corpos dentro de normas discursivas.

---

<sup>7</sup> Stuart Hall (1932 – 2014) foi teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano.

<sup>8</sup> Zygmunt Bauman (1925 – 2017) foi sociólogo e filósofo polonês.

<sup>9</sup> Kathryn Woodward (1948 – presente) é escritora, socióloga e professora.

<sup>10</sup> Judith Butler (1956 – presente) é pesquisadora estadunidense de filosofia pós-estruturalista, tendo composto umas das principais teorias contemporâneas do feminismo e teoria queer. Atualmente, ocupa o cargo de professora do departamento de retórica e literatura comparada da Universidade da Califórnia em Berkeley.

<sup>11</sup> Teresa de Lauretis (1938 – presente) é autora italiana e distinta professora emérita de História da Consciência na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz.

A adoção de uma reinvenção constante não é apenas um exercício individual que pauto em minhas próprias inquietações com o tema em minha própria busca pela compreensão do "eu", mas também um esforço social que vai contra a corrente da solidificação de uma noção de "normal" que estereotipa, objetifica, desmerece e desmoraliza corpos, identidades, sexualidades, expressões e identidades de gênero que fogem à regra.

### **1.1 A metamorfose como poética**

A transformação de um corpo vivo é constante. Já afirmava Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático, que a natureza é composta por constante mudança. Tudo o que somos é, portanto, fluido. Nossos corpos, nossos modos de vida, nossas identidades – nada permanece o mesmo ao que vivemos.

Essa transformação constante é observada até mesmo em nível celular – é estimado que haja um ciclo de 28 dias para que toda a camada celular da pele seja transformada. As células do intestino, em meses, também são substituídas por células novas. As do fígado, em três anos. Essa visceral transfiguração se lentifica ao que os anos passam, até que tal renovação já não seja tão constante – aos pulos descemos a escada do tempo.

Mas... o que é esse sujeito que habita meu corpo, denomina minhas funções e anseios, minhas tendências e inquietações? Citando novamente James Joyce, “Quem escolheu esta cara para mim?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32); que pele é essa que cobre meu rosto? Incapaz de datá-la, estudá-la ou compreendê-la sem profunda dissecação, aguardo um sinal. Uma indicação que exponha suas maquinações fervorosas: um espasmo, uma falha, uma mancha que conte a história de uma transformação que, silenciosa e invisível, ocorre todos os dias.

Se considerarmos, por exemplo, a cigarra, que vive por anos debaixo da terra na temperatura ideal para o crescimento lento de sua ninfa, deparamo-nos com outro contexto. A cigarra sabe muito bem quando é hora de subir à superfície, como se escutasse dentro de seu corpo aquele sinal: aquele inconfundível espasmo que precede a grande transformação. Sua pele, como uma casca vazia e importuna, abre

espaço para sua verdadeira forma. As asas crescem e, de seu aparelho estridulatório, nasce um canto – ou um grito.

A cigarra é um animal comum de se escutar na primavera, perto de onde cresci em Uberlândia, Minas Gerais. Inspirada na familiaridade que tenho com esse animal, quis trazer para este trabalho a extinção deste pensar em campos opostos, a partir da junção de dois seres. Minhas investigações teóricas e poéticas me levaram à imagem de um híbrido Mulher-Cigarra, que une a capacidade de metamorfose desse inseto símbolo de transformação, habitante de diversas memórias da minha infância, com a figura da mulher, escolhida por melhor representar o contexto no qual me encontro no fluido espectro do gênero.

O motivo da escolha da cigarra como símbolo principal para minha produção artística está muito relacionado com o seu ciclo de vida. A cigarra é conhecida notavelmente pelo período de 1 a 17 anos que suas ninfas, fase intermediária de seu desenvolvimento, passam sob a terra, assim como a cantoria entoada pela espécie, especialmente os machos. Cigarras fêmeas também estridulam, porém, em uma frequência sonora muito menor.

Uma das etapas de sua metamorfose é a muda, também conhecida como ecdise, em que o corpo do inseto adulto rompe de dentro do próprio exoesqueleto, ganhando asas. Essa etapa propicia uma metáfora interessante para simbolizar o processo de crescimento e de início da vida adulta, temas que abordo aqui.

Como busco trazer também, além de minha própria subjetividade, uma reflexão sobre os sistemas de identificação que atravessam a formação da identidade feminina socialmente, a cigarra possibilita ressignificar tal identidade quando se torna parte dela. Dando rosto às alteridades do nosso incompreendido sujeito, ela propõe a aceitação de identidades móveis e eternamente fluidas. Antes de prosseguir, sinalizo aos leitores que este primeiro capítulo se dedica à teorização de três conceitos-chaves para o meu trabalho: a metamorfose, a identidade (sujeito) e o feminino. A maneira com que essas investigações são apresentadas ocorre através de análises feitas em História, Literatura, Filosofia e Antropologia. Trago maior foco nas Artes Visuais a partir do Capítulo 2, pois acredito relevante para a pesquisa e meu próprio entendimento do trabalho a compreensão desses temas inicialmente pelas suas áreas de conhecimento de origem.

Pelo cunho desta pesquisa, cabe um segundo aviso: apesar da fundamentação teórica baseada em pesquisas históricas, literárias, antropossociais e filosóficas, minha produção pictórica é autobiográfica e autorrepresentativa, buscando ficcionalizar minha imagem através do hibridismo com a cigarra e promover, dessa forma, reflexões sobre o corpo e sobre a(s) identidade(s) que o habitam.

Dito isso, a metamorfose, enquanto fenômeno natural, contempla a transformação física de um ser. “Metamorfose”, do grego *metamorfós*, isto é, “eu transformo”, em suas representações mais antigas se manifesta em mitos e narrativas de duas formas: a transformação completa e o hibridismo.

A primeira se refere à transformação de um ser em outro, por exemplo: a transformação de um humano em árvore. Já a segunda, o hibridismo, pode ser dividida em três formas: zoomorfismo (atribuição de características animais aos humanos), antropomorfismo (atribuição de características humanas aos animais) e antropozoomorfismo (característica atribuída aos seres cujo corpo é parte humana, parte animal) (FRANZ, 2008).

Já na Zoologia, a metamorfose é um processo de desenvolvimento pós-embrionário, geralmente envolve a transformação rápida de uma larva para um estágio larval subsequente ou para um indivíduo adulto. Exemplos de metamorfose comuns são da lagarta (que se transforma na borboleta) e do girino (que se transforma no sapo).<sup>12</sup>

Para além do entendimento biológico, o tema da metamorfose oferece diversas possibilidades de abordagens artísticas, como veremos mais adiante. Podemos citar como exemplo, na hibridização de corpos, Louise Bourgeois<sup>13</sup>, que propõe em sua série *Femme Maison* a imagem de uma Mulher-Casa, colocando em conflito o papel social da mulher e a vida doméstica.

No meu trabalho, trago a metamorfose por meio da pintura e da escrita, como uma lente que nos permite pensar de forma plural a natureza humana em duas instâncias diferentes: 1. da identidade como algo imutável e essencialista; 2. da

---

<sup>12</sup> BISHOP, C.D., *et al.* What is metamorphosis? **Integrative and Comparative Biology**, Volume 46, Issue 6, (p. 655 – 661), December, 2006. Disponível em: <https://academic.oup.com/icb/article/46/6/655/702188?login=false>. Acesso em: 19 jul. 2023.

<sup>13</sup> Louise de Bourgeois (1911 – 2010) foi uma artista plástica franco-americana de grande renome, com trabalhos que tendem a ser abstratos e altamente simbólicos.

negação da identidade feminina enquanto concepção social construída sob um olhar sexista, definida pela biologia de seu sexo.

A apropriação desse da metamorfose, tão intrínseco à realidade humana enquanto organismos e culturas em constante transmutação, e ao ato criador enquanto ação transformadora, configura-se nas Artes em diversas instâncias. A metamorfose é, em momentos, temática central, como no caso de *A Metamorfose*, de Kafka<sup>14</sup> (1997), e a escultura *Apolo e Dafne* de Gian Lorenzo Bernini<sup>15</sup>. Em outros, ferramenta transfiguradora que multiplica sentidos e expande realidades. Cito como exemplo deste os contos *Tigrela e Lua Crescente em Amsterdã*, de Telles<sup>16</sup> (2009), que analiso no subtópico 1.1.2 deste capítulo.

O cunho mitológico da temática, como nota Silva<sup>17</sup> (1984) em sua pesquisa sobre a metamorfose na obra de Telles, é um de seus potenciais enquanto construção narrativa. A autora afirma que o mito existe enquanto fusão da razão e da imaginação, como meio de se dar forma ao indizível. O indizível, através do mito, abriria espaço para a expansão do universo humano, compondo e tecendo sentidos para a existência do indivíduo e de tudo ao seu redor.

Nesse sentido, as formas narrativas primitivas oferecem um rico escopo de observação da metamorfose, através de lendas (histórias fantásticas de inepção histórica que se baseia na realidade) e mitos (histórias que explicam fatos naturais, sejam estes filosóficos ou históricos, em um equilíbrio entre o sagrado e o profano) (FRANZ, 2008), abundantes em suas mutações, repletas de quebras e simbioses entre o humano e o não humano. É do solo investigativo fértil dessa abordagem da temática da metamorfose que dou início ao nosso percurso histórico sobre sua incorporação enquanto poética.

Note-se que, apesar de meu trabalho não se inserir no perfil mitológico que trago nas investigações iniciais, vejo como necessário este levantamento para melhor compreensão do contexto em que este tema se desenvolve na cultura ocidental.

---

<sup>14</sup> Franz Kafka (1883 –1924) foi escritor boêmio da língua alemã, autor de romances e contos e um dos escritores mais influentes do século XX.

<sup>15</sup> Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) foi artista do barroco italiano, distinguindo-se principalmente como escultor e arquiteto.

<sup>16</sup> Advogada, romancista e contista, Lygia Fagundes da Silva Telles (1918 – 2022) foi uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX.

<sup>17</sup> Vera Maria Tietzmann Silva é professora formada em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1967), especializada em Língua Inglesa pela PUC de Minas, especializada em Leitura e Literatura Infantil pela UFG e mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela UFG (1984).

Através dessa perspectiva histórica, faço a introdução do conceito em suas origens, o que facilita o entendimento para os objetivos desta pesquisa.

### 1.1.1 O mito e a metamorfose

Leitora ávida e fascinada por literatura, sempre me interessei muito pela mitologia e sua capacidade de dar uma forma simples a questões complexas e existenciais. As mitologias são povoadas de analogias, arquétipos e símbolos que se transformam diante de diferentes culturas: neste momento, trago o foco para a mitologia greco-romana, com passagens pontuais por outros folclores, mitos e lendas.

Para Silva (1984), a realidade mítica, ou a sua verdade, é descomprometida da realidade convencional. Essa dissecção que une o fato ao fantástico, que tanto me encantava durante as leituras na infância, possibilita a organização de uma percepção fenomenológica de mundo, explicando acidentes geográficos, fenômenos meteorológicos e, quando essa percepção é voltada para o sujeito, indagações de caráter metafísico, como identidade e mortalidade.

É através dessas narrativas e da constante tentativa de responder a questões naturais que se tece a estrutura do mito, e o estudo de suas simbologias nos permite a observação do aparecimento de certos arquétipos. Um deles é o tema da metamorfose, que ocorre frequentemente em resposta a uma necessidade de regresso: uma antítese à finitude.

É frequente no *corpus* mitológico a transformação de humanos em animais, rochas, árvores e rios, assim como a aparição de criaturas híbridas, tais quais o Minotauro – híbrido de homem e touro – e a Górgona – híbrido de mulher e cobra. Os casos são diversos e quase sempre seu acontecimento se deve aos deuses onipotentes, tendo objetivos de ordem prática. Isto é, a metamorfose no mito tem uma construção mais lógica do que poética. Vale trazer algumas exemplificações: Licaón e seus filhos são transformados por Zeus em lobos, como punição por sua crueldade e suas transgressões. Circe, poderosa deusa dos encantamentos, punia homens transformando-os em animais. A ninfa Calisto é transformada em urso por Hera como retribuição pelo caso que tem com seu esposo, Zeus.

Há um princípio lógico predominante nessas transfigurações, que obedecem a um formato de causa-consequência. Em outros momentos, porém, a capacidade de zoomorfismo é narrada como uma habilidade divina em prol de auxiliar os deuses a

alcançarem seus desígnios. Zeus, por exemplo, já se transformou em touro, cisne, águia, labareda, sátiro. Interesso-me em especial pela figura do sátiro, híbrido de humano e bode, como exemplificado na Imagem 1. Esse hibridismo humano e animal é um tema recorrente na mitologia grega, e um que trago para a minha produção artística como manifestação da metamorfose.

**Imagem 1** – William-Adolphe Bouguereau. *Nymphs and Satyr* (1873).  
Óleo sobre tela, 260cm x 180cm.



**Fonte:** Enciclopédia Online de Arte Useum.  
Disponível em: [www.useum.org](http://www.useum.org). Acesso em: 2 mar. 2023.

Pode-se distinguir a metamorfose na mitologia em três tipos: a metamorfose autoinfligida; a causada por um agente externo; e o hibridismo como resultado de uma metamorfose natural. É importante notar que, até aquele momento, no imaginário da Grécia Antiga, a metamorfose era um aparato narrativo que conduzia a determinado desfecho moral de uma história.

Talvez sua primeira tessitura enquanto poética seja feita por Ovídio<sup>18</sup>, em seu poema narrativo *Metamorfoses*, constituído por 15 livros<sup>19</sup>. Ovídio traz a metamorfose como tema central de 246 narrativas míticas, utilizando as figuras mais importantes da mitologia grega para montar um panorama poético da origem do mundo até o seu tempo. Sua posição sobre a metamorfose atravessa a transformação corporal de seus personagens em rochas, rios, flores, sons e animais e manifesta-se em âmbito global - histórico e físico.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Publius Ovidius Naso, conhecido como Ovídio nos países de língua portuguesa, foi um poeta romano conhecido pelo seu poema mitológico, *Metamorfoses*. O poema é uma de suas obras mais famosas e até hoje permanece como um dos trabalhos poéticos sobre mitologia mais aclamados, assim como o mais influente na história da poesia e da arte.

<sup>19</sup> OVIDIUS NASO, Publius. **Metamorfoses**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

<sup>20</sup> Essas informações podem ser encontradas no Livro I da edição completa (vide nota anterior).

É a partir do século XVI, no período Barroco, no entanto, que a metamorfose realmente ganha força em sua potencialidade poética. O Barroco, centralizado na captura do instante fugaz, é a escola artística que provavelmente mais favoreceu o arquétipo transformador do tema. (SILVA, 1984)

Exemplificando esse apelo à fugacidade do momento rapidamente transmutável, trago na Imagem 2 a obra *Apolo e Dafne*, de Bernini. A escultura em mármore retrata o ponto máximo da história de Apolo e Dafne em *Metamorfoses*, de Ovídio, quando a ninfa Dafne, filha do rio-deus Peneu, fugindo do assédio de Apolo, suplica ao pai que pare o seu sofrimento. Peneu, vendo que Apolo já tocava os cabelos de Dafne, transforma-a em um loureiro.

Mal finda a prece, invade-lhe um torpor os membros,  
seus seios tenros são por fina casca envoltos,  
dos cachos crescem folhas e ramos dos braços,  
pés tão velozes fixam-se em lentas raízes,  
em seu rosto coberto, um brilho apenas resta. (OVÍDIO *apud* CARVALHO, 2010, p. 548-567).

**Imagem 2** – Gian Lorenzo Bernini. *Apolo e Dafne* (1622-25).  
Escultura em mármore, 243cm.



**Fonte:** Site da Galeria de Arte Borghese.  
Disponível em: [www.borghese.gallery](http://www.borghese.gallery). Acesso em: 21 fev. 2023.

A metamorfose que ocorre em Ovídio é explicitamente física, da transformação humana em flora, fauna e diferentes outros elementos da natureza. Tal abordagem, apesar de frequente, não é a única forma com a qual o tema foi tratado. Com fortes raízes na teatralidade e cunho literário do romantismo, o gênero vitoriano de pintura

de fadas<sup>21</sup> também resgata símbolos animais e híbridos que percorrem a linha tênue da retórica.

Com figuras femininas híbridas influenciadas, principalmente, por obras como *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Tempestade*, de William Shakespeare, pinturas como *Titania and Bottom*, de Edwin Landseer (Imagem 3), evocam o pitoresco com a ficção em imagens extremamente detalhadas e dramáticas.

**Imagem 3** – Edwin Landseer. Scene from *A Midsummer's Night Dream*. *Titania and Bottom* (1848-51). Óleo sobre tela, 82 x 133cm.



**Fonte:** Site da National Gallery of Victoria.  
Disponível em: [www.ngv.vic.gov.au](http://www.ngv.vic.gov.au). Acesso em: 21 fev. 2023.

A obra remonta à cena I do ato IV de *Sonho de uma Noite de Verão* em que Titania, a Rainha das Fadas, sob o efeito de uma poção do amor que seu esposo Oberon administra como forma de punição por seu orgulho, apaixonou-se por Nick Bottom. Bottom, também enfeitiçado no início da peça, tem a sua cabeça transformada naquela de um burro.

A associação híbrida de humano e animal é presente, também, no folclore. O Ipujiara, talvez um dos mitos mais antigos brasileiros, era presente na crença popular dos povos Tupis que habitavam o litoral brasileiro durante o século XVI (CASCUDO, 1998). O híbrido de homem e peixe seria um monstro que atacava pessoas e comia partes de seus corpos. Iara, a Mãe d'Água, seria a antítese deste, enquanto uma bela sereia que seduzia homens com seu canto e os levava para debaixo d'água.

<sup>21</sup> *Fairy painting* ou *Victorian Fairy Painting* é um gênero de pintura associado à Era Vitoriana britânica, tendo como representantes pintores como William Blake, Henry Fuseli, Dante Gabriel Rossetti e Arthur Hughes.

É possível perceber a pluralidade do zoomorfismo como significante, seja do sinistro, seja do cativante, do insólito ou do desejável. Um breve percurso histórico através destas representações traz à luz a sua natureza enquanto reflexo da hesitação humana em relação ao selvagem. Alinhando-me a Franz (2008, p. 1):

Talvez tudo se explique pela desconfortável maneira como nossa espécie se relaciona com seu passado animal. [...] negamos culturalmente, embora saibamos por instinto e genética, o peso dessa verdade [...] pressuposta por uma incômoda certeza atávica gravada em nossos comportamentos e atos não racionalizados.

A proximidade que o hibridismo causa do humano, enquanto ideal ainda preso às noções antropocêntricas da Renascença, ao animal através da metamorfose é, por vezes, causa de desconforto e horror. Essa manifestação da metamorfose é a que mais interessa para este trabalho justamente por sua capacidade de significar a busca pela compreensão do "eu", trabalhando também para exacerbar o sentimento de estranheza através do hibridismo.

Em sua tese, Javarez (2017)<sup>22</sup> argumenta o uso do termo "animalidade" em substituição ao genérico termo "animal", inserindo-o como par de "humanidade", e conferindo subjetividade aos animais, em contexto no qual antes esta pertencia a um direcionamento exclusivamente humano (JAVAREZ, 2017). Para a autora, a desconstrução da identidade humana em oposição direta ao selvagem, associado ao animal como princípio estabelecedor da diferença, significa a aceitação de uma possibilidade múltipla de identificação.

A relação que o hibridismo e a metamorfose estabelecem entre a percepção do humano e do animal pode, como vimos, tomar formas variadas. Suas diferentes manifestações no folclore sugerem uma concepção de metamorfose que navega a possibilidade do fantástico como organização do mundo. Até este momento, as abordagens apresentadas tecem o potencial narrativo da metamorfose, seja ela de cunho mitológico, seja literário.

Estudando as obras de Ovídio e a teoria proposta por Javarez (2017), vejo como inseparável da prática do hibridismo na arte uma certa aceitação da animalidade, do *outro*, como possibilidade de identificação. Em meu trabalho, procurei

---

<sup>22</sup> Jeanine Javarez é licenciada em Letras Português/Inglês, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2014), é especialista em Narrativas Visuais, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, mestre em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, e doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná.

retratar essa presença animal como parte do corpo e da identidade das figuras, às vezes representando a dor da transformação ou os vestígios dela.

Seguindo esse pensamento, Éstes<sup>23</sup> (2018) traz uma nova forma de refletir sobre o arquétipo selvagem, especificamente da mulher, em *Mulheres que correm com os lobos* (2018). No livro, a autora explora mitos e histórias que desconstróem a concepção social de uma mulher domesticada. Um dos principais mitos, dentre os elencados, que traz a afirmação do arquétipo da Mulher Selvagem é o da *La Loba*, a Mulher-Lobo.

Por meio do relato de povos indígenas do sudoeste dos Estados Unidos e imigrantes mexicanos, Éstes (2018) remonta à lenda de uma mulher, sempre retratada como velha, quase sempre cabeluda e invariavelmente gorda, cuja única tarefa é recolher ossos de diferentes animais do deserto, como veados, corvos e cascavéis. Porém, a especialidade dessa mulher reside nos lobos.

Segundo os relatos, La Loba é uma coletora de ossos de lobos que, quando reúne o esqueleto inteiro do animal, canta com as mãos erguidas sobre esse esqueleto até que ele se transforme novamente em lobo, reviva e dispare a correr. Como narra Éstes (2018, p. 42):

Em algum ponto da corrida, quer pela velocidade, por atravessar um rio respingando água, quer pela incidência de um raio de sol ou de luar sobre seu flanco, o lobo de repente é transformado numa mulher que ri e corre livre na direção do horizonte.

A Mulher-Lobo, para a autora, é a caracterização mitológica de o que ela define como o arquétipo da Mulher Selvagem. Tal qual a Mulher-Cigarra é, para mim, uma imagem fictícia do eu, uma identidade metamorfa. A metamorfose, para a Mulher-Lobo, seria a libertação de uma feminilidade de mais de cinco mil anos de patriarcado que, segundo Éstes (2018), domesticaram a alma feminina e sufocaram os instintos das mulheres. Enquanto, para a Mulher-Cigarra<sup>24</sup>, seria a extirpação de expectativas culturais e sociais e aceitação da pluralidade.

Foi inspirada pela história da Mulher-Loba em Éstes (2018) que decidi nomear a personagem até então sem nome de meu trabalho como Mulher-Cigarra. Não exatamente um arquétipo ou um mito, mas talvez um *imago*, uma imagem do

---

<sup>23</sup> Clarissa Pinkola Éstes é psicóloga junguiana, poeta e escritora norte-americana.

<sup>24</sup> Note que falo de uma perspectiva social, lembrando que meu trabalho é primeiramente e principalmente autobiográfico por natureza.

inconsciente (ÉSTES, 2018). No primeiro tríptico de minha produção artística, o movimento de crescer dessa personagem vem representado em três fases distintas da vida: infância, adolescência e jovem-adulta; e retratam também o crescer das asas de cigarra na primeira série deste trabalho (Imagem 4).

O principal ponto de interesse comum que chamou minha atenção na história recontada por Éstes (2018) é que a metamorfose da Mulher-Lobo tem um perfil identitário – isto é, a reconstrução e a reconexão da mulher com o seu lado selvagem dormente. Esse perfil traz similaridades com a Mulher-Cigarra no tríptico da Imagem 4, que fala de um processo de crescimento, de desconexão e reconexão com o abstrato sujeito, de memória.

**Imagem 4** – Barbara Langoni. Tríptico: *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim* (2023).  
[CADA] Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Esses caminhos e manifestações vêm para o meu trabalho dentro dessa necessidade de trazer novos sentidos para o pensar de mim, de me reconectar com minhas próprias experiências e compreender o *eu* que continua tão nebuloso. Quis trazer essa simbologia animal para a produção, não somente pela minha aproximação com a natureza e suas visualidades, mas também pela presença desconfortável, porém inegável, da verdade genética de nossa proximidade quando exposta em uma forma híbrida.

Acredito que a presença do animal, do *Outro*, configurado em um mesmo corpo que este sujeito, é uma maneira interessante de subverter os valores que cotidianamente associamos com nossas identidades.

Por meio da cigarra, inseto importuno e estridente, simboliza-se a desconfortável inevitabilidade de crescer e mudar – mudança ainda mais incisiva pela distância da condição humana que o inseto representa em nosso imaginário. Tão distante ainda que tão presente, um bicho que, desconfortável em sua própria pele, é capaz de mudar. E não somos nós capazes dessa mudança também?

Finalizando, todas essas diversas formas de construção poética enriquecem a multiplicidade do conceito de metamorfose, que sofre suas próprias transformações ao longo de sua longa vida artística, científica e cultural. Sua história, sua *pluralidade* permeia cada centímetro de minha produção artística, porém, não limito meu foco em sua concepção como metáfora ou recurso. A metamorfose traz um potencial além: é a investigação de seu percurso enquanto poética artística que veremos a seguir.

### 1.1.2 Potencialidades poéticas

Antes de iniciarmos a discussão da potencialidade poética da metamorfose, é necessária uma indagação: o que é a poética? Araújo (2017) nos traz que, segundo Dessons, a poética designa "[...] o sistema interno de uma obra, aquilo que faz sua coerência e sua diferença." (DESSONS, 2000, p. 7-8 *apud* ARAÚJO, 2017, p. 113). Já Aristóteles, no século IV AEC, coloca a *poíesis* como uma das modalidades da atividade humana: indica o impulso do espírito humano de criar algo a partir da imaginação ou dos sentimentos, ou seja, ela designa a concepção da criação.

Sua incorporação na Arte é intrinsecamente ligada ao ato criador e processo de criação artística. Nessa perspectiva, podemos sumarizar a poética como a expressão da psique, das ideias e da percepção de um artista em uma obra de arte e/ou processo criativo. A apropriação de conceitos como manifestação dessa poética acontece, muitas vezes, permeada de um caráter subversivo e ressignificador.

Assim, a apropriação da metamorfose como poética constitui a ressignificação do conceito como ponto de partida – como concepção criativa – de uma produção artística. Vale exemplificar para melhor contextualização: Kafka (1997) faz da

metamorfose de seu personagem, Gregor Samsa, um catalisador da transformação de sua própria família e de sua identidade. Bourgeois incorpora a arquitetura como significante ao trazer a estética da Mulher-Casa em sua série *Femme Maison* (Imagem 5), colocando em confronto o corpo feminino e a vida doméstica em híbridos sem rosto.

**Imagem 5** – Louise Bourgeois. *Femme Maison* (1994).  
Escultura em mármore, 12,1 x 24,4 x 7,6cm.



**Fonte:** Site do Museum of Modern Art.  
Disponível em: [www.moma.org](http://www.moma.org). Acesso em: 01 mar. 2023.

Trago a análise literária como base deste subtópico. As literaturas analisadas serão dois contos selecionados de Telles (2009) e *Autobiografia do vermelho*, de Carson (1998). O intuito é demonstrar a potencialidade narrativa e significante do tema da metamorfose nas obras de ambas as escritoras, visando assim fomentar uma base para apropriação poética do conceito.

Decidi pela análise literária em razão da abundância de obras que trazem a metamorfose como cerne, mas também por minha aproximação com a literatura – uma paixão que me acompanha desde a infância. O resultado dessa paixão vem também em forma de poesia, no livro poético desenvolvido como parte da produção artística de *Metamorfose*. Optei pelas obras mencionadas acima pela proximidade que ambas apresentam em momentos com o que desejo para a minha produção.

Vimos a metamorfose como recurso narrativo utilizado em mitos e lendas folclóricas com um objetivo lógico. Com isso, pretendo, a seguir, desenvolver as mencionadas apropriações poéticas da metamorfose feitas de forma deliberada e

construídas a fim de contextualizar, provocar, subverter e significar. Mais adiante, no Capítulo II, o foco será o seu estudo inserido nas Artes.

Na literatura fantástica, formas milenares de zoomorfismo e antropomorfismo são objetos de reflexão, uma vez que trazem à tona questões como alteridade, experiência civilizada, linhas de força que operam na ação do crível e do não crível. (MOURA DA SILVA, 2017). Na confluência literária e/ou visual entre homem e animal, o caráter subversivo da realidade apresentada transborda significações que ultrapassam o inesperado da metamorfose e o estranhamento do antropozoomorfismo.

Silva (1984), como mencionado no subtópico anterior, analisa em sua tese *A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* como esta autora se apropria do processo transformador em diversos momentos e com variadas interpretações em seus trabalhos. Silva (1984) divide esses momentos em três categorias: a metamorfose ovidiana (física), a goetheana (comportamental) e a teológica (a morte como transformação final).

Podemos observar que a obra de Lygia Fagundes Telles é, como um todo, permeada pela presença da metamorfose em diversas instâncias, não somente da zoomorfia. A todo momento, a autora registra a permanente mutação por que tudo passa, em constante diálogo com o tema da transformação. A efetiva transformação física dos personagens dela ocorre esporadicamente. Os dois casos que trago para análise são *Lua Crescente em Amsterdã* e *Tigrela*. Escolhi-os pela aparição de um zoomorfismo físico em ambos, o que se aproxima mais do que proponho em *Metamorfose*.

A metamorfose no conto *Lua Crescente em Amsterdã* é marcada pela súbita e inexplicável transformação dos personagens, um casal cujo amor acabara. O conto se inicia com o desamparado casal chegando a um jardim e se deparando com uma menina loura comendo uma fatia de bolo e observando-os.

Logo no início, é possível perceber a natureza conflituosa do relacionamento apresentado por Telles (2009). O conto se desenrola com a protagonista, Ana, impiedosa e temperamental, à medida que o rapaz tenta apaziguá-la ao que ela insiste em sua fome pelo bolo que a menina loura comia. Num país estranho, famintos e sem dinheiro, os dois personagens descobrem não serem mais os mesmos.

A ausência do amor, justifica Silva (1984), tornara-os diferentes – uma transformação ocorrera sem que se dessem conta. Esse clima intenso prepara a atmosfera do conto para um acontecimento. O rapaz expõe a sua mudança ao declarar que possui agora um coração de isopor, quando Ana faz o seguinte pronunciamento:

— Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. Meus cachorros gostavam de coração de boi, eram enormes. Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai?  
— Meu coração é de isopor e isopor não dá nenhum ensopado. (TELLES, 2009, p. 46).

Ana também admite a própria mudança e a inevitabilidade de sua transformação: "A voz dela também mudara: era como se viesse do fundo de uma caverna fria. Sem saída." (TELLES, 2009, p. 47). A metamorfose segue a pergunta de Ana para o rapaz, quando o questiona sobre o que acontece quando nada mais se tem com o amor: "Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa [...]" (Idem, p. 48).

Em seguida ocorre a confissão do rapaz de sua vontade de se tornar passarinho, e a de Ana de se tornar uma borboleta. O vento sopra forte e o conto finaliza com a menina loura se deparando com um banco vazio, agachando-se apenas para encontrar um passarinho de penas azuis vorazmente bicando uma borboleta que tenta esconder-se debaixo do banco de pedra.

Aqui, a transformação é súbita, porém, anunciada. Ana e o rapaz expressam suas graduais mudanças até que chegam ao agente catalisador de sua metamorfose: a verbalização da vontade de ambos de ser algo diferente. No caso de Ana, uma borboleta; no caso do rapaz, um pássaro.

No conto de Telles (2009), a metamorfose do casal é subversiva: a voracidade e a indiferença que haviam marcado Ana durante todo o conto passam para o personagem masculino ao que ambos se transformam. Isto é, ela opera para além do zoomorfismo físico, subvertendo também suas identidades – o que se alinha com a poética que busco para o meu trabalho.

Podemos criar um paralelo entre essa análise e a maneira com que abordo o hibridismo da Mulher-Cigarra: na junção da figura feminina e do inseto, há uma subversão da construção identitária que configura a imagem cultural da mulher, mantida por décadas através de sistemas de identificação e propagação de discursos

hegemônicos. Essa figura hibridizada recombina símbolos transformativos que rompem com tal imagem, possibilitando novos caminhos de identidade.

Em outra abordagem, Tigrela, narra-se um processo inverso. O conto trata da história de Romana e seu animal de estimação, Tigrela, uma tigresa. As duas compartilham um luxuoso e onírico apartamento, adaptado com uma selva miniatura. Durante toda a narrativa, Romana ora descreve Tigrela com ênfase em suas características animais, ora a humaniza, trazendo a vaidade da tigresa e sua sensibilidade como foco em diversos momentos.

A metamorfose em Tigrela é uma via de mão dupla: ela se processa em duas direções simultaneamente. À medida que Tigrela vai assumindo atitudes humanas, como sua paixão por um colar de âmbar; sua dona, Romana, adquire características e comportamentos mais selvagens. A identificação humano e animal nesse conto de Telles (2009) é o que culmina no ponto máximo da história: forma-se um triângulo argumentavelmente amoroso entre Romana, Tigrela e o recém-chegado ex-namorado de Romana, Yazbek. Doente de ciúmes, Tigrela se joga do terraço do apartamento.

Na alteridade de ambas as personagens, vemos um processo de estabelecimento de identidade através da transformação. Tigrela é tigre, porém mulher; Romana é humana, porém, animal. Derrida (2002), em seu livro *O animal que logo sou*, fala dessa possibilidade de encontrar no animal o que falta em nós nesta busca por identidade: "Há muito tempo, há tanto tempo, então, desde sempre e pelo tempo que resta a vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse animal em falta de si-mesmo." (DERRIDA, 2002, p. 15)

Javarez (2017) entende a metamorfose em sua teoria como "um processo de reorganização do corpo a partir de significantes flutuantes" (JAVAREZ, 2017, p. 103) e a animalidade como devir animal necessariamente interligado com o tema. Para a autora, as narrativas de Lygia Fagundes Telles trazem a metamorfose e a animalidade em uma tentativa de responder a uma questão: "Quem sou eu?" A resposta para essa pergunta, segundo Javarez (2017), é a aceitação do incerto e mutável, da animalidade como alteridade essencial para nos tornarmos humanos. Existe um recorte autobiográfico que extrapola essa imagem refletida – sobre o qual falarei mais longamente no terceiro capítulo – remontado sobre o amálgama de experiências, sentimentos e saberes próprios que traz outra camada de significado

para o corpo da *Metamorfose*, série de trabalhos de minha autoria. Nesse recorte, o hibridismo vem como manifestação visual da metamorfose.

O hibridismo, como vimos no subtópico anterior, é o resultado de uma metamorfose velada, ainda que configure como uma categoria à parte. Para Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013 *apud* COSTA, 2019), a presença dessas imagens híbridas na mitologia funciona como fantasmas sintomáticos de tempos confusos e difíceis de se achar um norte e que se movimentam pela criatividade e pela necessidade humana de encontrar uma imagem interna do ser, do existir e do contemplar as angústias e os dilemas da vida humana (COSTA, 2019).

Nessa dança de integração e da perda da "individualidade", ou seja, da transformação de um indivíduo em um múltiplo perante sua imagem pré-concebida, me interessa muito a figura de Gerião. Guardiã do oitavo círculo do inferno na obra de Dante Alighieri, *Divina Comédia*,<sup>25</sup> e antagonista do mito grego de Hércules, Gerião é uma criatura híbrida, como podemos observar na interpretação de Doré para o personagem (Imagem 6):

**Imagem 6** – Gustave Doré. *The Flight of Geryon* (1867).  
Xilogravura, 19 x 23,5cm.



**Fonte:** Digital Image Archive (DIA).  
Disponível em: [www.dia.pitts.emory.edu](http://www.dia.pitts.emory.edu). Acesso em: 08 mar. 2023.

Gerião foi mencionado por diversos autores gregos arcaicos, um dos primeiros sendo Estesícoro<sup>26</sup> em seu poema *The Geryoneis*, cujo corpo conhecemos apenas por fragmentos danificados pelo tempo. Na mitologia, Gerião é descrito como um

<sup>25</sup> ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

<sup>26</sup> Poeta lírico grego. Apesar de integrar o cânone dos nove poetas líricos arcaicos, pouco se sabe sobre sua vida e obra. Viveu aproximadamente entre -632 e -553 em Himera, Sicília.

monstro de três corpos e quatro asas que residia na ilha grega de Eritia. Ele possuía um fabuloso rebanho de vacas cuja pelagem era manchada de vermelho pelo pôr do sol. Segundo o conto, Hércules é enviado para roubá-las como uma de suas doze tarefas.

Em uma releitura moderna do personagem, Carson (1998) faz o seguinte movimento em verso:

#### 1. GERYON

Geryon was a monster everything about him was red  
 Put his snout out of the covers in the morning it was red  
 How stiff the red landscape where his cattle scraped against  
 Their hobbles in the red wind  
 Burrowed himself down in the red dawn jelly of Geryon's  
 Dream

Geryon's dream began red then slipped out of the vat and ran  
 Upsail broke silver shot up through his roots like a pup

Secret pup At the front end of another red day<sup>27</sup> (CARSON, 1998, p. 15).

O híbrido Gerião deixa seu papel de antagonista do herói para o protagonista do poema de Carson, sendo apresentado como um menino navegando questões como sexualidade, identidade e traumas de infância. Essa releitura do personagem originalmente escrito por Estesícoro me interessa, para os fins deste trabalho, pela conotação identitária que seu hibridismo toma.

O segundo capítulo de *Autobiografia em Vermelho* é o poema *Red meat: fragments of Stesichoros (Carne vermelha: fragmentos de Estesícoro)*, que se inicia com a citação acima. Trata-se de uma releitura dos fragmentos recuperados de *The Geryoneis*, nos quais o hibridismo e a monstruosidade de Gerião deixam o plano da fábula e assumem o caráter de metáfora.

Quando Carson (1998) inicia o primeiro verso, "Gerião era um monstro tudo relacionado a ele era vermelho [...]" (p. 15), introduz seu protagonista associado à imagem monstruosa que dá forma à problemática individual interior de Gerião. A partir desse momento, o fantástico e o surreal perdem materialidade, a metamorfose do

---

<sup>27</sup> "Gerião era um monstro tudo relacionado a ele era vermelho / Colocou seu focinho para fora das cobertas pela manhã era vermelho / Quão rija a paisagem vermelha sobre a qual roçava seu gado / Coxeando ao vento vermelho / Enterrou-se no gelatinoso alvorecer vermelho do seu / Sonho / O sonho de Gerião começou vermelho então deslizou do reservatório e / Ascendeu rompeu prata disparou através de suas raízes como um filhote / Filhote secreto No início de mais um dia vermelho" Tradução: RUBIM (2020, p. 27).

monstro de três corpos se torna uma representação de debates e lutas internas. A poética apropriadora da visualidade da transformação, seja esta monstruosa ou não, está aqui, a meu ver, mais bem representada.

Encanta-me a capacidade de Carson (1998) de trazer, de forma sensível porém direta, as particularidades de seu personagem, ressignificando esta criatura mitológica para seus desígnios poéticos. Outro elemento que ocorre em sua obra é a apropriação da cor vermelha, uma que se reflete em meu trabalho, nas composições e também nos poemas desenvolvidos para o livro poético que acompanha as obras:

[...] Meu rosto é uma *hemorragia*<sup>28</sup>  
que se reconstrói todos os dias. (de *Vermelho* parte I, 2023, autoria própria)

[...] a última luz antes da maré *vermelha*  
subir.

Acontece que naquela mancha  
mancha de barro *cor-de-sangue* [...] ((de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte IV*, autoria própria).)

A hemorragia, a cor de barro dos azulejos e a maré vermelha marcam a presença da cor, mesmo na ausência descritiva desta. Discorro em detalhes sobre o processo de criação dos trabalhos e sobre a escolha do uso do vermelho para ambos, poema e pintura, no Capítulo III. Para este momento, julguei necessária sua menção a fim de estabelecer a relação entre a obra de Carson (1998) e a minha, assim como as influências da autora em minha produção.

Para concluir, a poética metamórfica ressignifica, confere fluidez para conceitos socialmente e culturalmente construídos como imutáveis. Nos contos de Telles (2009) e nos poemas de Carson (1998), a metamorfose é utilizada como forma de distorcer ou simbolizar as identidades dos personagens. O hibridismo, mais bem representado por Gerião, é uma ferramenta narrativa que dá forma aos conflitos internos do personagem consigo mesmo, sua identidade e sexualidade, além de conflitos familiares.

Da mesma forma que a autora constrói o hibridismo em seu trabalho, me inspiro nesta para fazer o mesmo no meu. Faço esse movimento para fomentar a base das minhas intenções com a apropriação da metamorfose para o meu trabalho, assim como para contextualizar, na literatura, como esse movimento já foi feito.

---

<sup>28</sup> Grifos nossos.

Apesar de meu trabalho poético e pictórico não ter um caráter narrativo, tal qual apresentado, as semelhanças temáticas e poéticas me ajudaram a ter uma formulação mais clara do que a metamorfose pode significar em um contexto de identidade e subjetividade.

Agora, é necessário mergulhar em outro pilar central deste trabalho: o conceito de identidade no contexto do feminino e a possibilidade de pensá-lo através da metamorfose. Sinalizo aos leitores que estas análises são breves e buscam somente fomentar a base necessária para desenvolvimento das questões propostas. A intenção não é responder a todos os questionamentos levantados ou alcançar uma teoria sólida de identidade, mas compreender a teoria por trás desses conceitos que aparecem na minha produção e como esses estudos podem promover diálogos.

## 1.2 A busca pela identidade

Lembro-me de querer ser muitas coisas quando criança – queria ser astronauta, depois bióloga. Aí queria ser professora, médica, policial. Sempre quis ser escritora – enfim: artista! Também queria ser alta, depois baixa; morena, agora loira (queria muito, em certo ponto, ter o cabelo rosa - depois queria azul, depois branco). Uma de minhas brincadeiras favoritas, de que me recordo com grande vivacidade, é aquela na qual encenava ter uma dessas profissões: construindo naves espaciais, fazendo mini maquetes de pronto-socorro para insetos de jardim, desenhando nas paredes com as maquiagens da minha mãe, Sunny.

Na constante descoberta da infância, escolher não era um problema. A decisão não era uma expectativa ; e o dia a dia era uma constante reinvenção. O *ser* era vivido na inconstância; e o eu, construído na sobreposição diária de verdades e fantasias. Pergunto-me sobre a origem dessa busca pela certeza que, em algum ponto, se originou em minha mente. Como dizia Lispector (2018, grifo nosso), “crescer dói, *tornar-se* dói”. É um processo solitário, mas acredito que perder-se também é um caminho.

Será que estamos perdidos? Alguns filósofos modernos acreditam que nós, como sociedade, vivenciamos um momento de crises identitárias. Para eles, como explicarei melhor a seguir, as identidades do contemporâneo se encontram descentradas, isto é, deslocadas de seus eixos de sustentação. Qual o momento em

que o social atravessa o individual? Seria o momento em que escolher torna-se necessário – uma obrigação? Qual é, afinal, o problema da identidade no mundo atual?

Se perder-se é o caminho, será que estamos, neste momento de fragmentação e deslocamento, na verdade encontrando novos caminhos? Seria a falta de sustentação o nosso novo eixo?

Recordemos que “identidade”, segundo o Dicionário Oxford Languages, é “qualidade do que é idêntico” e “conjunto de características que distinguem uma pessoa ou uma coisa por meio das quais é possível individualizá-la”. Nessa linha, a identidade seria o total de características físicas, comportamentais, cognitivas e emocionais que tornam possível a cisão entre o indivíduo e o coletivo. É o campo onde o “eu” se materializa diante da percepção interna de nossas histórias e nossas percepções.

Para mim, o momento em que essa percepção interna se tornou mais presente foi durante o isolamento da pandemia de COVID-19 em 2020, nos primeiros meses de quarentena. A revisitação constante dos mesmos espaços internos, antes enevoados pela neblina de rotina e constância, trouxe descobertas, questionamentos e clareza para as mudanças que me haviam levado até onde eu estava.

Tentando traçar os percursos da minha subjetividade, flagrei-me matutando sobre ser, sobre identidade e sobre nossas tentativas de compreendê-la, estudá-la, sistematizá-la. Um debate tão popular nas últimas décadas... a identidade vem sendo debatida por diversas áreas do conhecimento. Porém, a busca pela compreensão do que significa ser em âmbitos individual e social indubitavelmente não tem o seu início nos tempos modernos.

Bauman (2005) acredita que, em nossa época líquido-moderna, o mundo está dividido em fragmentos mal coordenados, assim como nossas existências individuais. Para ele, em nosso mundo de individualização em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas: oscilam entre sonho e pesadelo (BAUMAN, 2005). Formar uma noção unificada, consistente e contínua, de si (*la mêmété*), torna-se cada vez um ideal mais distante. Seria necessário, porém, manter *la mêmété*? Na *mise-en-scène* do dia a dia e de nossas relações sociais, o enredo de personagens previsíveis e fixos já teve suas cortinas baixadas. Perder-se nesse contexto é então o caminho? Essas

perguntas serão importantes para concluirmos o pensamento deste tópico mais adiante.

Em outro viés, para Woodward (2014), a identidade é relacional. Ou seja, para que o entendimento desse conceito seja factível, é necessário que a identidade possua algo fora dela, algo que seja capaz de estabelecer um princípio de diferença. Só é possível entender o que "sou" a partir do momento que tenho uma compreensão do que o outro é. Como vimos anteriormente, para Javarez (2017), o ápice oposto desse entendimento de identidade humana é a figura animal. Se adotarmos esse mesmo princípio relacional, seria necessário o modo binário de se enxergar o gênero para a construção de uma identidade feminina. Isto é, a antiquada percepção cultural de dois gêneros, homem e mulher, teria sido, até esse momento, a base definidora de indivíduos que se identificam no espectro da feminilidade, o que torna escasso o espaço para outras identidades de gênero. A heterossexualidade compulsória e a cisgeneridade normativa, como observa Butler em "Problemas de gênero" (2003), imposto pelo discurso hegemônico, estão no centro dessa problemática.

Para abordarmos as teorias apresentadas, precisamos antes entender o percurso traçado pelo estudo cultural da identidade ao longo da História. Acredito ser de suma importância esta breve análise, pois se trata de uma temática central em meu trabalho.

### **1.2.1 Um brevíssimo percurso cultural**

Tentar separar os conceitos de identidade e de cultura é impraticável. Construimo-nos através dos meios de representação e dos símbolos que nos cercam, sejam esses reproduzidos dentro ou fora de nosso ambiente de crescimento. Na aceleração da pós-modernidade, segundo Hall (2006), esses meios culturais de identificação encontram-se transformados, ou seja, desorganizados pelo fenômeno da globalização. Isso faz com que as identidades modernas estejam "descentradas", ou seja, deslocadas ou fragmentadas.

As mudanças estruturais que transformaram as sociedades modernas no final do século XX e continuam ainda agora no século XXI fragmentam cenários culturais que antes forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais e ofereciam

pertencimento. Classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade: as metamorfoses sofridas por esses "grupos" culturais refletem-se também nas identidades pessoais dos sujeitos neles inseridos (BAUMAN, 2005).

Se temos na ideia de pertencimento e identificação com determinados grupos uma base relativamente sólida para compreender quem somos, a partir do momento em que esses grupos se encontram desestabilizados, as individualidades neles presentes refletem tal estado. Para entender como chegamos neste momento de enevoamento do sujeito, Hall (2006) identifica, para propósito expositivo somente, três momentos centrais em que as concepções básicas de identidade se transformaram, sendo estas do: 1) sujeito do Iluminismo; 2) sujeito sociológico; e 3) sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo se basearia na concepção de uma unidade essencial interior que permaneceria a mesma desde o seu nascimento e se desenvolveria ao longo de sua vida. O sujeito sociológico refletiria a complexidade crescente do mundo moderno e o entendimento de que esse "núcleo", essa unidade essencial interior não era autônoma, mas, sim, construída na relação com o outro. Seria, segundo Hall (2006), aquela que preenche o espaço entre o mundo pessoal e o público. O sujeito pós-moderno, argumenta o autor, seria o produto de um processo de mudança que subverteria lugares de identificação. **\* CONFUSO Onde antes o sujeito projetava o "eu" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo internalizando seus valores e significados, estabilizando assim, não apenas a si, mas a estrutura e o mundo cultural que habita, agora essas estruturas estão em colapso.** Tal acontecimento seria responsável pela volátil identidade deste sujeito, não mais fixa ou essencial.

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 13).

De certo modo, nós continuamos buscando a "identidade" e as narrativas autobiográficas que as formam no espelho, confeccionado uma tessitura na qual nossas alteridades se apresentam unificadas. É talvez o que eu buscava quando brincava diante do espelho na infância, talvez o que grande parte de nós busca. Pode-se argumentar que essa busca leva nossos sistemas de identificação a tornarem-se

para o outro – a relação similaridade e diferença possibilitando então a individualização de ambos.

Nessa percepção da diferença do outro, habita o conceito de identidade. Neste trabalho, como mencionei anteriormente, o híbrido Mulher-Cigarra personifica a união do Outro com o Eu . A outridade mais drástica que consigo pensar do humano reside, de modo argumentável, no reino animal e, mais especificamente, nos insetos. O que é mais alienígena para a imagem antropocêntrica cultural do ser humano do que um inseto? **§& DE FATO, MAS, AINDA ASSIM, TALVEZ COUBESSE UMA NOTA DE RODAPÉ FALANDO DE EXEMPLOS, NA BUSCA POR ALGUMA DEMONSTRAÇÃO FENOMENOLÓGICO-INDUTIVA DISSO.**

Pensando nisso, como vimos, a cultura oferece significantes e possibilidades de identificação através de símbolos, estando a identidade profundamente envolvida no processo de representação – isto é, propagandas, cinema, publicidade, tudo o que envolve uma construção visual midiática. A frágil, porém, onipresente tessitura desse palimpsesto de significações é a metafórica tela em que se realizam as pinceladas de uma imagem de si no consciente do sujeito.

Nesse contexto de identidade, Bauman (2005) entende que uma identidade pautada na cultura da nação é marcada necessariamente pelo seu poder de exclusão, traçando fronteiras entre o "nós" e o "eles – o "eu" e o "outro". Notem que aqui retornamos à ideia de identidade a partir da diferença. Essa cartografia de mapas e fronteiras que podemos traçar entre as diferentes identidades culturais dos tempos modernos se transforma com a globalização, quando temos a dissolução de tais fronteiras. E, por consequência, tem impacto no espaço privado.

Se antes havia um sistema de representação fixo para onde nós, como indivíduos, retornaríamos o olhar em busca de identificação, agora esses sistemas se encontram fragmentados. Imagens destroem-se e reconstroem-se em questão de segundos – o espelho social oferece uma verdade turva em súbitos *flashes* de possibilidade.

Ainda pensando no sujeito pós-moderno, temos o impacto que o feminismo tem nas concepções de identidade. Quando os movimentos feministas questionaram a distinção entre o público e o privado, trouxeram o olhar político para a família, a sexualidade, o corpo e os papéis sociais. O feminismo, como Hall (2006) afirma, teria politizado a subjetividade e a identidade ao enfatizar como questão política e social a

forma de como somos generificados – o que me traz de volta à figura da Mulher-Cigarra. Sua figuração possui traços andróginos que sugerem o início de uma desconstrução do gênero e, conseqüentemente, do conceito de identidade normalmente associado com o feminino. Se pensamos sobre a politização que o corpo feminino e o papel social culturalmente associado aos gêneros de uma sociedade historicamente binária sofrem, é inescapável a percepção de sua influência na construção coletiva e individual da identidade.

Nesse contexto, Swain (2000), em seu artigo “A invenção do corpo feminino” ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?” inicia seus diálogos sobre o tema identidade e corpo feminino elencando duas linhas de “regimes da verdade” para se pensar onde o feminino se insere nas redes discursivas modernas:

Os feminismos, graças à sua pluralidade e dinamismo, penetram as redes discursivas do século XX, desafiando os regimes de verdade que instituem o mundo e suas significações, tais como o corpo biológico (natural) e o papel social (cultural) ; [...] Estou aqui falando de seres sexuados, cujas práticas são definidoras de seus corpos, cujas identidades são essencializadas na coerência entre o sexo e o gênero, entre um biológico tido como natural e um esquema de atribuições sociais a ele atrelado. (SWAIN, 2000, p. 48-49).

A autora estabelece duas perspectivas que definem o feminino discursivamente no mundo pós-moderno: a perspectiva natural em que predomina o entendimento do sexo biológico como definidor de identidade, e a cultural, que compreende o papel social imbuído a este sexo. Assim, torna-se claro para esta pesquisa a impossibilidade de dissociar a teorização da identidade feminina sem uma investigação de suas origens culturais.

Nessa mesma linha, Butler (2003) faz esse percurso estabelecendo uma definição de gênero. Compreende o gênero não como uma construção cultural, mas como um ato performativo. Para exemplificar, vale citar os trechos:

Quando teóricas feministas afirmam que o gênero é uma interpretação cultural do sexo, ou que o gênero é construído culturalmente, qual é o modo ou mecanismo dessa construção? Se o gênero é construído, poderia sê-lo diferentemente, ou sua característica de construção implica alguma forma de determinismo social que exclui a possibilidade de agência ou transformação? [...] Quando a 'cultura' relevante que 'constrói' o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. (BUTLER, 2003, p. 26).

Ao mesmo tempo em que Butler (2003) questiona a concepção do gênero “construído”, também se alinha ao pensamento de Simone de Beauvoir (1980) em “O

Segundo Sexo”, que defende esse status do gênero como uma construção ao afirmar que ninguém nasce mulher – torna-se mulher. Butler (2003) reconhece que o que impulsiona essa construção, no entanto, não é um determinismo cultural fixo, mas sim um cogito flutuante, variável e volátil, imbuído na explicação de Beauvoir.

Quais os sentidos que a identidade toma nesse contexto? Se o gênero é performativo, seria possível dissociar a sua conceptualização daquela de identidade? Discutimos a identidade como subversão pela imagem da Mulher-Cigarra, mas, e no contexto do gênero? Se evoco a imagem do feminino, um feminino que traz em sua configuração autorrepresentativa traços andróginos, hibridizado com a cigarra, estou necessariamente incorporando uma outridade que não somente subverte o lugar comum do eu sujeito, mas também do eu gênero.

Com isso dito, neste contexto de identidades descentradas, em que as identidades fixas do passado não mais se aplicam a um mundo globalizado de incertezas, talvez a incorporação da mudança como parte de nossa realidade seja a solução. Pensar a identidade como se pensa a metamorfose é aceitar que nós, nossas identidades e nossos corpos, assim como o mundo ao nosso redor, são plurais e envoltos em redes de mutabilidade constante.

Quando aceitamos em nós a possibilidade da pluralidade, é a visão desta artista, torna-se mais fácil, senão natural, compreender a pluralidade do outro – característica que se faz extremamente necessária em tempos de polaridade e divisão ideológica tão acentuados como os que vivenciamos, não somente no Brasil, mas no mundo.

Com todos esses apontamentos feitos, o que significa pensar a identidade através da representação do hibridismo? Segundo Woodward (2014), as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, elas dependem da diferença para existir. Apropriando-se dessa afirmação, a Mulher-Cigarra vem de um lugar puramente subjetivo, autobiográfico e retrospectivo, porém, em suas origens, materializa a fabricação de uma identidade feminina pós-moderna através da figura mulher, com a cigarra representando a outridade proposta por Javarez (2017).

Essa identidade é cambiante, vívida em suas constantes transformações, descentrada e plural. Nas pinturas e nos poemas, tento trazer recortes que passam pelo crescimento e pela formação desse indivíduo. Em Vesúvio (Imagem 7), trago um desses recortes exprimindo um momento pós-transformação, com foco na dor da

mudança. Além das asas, os três olhos simples alaranjados no centro da testa, além da sugestão de uma casca no braço, são os elementos que marcam a presença da cigarra.

**Imagem 7** – [RECORTE] Barbara Langoni. *Vesúvio* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Para finalizar, a identidade é um tema subjetivo, dotado de inúmeras camadas de complexidade e diversificado nas possibilidades de estudo que oferece. O seu debate é importante não somente de um ponto de vista cultural-social, mas também de uma perspectiva individual. Resta-nos agora compreender como essas perspectivas se aplicam no contexto de gênero.

### **1.2.2 Identidade feminina e o nomadismo identitário**

"Quem ou o que é uma mulher?" – indaga De Lauretis em *Eccentric Subjects*. Talvez uma pergunta tão complexa quanto "Quem sou eu? Você? Nós?". Essas perguntas de viés existencialista sempre foram de grande interesse para mim e acredito que as teorias feministas de Butler (2003; 2018) e De Lauretis (2007), nesse sentido, trazem reflexões pertinentes para as questões propostas nesta pesquisa e as temáticas que se apresentam em minha produção. Por esse motivo, escolhi ambas para me acompanharem nesta pequena jornada do subtópico 1.2.2.

Não consigo me recordar de algum momento em que me percebi como mulher, ou me compreendi como mulher. Uma construção complexa que é imposta desde cedo em nossas vidas; talvez nunca tenha passado pela minha cabeça questionar essas noções de identidade e autoimagem quando olhava no espelho e me

reconhecia mulher. Lembro que, durante minha pré-adolescência, desenvolvi um gosto por roupas culturalmente colocadas como "masculinas". Mais tarde, acabei por voltar a utilizar roupas "femininas", e hoje em dia me sinto confortável em ambas.

Isso não diz muito sobre minha identidade de gênero. Vejo-me mulher, me sinto mulher, sou mulher. Porém, flutuo entre épocas em que estou mais confortável em uma expressão de gênero "X", outras em gênero "Y", outras nas duas. Essa construção binária que é responsável também por separação de objetos e símbolos culturais de um ou outro gênero me incomoda desde os primeiros anos da pré-adolescência, e talvez por isso tenha uma parte tão importante em minha produção artística.

Com isso em mente, inicio este segundo momento com um questionamento central para o trabalho: o que é a identidade no contexto do feminino e é possível teorizar uma identidade feminina dentro de uma mentalidade não binária de mundo? Para melhor compreensão da origem dessa pergunta, explico: a concepção normativa de gênero, regulamentada, normalizada e assegurada por discursos hegemônicos que atravessam gerações, estruturam as identidades de gênero em dois opostos: homem e mulher, masculino e feminino, sujeito e outro.

Esse modo de estruturação de sociedade parte de um determinismo biológico fundado na certeza do sexo. Na sociedade contemporânea, tal discurso, apesar de amplamente questionado nas últimas décadas, ainda mantém suas fortes raízes no imaginário coletivo. Essas raízes e suas consequências são passíveis de observação: os inúmeros casos de transfobia e a alta taxa de mortalidade de pessoas trans no Brasil indicam a resistência a corpos que não se encaixam nessa danosa e antiquada visão de mundo.

Observamos essa realidade em nosso cotidiano; sendo o país com maior número de pessoas trans assassinadas por ano, é impossível escapar da exclusão sistemática que vivenciamos. Butler (2003) expõe que essa exclusão é criada pela cis-heteronormatividade culturalmente imposta sobre identidades e corpos. Já firmo, desde então, com isso em mente, que não me baseio em princípios binários de gênero, corpo e sexo para pensar o que seria uma identidade "feminina".

Desse modo, pensar a identidade feminina como um conceito unificado e comum é necessariamente uma tentativa exclusiva. É também implicar que existem traços predefinidos de gênero em todos os sujeitos "mulher", independentemente de

sua criação ou personalidade. Essa noção é problemática, pois é perigosamente próxima de um pensamento conservadorista e essencialista que associa qualidades inerentes a determinados grupos, como o de que mulheres são naturalmente "frágeis". Pensar a identidade como um conceito aberto e plural, então, seria compreender que, para além da camada do gênero, é múltipla em significados, relações de poder e camadas de representação/identificação.

Portanto, a resposta para esse questionamento seria que não, conceptualizar uma identidade feminina, singular e comum a todas as pessoas que se identificam neste espectro, não é possível, pois é passível de exclusão. Minha tentativa de teorizá-la, portanto, fugirá dos confinamentos de uma visão essencialista, tendo um foco considerável na experiência pessoal. Baseio-me na Teoria Queer para fundamentar minhas investigações nesse sentido, contradizendo especialmente o binarismo, pois, alinhando-me com Butler (2003, p. 21), penso que:

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a 'especificidade' do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relação de poder, os tais tanto constituem a 'identidade' como tornam equívoca a noção singular de identidade.

Butler (2003) afirma que, apesar de seu caráter emancipatório, o feminismo e sua insistência no sujeito estável mulher, que represente de forma unificada todas as pessoas que habitam esse guarda-chuva social, gera, inevitavelmente, contradições dentro de seu próprio corpo. Tal visão é, dessa forma, excludente de diferentes posições de identidade e anti-identidade que não se conformem com o sujeito uno "mulher" evocado pelo movimento.

Vimos que, neste momento pós-moderno, nossas identidades encontram-se necessariamente descentradas de seus pilares fixos do passado. Para pessoas como eu, que nasceram durante e após as grandes transformações dos séculos XX e XXI, esta é uma realidade com a qual crescemos – especialmente com o surgimento das mídias sociais. Nesse contexto, o gênero, uma parte constituinte de nossas identidades, pode se tornar um dos pilares móveis que auxiliam em um "centramento".

Assim, quando antes se entendia pela teoria de diferenciação sexo e gênero, concebida para refutar o discurso de que "biologia é o destino", que o sexo é um fator natural e o gênero, uma construção cultural, agora temos um efeito de "gêneros flutuantes". Isso porque Butler (2003) observa que o sexo também é cultural e

discursivamente construído, fazendo com que, portanto, a noção binária de gênero seja apenas uma construção.

Como mencionei anteriormente, busco um entendimento de identidade feminina que auxilie no entendimento dos conceitos que trago em minha produção artística. Isto é, que seja desprendido de um conceito de unidade e de uma forma binária de se observar o gênero, compreendendo o termo "feminino" como um universo múltiplo que extrapola as contenções de sexo biológico e identificação binária e cisgênera. Um conceito capaz de englobar plurais identidades e expressões de gênero.

Pensando esta identidade, Butler (2018) sugere que o gênero é um ato performativo. Isto é, uma performance cultural repetida socialmente ao longo da história. Nesse contexto, a noção de mulher e de feminino são signos culturais dos quais nós, como indivíduos, escolhemos, ou não, nos apropriar.

A ideia de Butler (2018) do gênero como fenômeno traduzível em atos pode ser ricamente ambígua, subvertendo os espaços de estabilidade e estruturas binárias que observamos anteriormente. Dessa mesma forma, penso a identidade feminina neste trabalho: traduzível através da metamorfose e capaz de subverter modos histórico-sociais de se observarem gênero, corpo e subjetividades.

Assumindo o gênero como uma série de atos performativos que o constituem, abrimos na ambiguidade das narrativas desses atos a possibilidade de diversas identidades de gênero dentro desse guarda-chuva intitulado feminino. Desvinculado de uma construção social de "mulher" e "homem", o gênero torna-se flutuante e o feminino, um espectro capaz de acolher pessoas que se deslocam do sentido binário do termo.

É necessária essa compreensão, pois, apesar de minha produção artística e poética ser autobiográfica e um reflexo direto da minha experiência individual como mulher, alinho-me com Butler (2003) no sentido de que "o pessoal é político". Minha vivência e percepção dessa busca pela identidade constantemente atravessada por questões de gênero, orientação sexual e corpo não é só minha, pois coloca-me em uma situação cultural compartilhada que me permite certos lugares de fala. São desses lugares que este trabalho sai do campo individual e parte para um encontro com o social.

Então, respondendo à pergunta inicial deste subtópico, a identidade feminina em uma perspectiva não binária e especificamente para este trabalho, é uma identidade que compreende a multiplicidade de signos os quais habitam o feminino enquanto sexo, identidade de gênero e expressão de gênero. Uma forma de trabalhar as questões que envolvem esse contexto é por meio do hibridismo.

Em sua série *Femme Maison*, Bourgeois propõe uma forma para tal identidade através de uma imagem híbrida de Mulher-Casa. Nas diversas obras da série e na pintura que trago na Imagem 8, a artista materializa a fusão do corpo humano e da vida doméstica, colocando em pauta assuntos como o papel social feminino.

As imagéticas cambiantes de *Femme Maison* oferecem um amplo escopo de observação das transformações identitárias da Mulher-Casa de Bourgeois. Observo nesta pintura um reflexo. A Mulher-Casa parece encarar a figura representada em sua frente, esta figura imitando a posição de suas pernas enquanto o telhado e o topo das pétalas são colocadas da mesma altura, em posição de igualdade. A fumaça remete a um tumulto – talvez um indicativo de um incêndio, que sopra diretamente em direção às pétalas da flor. Ela é a casa e ao mesmo tempo a carrega em seus ombros e em seu peito – e esta casa está (ou estava) em chamas, apesar de não transparecerem os indícios na face que é exposta aos olhos.

**Imagem 8** – Louise Bourgeois. *Femme Maison* (1945-1947)  
Óleo e tinta sobre linho, 91,4 x 35,6cm.



**Fonte:** Museum of Modern Art.  
Disponível em: [www.moma.org](http://www.moma.org). Acesso em: 01 abr. 2023.

Este é um exemplo do quão plural é a possibilidade de hibridização no contexto do feminino, mesmo na construção de uma personificação que represente essa pluralidade. Tal qual a Mulher-Casa de Bourgeois, procuro trazer essa multiplicidade e essas formas cambiantes em meu trabalho, ao retratar a Mulher-Cigarra que incorpora a transformação, jamais a mesma em nenhuma de suas representações.

Ainda pensando na identidade feminina, De Lauretis (2007) traça uma linha desde Beauvoir e sua afirmação de que a humanidade é masculina, e de que o homem define a mulher não no que ela é, mas em relação a ele – o homem é o Sujeito, a mulher, o Outro (BEAUVOIR, 1949 *apud* DE LAURETIS, 2007). Note a similaridade com o princípio de identidade e diferença que discutimos no subtópico anterior. Ela argumenta que essa relação também é a mesma responsável por manter esse corpo feminino discursivamente como "o sexo".

Swain (2000) faz uma reflexão nesse sentido, quando fala sobre identidades "generizadas" e o papel que estas desempenham moldando corpos e definindo culturalmente o feminino. Para a autora, o binômio sexo/gênero se traduz de maneira implícita e natural em sexualidade reprodutiva e heterossexual, instalando a imagem da "verdadeira mulher", o que Butler (2003) chama de "identidade unificada do feminismo".

A maternidade como traço distintivo do feminino, para Swain (2000), é um assunto incontornável quanto ao seu papel na construção cultural da identidade feminina. Pode parecer banal, ou até mesmo clichê, trazer a imagem de Eva como materialização de uma rede discursiva que mantém as representações negativas do feminino atreladas, segundo esse discurso, à sua punição e salvação: a capacidade de gerar vida.

Nesse contexto, resgato o conceito de nomadismo identitário de Swain (2000). Para a autora, o nomadismo é a resposta para nos libertarmos dessa interpelação social constante que define lugares de experiência. A regulamentação do sexo biológico, isto é, as leis e os discursos que colocam a capacidade reprodutiva como o grande "Bem" do corpo feminino, até mesmo por algumas correntes feministas, que tornam a maternidade um lugar de fala e resistência, é um dos maiores agentes de "generização" das identidades. Em um mundo povoado de identidades "naturais", tornar-se "nômade" é tornar-se uma subjetividade movida pela experiência, o que, segundo Swain (2000), significa:

A experiência é assim concebida como a imersão do sujeito nas práticas sociais, a inserção do ser no mundo, sua ação e seus movimentos em uma ordem social múltipla, plurívoca. Isto significa que uma identidade não pode ser designada por UM detalhe anatômico, emocional ou funcional, mas por um conjunto de experiências que fazem de nós seres em mutação, marcados por momentos e motivações diversas, agindo, entretanto a partir de um lugar de fala, de um papel sócio-histórico e individual específico. O movimento, a mutação é o eixo de ação, deslocando assim as identidades fixas/fictícias, em um processo de transformação incessante. (SWAIN, 2000, p. 72-73, grifo da autora).

Há uma busca pela identidade que se origina na necessidade social humana de construir um mundo inteligível e de pertencer a esse mundo. No nomadismo identitário de Swain (2000), tal busca por identificação se inicia nas similaridades. Na poética da metamorfose que trago em meu trabalho, não só me aproprio dessa busca pelas similitudes, mas também da identificação pela diferença, não através da oposição, mas da absorção.

A autorrepresentação presente em minha produção artística abre lugares para que essa poética se manifeste, trazendo uma identidade que não se baseia no binarismo do sexo ou no pressuposto cultural do gênero. A Mulher-Cigarra, neste contexto, representa a experiência Ser e Tornar que está presente no meu constante movimento de identidades e abre-se, também, para que outras pessoas enxerguem a sua própria transformação. Nessa poética identitária, um processo, uma constante mutação que encontra seus limites desenhados nas linhas do passado somente, no que Swain (2000) chama de uma cartografia do eu.

O efeito dessa identidade nômade em um nível social é um que quebra moldes discursivos de papéis sociais e corpos e permite espaço para que a possibilidade de transição seja a regra. Longe do alcance hegemônico, essa identidade transitória representaria a reinvenção do eu enquanto outro. Um devir dentro da consciência de si, suas narrativas, suas migrações. Uma sombra que, em pinceladas abstratas, cria uma imagem vestigial de todas as subjetividades, memórias e rastros de pensamento que formam o eu.

Finalizando, formar um conceito solidificado de identidade feminina pede estabilidade de dois conceitos que, naturalmente, são instáveis e historicamente tendenciosos à mutabilidade. Portanto, pauto-me no pluralismo quando crio a imagem da Mulher-Cigarra, um corpo híbrido e autorrepresentativo que traz a minha própria sombra: as imagens vestigiais do meu subconsciente, suas subjetividades, memórias e seus rastros. E, nessas subjetividades, uma possibilidade de desestabilizar

estruturas que historicamente tentam assegurar e regulamentar identidades femininas.

### 1.2.3 Atravessamentos de gênero, corpo e identidade

Gosto muito do que Bourgeois trabalha em seus corpos hibridizados, pois a artista incorpora muito dos atravessamentos entre gênero, corpo e identidade em seu trabalho, especialmente no tema da maternidade. Um exemplo é a sua escultura *Spiral Woman* (Imagem 9), na qual a artista traz um corpo feminino suspenso, no qual apenas pernas e pés são distinguíveis. O resto do corpo é envolto por uma espécie de casulo em formato espiralar.

A estruturação desse corpo evoca questões: o movimento decrescente da espiral traz a insinuação de movimento, o qual, ao mesmo tempo que indica o giro que a artista pretendia implicar a esse corpo, aponta também um certo crescimento. Esse crescimento gradual é construído desde os nódulos menores no topo aos dois grandes nódulos que ocupam a posição onde os seios e barriga estariam.

**Imagem 9** – Louise Bourgeois. *Spiral Woman* (2003).  
Tecido, 175,3 x 35,6 x 34,3cm.



**Fonte:** Museum of Modern Art  
Disponível em: [www.moma.org](http://www.moma.org). Acesso em: 09 abr. 2023.

Não escapa menção à similaridade da forma com um casulo – a imagética deste implicando o que a forma do seu corpo também sugere: uma gestação. Esse corpo gestante – sem rosto, sem braços e sem identidade –, não é capaz de ver, falar, ouvir ou tocar. Isso parece colocar a Mulher-Espiral de Bourgeois em uma posição particularmente vulnerável, acentuada ainda pela posição entreaberta das pernas penduradas.

No que tange à subjetividade dessa mulher, vejo nessa escultura algo que Butler (2003; 2018), De Lauretis (2007) e Swain (2000) denunciam: a identidade pautada pela biologia, o valor definido pelo corpo – pela capacidade reprodutiva. A arte de Bourgeois parece originar-se da necessidade de restaurar esse corpo em sua vulnerabilidade, desafiando esta visão histórica e antiquada do corpo feminino. O que me interessa nessa obra da artista é como a aproximação dela com o tema se sucedeu: a retorsão desse corpo em espirais, o apagamento da sua identidade; tudo parece desconectar a subjetividade da Mulher-Espiral de seu corpo. Dessubjetivado, permanece pendurado como se fadado ao movimento, uma eternidade muda nos giros.

Início o subtópico com essa obra para demonstrar como esses três temas têm atravessamentos constantes. Bourgeois tece muito bem tal relação através de suas obras e, por esse motivo, utilizarei as esculturas *Spiral Woman* (2003) e *The Woven Child* (2002), assim como obras de outras artistas, ao longo da discussão deste último subtópico.

Isso dito, nos tópicos anteriores discuti a metamorfose, a identidade e o gênero sob uma perspectiva que se aproxima do meu trabalho. Com essas discussões, elaborei como pretendo utilizar a poética da metamorfose para falar sobre identidade e o feminino através de uma ótica autobiográfica, porém, intrinsecamente conectada ao contexto histórico-cultural e social que permeia os referidos temas. É impossível, no entanto, para o que me proponho nesta pesquisa e em minha produção artística, deixar de trazer o papel que o corpo tem nessa relação de identidade e gênero.

Assim, neste subtópico irei discutir brevemente esses atravessamentos, mantendo como aporte teórico as teorias feministas de Butler (2003), De Lauretis (2007) e Swain (2000), assim como fazendo análises comparativas dessas teorias com obras de Bourgeois. O objetivo é estabelecer as relações entre as três como

investigadas e propostas pelas teóricas e artistas elencadas acima e relacioná-las com o meu trabalho.

Com isso em mente, resgato as investigações de Swain (2000) do subtópico anterior para pensar os atravessamentos de gênero e corpo. Sobre esse contexto, a autora traz o questionamento:

Que corpo é este que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/morais? Que corpo é este que eu habito, cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros? Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? (SWAIN, 2000, p. 47).

É difícil desvincular o gênero do corpo, uma vez que a construção de um, em nosso modo ocidental de pensar, é tão dependente da existência do outro. Indissociáveis, funcionam em uma superficial simbiose. Entretanto, como mencionado anteriormente, esse corpo toma novos sentidos quando é inserido em relações sociais e simbólicas. Nesse contexto, o corpo é culturalmente indissociável do gênero porque, em sua representação social, encontra-se definido e categorizado pelo seu sexo, dando-lhe lugar e designando-lhe função.

É fato que existem hoje movimentos os quais trabalham na dissolução de uma noção binária e naturalista de gênero e de corpos. Essas resistências buscam segurança, representatividade, equidade e liberdade para minorias sociais de pessoas *queer* que não se identificam com as normas culturais de orientação sexual, identidade e expressão de gênero. No entanto, as imagens e os símbolos desse pensamento mantêm raízes profundas nos discursos e nas instituições que compõem a nossa sociedade. Podemos observar fortes indícios dessa realidade no aumento de grupos ultradireitistas e conservadoristas que cresceram e continuam crescendo exponencialmente no Brasil nas últimas décadas.

Tais grupos e indivíduos demonstram o extremo da intolerância para com os corpos que não se situam dentro dos padrões estáveis/fictícios de gênero e sexualidade. A arte *queer*<sup>29</sup> nasce dentro desse contexto de violência e resistência com o intuito de trazer visibilidade para essas minorias sociais. Efe Godoy, artista brasileira nascida em Minas Gerais, destaca-se para o intuito desta pesquisa justamente por trabalhar o hibridismo em sua arte (Imagem 10). A artista cria corpos

---

<sup>29</sup> A Queer Art ou arte queer é um movimento artístico não oficializado que ganha força nos Estados Unidos e na Europa a partir da década de 1980. Suas criações, de modo geral, tratam de questões relacionadas à comunidade LGBTQIAPN+.

híbridos com afeto tentando, pela simplicidade, sensibilizar as pessoas para o que ela chama de "estranho familiar".

A obra de Godoy mostra formas transitivas de animais e plantas em forte simbiose com o humano, dando corpo a memórias, cenas do cotidiano e relações com o corpo. Seus hibridismos parecem carregar a sua própria identidade, trazendo em questão a sua transgeneridade através de figurações afetivas. Além disso, Godoy demonstra sua forte conexão com a poesia, o que é uma característica que compartilho em minha produção. Na aquarela apresentada, o título *Acima das voltas que dava para sustentar as flores que cultivava* é tão parte da obra quanto a arte, criando um contexto poético que permeia toda a imagem.

**Imagem 10** – Efe Godoy.

*Acima das Voltas que Dava Para Sustentar as Flores que Cultivava* (2019).

Aquarela e desenho sobre papel, 26 x 21cm.



**Fonte:** Galeria Celma Albuquerque

Disponível em: [www.galeriaca.com](http://www.galeriaca.com). Acesso em: 10 abr. 2023.

Com o corpo híbrido de Godoy em mente, seria o corpo, em sua biologia por vezes menos certa do que os discursos científicos nos levam a acreditar, uma superfície imbuída de significados inerentes à sua natureza? Swain (2000) contesta a maternidade enquanto um signo cultural inerente ao feminino, mesmo dentro do movimento feminista, ao dizer que imagens e sentidos atribuídos ao corpo não são

superfícies pré-existentes, mas sim um conjunto de invenções sociais que, segundo a autora, "[...] sublinha um dado biológico cuja importância culturalmente variável torna-se o destino natural e indispensável para a definição do feminino." (SWAIN, 2000, p. 51).

Ainda sobre isso, a autora discute:

Se o gênero denuncia o social agindo sobre o sexo – feminino, masculino – as preocupações relativas às identidades sexuais, aos corpos sexuados, levam certas teorias feministas a discutir atualmente a criação do sexo pelo gênero, a criação do corpo pelo sentido e pelo papel social atribuído às mulheres, definidas enquanto tal. (SWAIN, 2000, p. 52).

Podemos ver esse movimento na escultura de Bourgeois apresentada na Imagem 9. A Mulher-Espiral da artista sublinha bem o que Swain (2000) traz ao afirmar que, na estrutura binária em que a sociedade ocidental se construiu, a capacidade reprodutiva define a mulher de maneira ambígua, ao mesmo tempo exaltada e marcada pela maternidade. Nas palavras da autora, "[...] Exaltada na tarefa 'divina' de dar à luz aos seres humanos, mas ao preço de se ver atrelada e delimitada por esta função." (idem).

Uma obra de Bourgeois que traz uma provocação similar é *The Woven Child* (Imagem 11).

**Imagem 11** – Louise Bourgeois. *The Woven Child* (2002).  
Tecido, madeira, vidro e aço, 70 x 35 x 21cm.



**Fonte:** Worcester Art Museum.

Disponível em: [www.worcesterart.org](http://www.worcesterart.org). Acesso em: 10 abr. 2023.

Na escultura, o corpo, agora desprovido de pernas, braços e cabeça é construído de remendos reciclados de tecido. Em seu ventre, o bebê. O tema mãe e

bebê é frequente na História da Arte, seja nas reproduções do nascimento de Jesus, seja nas pinturas de gênero de Johannes Vermeer ou nas pinturas cotidianas de Mary Cassatt; neste contexto, Bourgeois faz essas figuras de restos de tecido, material usualmente associado com aconchego e intimidade.

A maternidade neste corpo é, no entanto, desmembrada e decapitada, rusticamente costurada. Este corpo não abraça o bebê em seu ventre e pouco parece acolhê-lo. Despersonalizado, parece resignado à sua condição de receptáculo, tal qual a mulher em *Spiral Woman*. A representação do feminino e da maternidade nessas duas obras de Bourgeois me interessam por sua natureza subversiva – retira dos espaços comuns da tradição em que os temas são retratados.

Assinalo aqui que a reprodução, diferentemente da sua representação social, a maternidade, não está em questão. Cabe aos indivíduos capazes de gestar a decisão de optar, ou não, por terem filhos biológicos. O que Swain (2000) nota em seu ensaio e sublinho aqui, neste momento, é que faço esta crítica à maternidade, não a tratando como um mal de que devemos nos livrar na contemporaneidade, mas, sim, como um sentido social que, em sua representação, delimita e aprisiona corpos (SWAIN, 2000).

A maternidade é um dos exemplos que cabe mencionar no contexto do feminino. Nego, com os apontamentos feitos em mente, esta noção de que o corpo é uma superfície imbuída de significados inerentes, pois, como discutimos no subtópico anterior, a natureza pode ser tão discursiva quanto conceitos culturalmente construídos. Butler (2003) traz oposições em relação a esse tema que se alinham com esse pensamento, em sua afirmação de que, dentro dos limites do binômio sexo/gênero, o corpo é entendido como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como um instrumento pelo qual a vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesmo. (BUTLER, 2003).

Para a autora, o corpo, tal qual a identidade, tal qual o gênero, é como uma construção. No subtópico anterior, dispensamos a relação de mimese sexo/gênero. Se pensarmos, neste, contexto, ou seja, se o sexo não limita o gênero e o gênero é algo que nos tornamos, aceitamos a sua condição enquanto eterno devir. E se tomamos como verdade a afirmação de Butler (2003) de que, tal qual o gênero, o sexo é também culturalmente construído e significado, este também pode ser

considerado uma interpretação política e cultural do corpo – o que, conseqüentemente, o coloca como uma subjetividade passível de ser questionada e transmutada. Nesse contexto de subjetividade do gênero e identificação, a configuração dos corpos com base no sexo deixa de ser relevante e estes, também, tornam-se plurais.

Heráclito afirma que o mundo é um eterno devir. Segundo o filósofo grego, há, na natureza, uma constante mudança que a caracteriza. Vejo o eterno devir do mundo refletir-se no corpo e na identidade e nos significados que lhes inscrevemos. Essa subjetividade, destruída e reconstruída a todo momento, é a que represento através da poética da metamorfose.

A Mulher-Cigarra, materialização dessa poética, tem em suas raízes as minhas memórias, inquietações e experiências, porém, frutifica-se em atravessamentos de identidade, de gênero e de corpo. Ser corpo é ser constante mudança, é a inevitabilidade do tempo que produz marcas e gera transformações.

Nesse sentido, este primeiro capítulo foi de suma importância para minha compreensão sobre minha própria produção artística – não somente em um viés plástico, mas principalmente para esclarecer meu olhar sobre as questões que envolvem a metamorfose enquanto tema e as provocações que surgem no encontro dessa temática com inquietações sobre identidade e gênero.

O movimento proposto para este primeiro momento dividiu-se em dois justamente pela necessidade de trazer um entendimento individual dos referidos temas antes de amarrá-los tal qual o trabalho exige. O corpo e suas camadas que vão para além da pele – suas dores, suas manifestações da psique e suas fabricações e fabulações – esteve sempre presente em minha produção artística e trilhar novamente esses caminhos bem acompanhada das autoras e autores que carreguei nesta jornada me promoveu mais segurança para pensar minha pesquisa.

Embora essa compreensão tenha sido tecida em linguagens distintas das Artes, como a Literatura, a Antropologia, a Sociologia e a História, toda a harmonia deste primeiro capítulo foi composta com o objetivo de esclarecer as teorias e os contextos que coexistem com as temáticas de minhas inquietações poéticas e, dessa forma, erguer a estrutura que sustentará a construção de minha pesquisa e produção.

## CAPÍTULO II

### MUDA

Na primavera, perto da casa onde cresci em Uberlândia, Minas Gerais, não é incomum encontrar exúvias de cigarra abandonadas nos troncos de árvores perto do Córrego Lagoinha. Esse é um pequeno córrego que fica entre os Bairros Vigilato Pereira e Lagoinha. Desde os três anos de idade, cresci em uma casa antiga na divisa entre esses bairros: o primeiro, residencial de classe média, cujos muros apenas cresceram desde a minha infância (e continuam crescendo). O segundo é considerado um dos mais violentos da cidade, onde o acesso à educação é escasso: e o número de homicídios é um dos maiores de Uberlândia.

Setembro vinha e logo os cantos se entoavam pelos ares. Hoje em dia, é difícil escutá-los – a construção de uma avenida de duas pistas e de um supermercado a um quarteirão de distância tornou o bairro mais barulhento. Mas antes, quando a noite caía, escutavam-se os cantos misturando-se com os estrondos vindos do Lagoinha. Perguntava a mim mesma quais eram foguetes, quais eram tiros; e nunca me questionei muito sobre essa realidade. Só sei que faz tempo que não saio na rua para caminhar despreocupadamente – e mais tempo ainda que não me deparo com uma exúvia de cigarra abandonada nas árvores.

“Exúvia” é o nome dado pela Zoologia, campo de estudo dos animais, para a porção da epiderme eliminada pelos artrópodes após a muda ou ecdise. Seu nome vem do latim *exuviae*, significando "camisa" ou "pele vazia"<sup>30</sup>. É comum, durante a primavera, encontrar essas cascas abandonadas nos sulcos das árvores, como eu costumava ver perto de casa na infância .

Quando a cigarra passa pela ecdise, abandona o antigo exoesqueleto para adquirir asas. São simbólicos a sua metamorfose, o rompimento de dentro de seu próprio corpo e o abandono de sua pele vazia. Esse processo é usado, neste capítulo, como metáfora para o movimento que faço aqui. Como a muda da cigarra – etapa da

---

<sup>30</sup> Fonte: Collins Dictionary. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/exuviae>. Acesso em: 25 jul. 2023.

metamorfose em que o inseto rompe de sua pele, ganhando asas –, este capítulo sai da teorização e parte para um encontro com a Arte que me toca e que permeia assuntos e sentidos de minha produção.

Anteriormente, apresentei minhas investigações acerca da metamorfose como poética que trago para pensar o conceito de identidade no contexto do feminino e que utilizo para ressignificar minha experiência subjetiva e minha história. Aqui, como a cigarra que se despe da pele que a transformou em quem é, trago a materialização dessas teorias na prática e de seu percurso pela Arte e pelo meu trabalho.

Em um primeiro momento, abordarei o tema da metamorfose, explorando transformação e animalidade na obra de pintura-performance *Transfiguration*, de Olivier de Sagazan<sup>31</sup>, e nas fotografias de Mari Katayama<sup>32</sup> para fundamentar a transformação utilizada como poética de identidade na Arte. Em seguida, trabalho a antropomorfização e o hibridismo como escolha de representação da metamorfose, analisando as obras de David Altmejd<sup>33</sup>.

Depois disso, traço os diversos percursos identitários que podem ser feitos por meio do uso da autorretratação e da autorrepresentação. As obras que utilizo, a título de comparação e análise, são as dos artistas Lucian Freud<sup>34</sup> e Frida Kahlo<sup>35</sup>. A intenção é que o movimento descrito conflua para a contextualização da plasticidade da minha produção artística por meio da apresentação de minhas inspirações e referências, assim como melhor entendimento do contexto em que meu trabalho se insere.

## 2.1 Metamorfoses na Arte

Os apontamentos do capítulo anterior fundamentaram o que a poética da metamorfose é em meu trabalho e as diversas faces que ela pode assumir no contexto da mitologia e da Literatura. O intuito deste subtópico é fazer essa mesma reflexão nas Artes Visuais, por meio de artistas selecionados pela proximidade com a minha produção – ou distanciamento. É importante mencionar que, diferentemente do

---

<sup>31</sup> Olivier de Sagazan (1959 – presente) é artista plástico e biólogo francês-congolês.

<sup>32</sup> Mari Katayama (1987 – presente) é artista multimídia japonesa.

<sup>33</sup> David Altmejd (1974 – presente) é escultor canadense.

<sup>34</sup> Lucian Freud (1922 – 2011) foi pintor alemão.

<sup>35</sup> Frida Kahlo (1907 – 1954) foi pintora mexicana.

movimento proposto no Capítulo I, a metamorfose não é retratada nas Artes com a mesma distinção observada na Literatura.

Como temática, a metamorfose, assim como diversos temas trabalhados pela Arte, toma inúmeras representações. Não é o objetivo deste capítulo categorizar tais representações como fizemos anteriormente com a Literatura, mas, sim, analisá-las individualmente a fim de estabelecer conexões entre distintos trabalhos e o meu.

Com isso em mente, fiz a divisão deste subtópico em dois momentos. O primeiro, intitulado *Transformações como poéticas identitárias*, trata do uso da metamorfose como maneira de trazer em questão a identidade na série de pinturas-performance de Sagazan e nas obras fotográficas de Katayama. Meu objetivo, neste primeiro movimento, é analisar como a poética da transformação é utilizada em seus trabalhos e como se relacionam com a minha produção artística, apesar de não envolverem a pintura.

O momento dois, *Hibridismos e Animalidades*, traz as obras híbridas de Altmejd, em algumas ocasiões relacionando-as com a de outros artistas, como Kate Clark<sup>36</sup>. A intenção é fazer relações entre o hibridismo que trago para minhas pinturas com o dos artistas propostos e, dessa maneira, criar essa visão interconectada e contextual de como as temáticas do meu trabalho se inserem no campo das Artes Visuais.

### **2.1.1 Transformações como poéticas identitárias**

Como vimos anteriormente, a metamorfose é um tema diversos, que tem suas raízes históricas se estendendo desde a mitologia da Grécia Antiga até a literatura brasileira moderna – isso, sem falar de outros contextos. Apesar de o foco deste trabalho ser especificamente no antropozoomorfismo, representado na forma da Mulher-Cigarra, e no resgate da animalidade como símbolo de *outridade*, as influências que marcam presença em meu trabalho alcançam também outras formas de materialização.

Dessa forma, esta primeira parte do tópico *A Metamorfose na Arte* discutirá o perfil identitário da transformação nos trabalhos de pintura-performance de Sagazan,

---

<sup>36</sup> Kate Clark (desconhecido – presente) é artista plástica estadunidense.

focando inicialmente sua série *Transfiguration*. Em seguida, apresento as fotografias de Katayama, com foco em sua série *Bystander*.

Nascido em Brazzaville, Congo, Sagazan formou-se em Biologia e trouxe os seus conhecimentos para a pintura e a escultura, com o seu tema constante sendo indagações sobre a vida orgânica. De sua paixão em dar vida à matéria, veio a ideia de cobrir-se de argila, o que originou a série *Transfiguration*, traduzida literalmente como "Transfiguração", em 1988. Desde então, Sagazan fez mais de 300 performances em 25 países.

Meu primeiro contato com o artista foi durante o segundo ano do Ensino Médio, em 2015 no Colégio Gabarito<sup>37</sup>, quando um trabalho escrito com formato baseado em uma monografia, porém menor, foi solicitado para conclusão do ano letivo. Recordo-me de ser a única pessoa, em minha etapa educacional, que fez um trabalho sobre Artes Visuais e, como a escola não possuía um professor formado na área, acabei por ser orientada pelo meu professor de Sociologia da época, Moisés Arantes.

Meu trabalho foi sobre a estética do "macabro" nas Artes, e Sagazan, o artista principal em que baseei minha pesquisa. Sua série de performances, *Transfiguration*, inspirou-me novamente para iniciar este capítulo partindo de um local de familiaridade que se faz pertinente para a proposta temática da metamorfose.

Na série, Sagazan molda, pinta e desconstrói as camadas de argila que cobrem o seu rosto. A performance torna-se uma espécie de pintura-escultura-performance, com o artista moldando, pintando e performando simultaneamente, tornando turva a separação de uma prática da outra. Durante a performance, vemos um homem se desfigurando gradualmente com a argila, transfigurando seu(s) rosto(s) em formas metade-besta, metade-humana. Na Imagem 12, podemos observar uma cena de suas performances:

---

<sup>37</sup> Colégio particular em Uberlândia, Minas Gerais, onde estudei durante os anos de 2015 e 2016 e onde concluí o Ensino Médio.

**Imagem 12** – Olivier de Sagazan. *Transfiguration*  
(Ano desconhecido). 1134 x 760px.



**Fonte:** Site pessoal do artista

Disponível em: [www.olivierdesagazan.com](http://www.olivierdesagazan.com). Acesso em: 15 abr. 2023.

*Transfiguration* originou-se da inquietação do artista com a falta de vida em suas esculturas e pinturas. Sua inquietude gerou a ideia de utilizar o próprio corpo como suporte dos materiais que usava em suas obras, como argila, tinta e materiais diversos (tais quais: galhos, metal e feno). A máscara de argila, sua marca registrada, colocaria o questionamento: quem habita nossos rostos?

Em documentário<sup>38</sup>, Sagazan explica que observa a Arte tal como a Biologia, no sentido de que suas obras não tratam de uma política de bem ou mal, mas de entender os mecanismos da vida. Em sua arte, a argila é uma extensão do corpo. Através da deformação e da distorção da argila, o artista diseca esse corpo, suas faces e identidades, e faz essa transformação falar por si mesma.

Há uma característica intrusiva nas performances de Sagazan: a acumulação de argila, em momentos atravessada por pedaços de metal e, em algumas ocasiões, feno que é incendiado, o que pode ser observado no vídeo-performance *Sous la lune*<sup>39</sup>. A característica maleável e facilmente transformável das máscaras de argila também compõe parte desse aspecto, ao passo em que são arrancadas, desconstruídas, perfuradas e transformadas a todo instante.

<sup>38</sup> O documentário, *La Nef des Fous*, está disponível (legendado em inglês) em: [https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma\\_17Y](https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_17Y). Acesso em: 20 abr. 2023.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wkVZ5EOCqJw>. Acesso em: 20 abr. 2023.

**Imagem 13** – Olivier de Sagazan. *Transfiguration*  
(Ano desconhecido). 1272 x 1003px.



**Fonte:** Site pessoal do artista.

Disponível em: [www.olivierdesagazan.com](http://www.olivierdesagazan.com). Acesso em: 15 abr. 2023.

Apesar de afastar-se drasticamente do que proponho pictoricamente para a produção artística de *Metamorfose*, cuja abordagem é mais sutil em suas transformações, o trabalho de Sagazan interessa para a minha pesquisa como referência em minha experiência artística, pelos conceitos que o artista explora. A transfiguração do lugar comum do eu, as transições entre homem e besta, humanidade e animalidade, trazem similaridades com o que proponho com a Mulher-Cigarra.

Sagazan questiona a condição humana por meio das múltiplas trocas e transformações súbitas de identidade. Observando seu trabalho, vejo momentos em que atravessamentos de sua obra transbordam como influências sutis na minha. Vejo a indagação "quem somos?" pensada, em *Transfiguration*, através da desumanização da identidade. Em um limbo entre menos que humano e ainda visceralmente humano, essa identidade é arremessada em diversas direções, por vezes, aproximando-se de um perfil bestial e se tornando algo completamente Outro.

Vejo um deslocamento da imagem que presentifica a identidade em seu trabalho que proponho no meu, por meio da transfiguração do lugar comum "mulher" para o híbrido de cigarra. A transformação da Mulher-Cigarra é quase invisível aos olhos: translúcidas, as asas são as únicas indicações de sua hibridização. Já em Sagazan, ainda pensando a deformação mencionada, há a questão de a argila tornar-

se extensão do corpo: ela representa o invisível tornado visível, a mente feita presente.

Na primeira série de *Metamorfose*, *Era noite quando eu sabia de mim*, essa hibridização vestigial, indicada apenas pelas asas que acompanham o crescimento da figura retratada, não somente presentifica essa metamorfose identitária, mas também é proposta como registro de um limbo – um eterno retorno do passado com o presente em uma confluência narrativa de minha história. Esse limbo contém perguntas e inquietações, frustrações e recordações que, em minhas tentativas de resposta, todas convergem para um mesmo ponto de partida originário: quem sou eu hoje? Quem fui ontem? Quem serei amanhã? Seria esta amálgama sensorial em eterna mutação de corpo, pele e pensamentos sobrepostos uma imagem correta do eu? Carne orgânica, sinapses e ossos: será essa a explicação verdadeira para tudo?

Vejo ramificações dessas mesmas perguntas no trabalho de Sagazan. O artista retorna a "fala" para as transformações, para as mãos como criadoras e o rosto como suporte, negando deste processo os olhos. *Transfiguration* é, segundo Sagazan, "[...] uma transformação completa de forma e aparência em um estado mais belo ou espiritual". Ele parece desafiar essa mesma definição com o visual poeticamente brutal de suas performances. Seu trabalho é muito mais experimental do que proponho em *Metamorfose*, tendo um grande foco no criar artístico, enquanto o meu traz como foco a criação poética e a imagem plástica. A poética identitária de Sagazan, portanto, tem esse caráter de questionamento e subversão. A *dissecação* da identidade flui no movimento contrário de meu trabalho, que propõe a sua *hibridização*.

Outra artista que compartilha desse uso da metamorfose como poética de identidade e que interessa para este assunto é Katayama, uma artista multimídia japonesa conhecida pelo seu trabalho com escultura e fotografia, tendo como foco temático identidade, autoimagem e sua experiência enquanto pessoa com deficiência. A artista nasceu com hemimelia tibial, uma alteração congênita em que ocorre pouco desenvolvimento ou ausência total da tíbia, com malformação no compartimento medial da perna, do tornozelo e do pé. Por esse motivo, Katayama aprendeu desde cedo a costurar, para confeccionar roupas nas quais coubessem os suportes de suas pernas. Com nove anos, porém, a artista optou pela amputação de ambas.

Desse contexto, surgem suas esculturas de tecido, costuradas à mão. Bonecas e próteses tomam parte em suas fotografias de autorretrato – especialmente em sua série *Bystander*<sup>40</sup> (Imagens 14, 15 e 16), na qual podemos observar o uso dessas esculturas para colocar em questão sua identidade e sua experiência em uma lente autobiográfica.

Na Imagem 14, dois elementos centrais contribuem para a interpretação de um certo hibridismo ocorrendo na fotografia. O primeiro sendo a substituição das pernas pela prótese de tecido, configurando vários braços em primeiro plano e, em segundo, objetos que se assemelham a corpos incompletos, sem pés e sem cabeça. A disposição dos vários braços traz uma semelhança com um polvo, o que é reforçado pelo cenário de mar em que Katayama faz essa foto.

A série *Bystander* da artista conta com diversas composições que apresentam essa mesma sugestão – de uma hibridização do corpo, frequentemente com a substituição das pernas pela prótese costurada. A semelhança com o polvo, animal de oito tentáculos cuja flexibilidade permite uma variedade de movimentos, como andar, rastejar e nadar, traz também uma completude e multiplicidade onde antes se percebia ausência.

**Imagem 14** – Mari Katayama. *Bystander #014* (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 600 x 600px.



**Fonte:** Site pessoal da artista.

Disponível em: [www.marikatayama.com](http://www.marikatayama.com). Acesso em: 18 abr. 2023.

---

<sup>40</sup> Espectador ou pessoa presente. (Tradução nossa).

Katayama explora o que conceituamos como *outridade* no capítulo anterior, ao que traz o seu corpo, um corpo que não segue uma norma social imposta diariamente por propagandas, por conteúdo sociomidiático e cidades estruturalmente excludentes, nessa espécie de híbrido de polvo e humano.

**Imagem 15** – Mari Katayama. *Bystander #016* (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 780 x 1044 px.



**Fonte:** Site pessoal da artista.

Disponível em: [www.mariikatayama.com](http://www.mariikatayama.com). Acesso em: 18 abr. 2023.

Neste segundo momento, podemos perceber mais claramente a semelhança com o animal marinho elencado. Katayama traz uma figura aparentemente estática, porém, que tem uma indicação de intenção de movimento, pela forma como os braços parecem se preparar para levantar-se. Os diversos braços e pernas de pano espalhados ao seu redor evocam uma beleza onírica mesmo no estranhamento, colocando em questão a identidade desse corpo híbrido.

Essa reinvenção do corpo se alinha de maneira interessante com a constante disrupção narrativa ao redor de corpos com deficiência que Katayama propõe com sua produção artística. Na Imagem 15, a camisola que a artista utiliza nessa e em outras imagens de *Bystander*, delicada e implicando sensualidade, origina uma provocação da idealização do feminino e do estigma do não ideal. A identidade feminina é colocada em questão: a *lingerie*, símbolo culturalmente associado à sensualidade e usualmente atribuído ao feminino, levanta a discussão em torno de o

que valorizamos no contexto da feminilidade e os valores que associamos a esse contexto.

**Imagem 16** – Mari Katayama. *Bystander #01* (2016). Autorretrato com objeto costurado à mão, 1.000 x 750px.



**Fonte:** Site pessoal da artista.

Disponível em: [www.marikatayama.com](http://www.marikatayama.com). Acesso em: 18 abr. 2023.

Ainda sobre a Série *Bystander* e pensando no que o hibridismo constrói no trabalho de Katayama, vejo as próteses de pano como uma presentificação da ausência física e do amontoado disforme de expectativas, exclusões e agressões, que culminam na necessidade de ruptura desse amontoado. Essa narrativa conta não somente das expectativas em cima desse corpo enquanto um corpo com deficiência, mas talvez mais notavelmente de um corpo feminino com deficiência.

Esse inconformismo é um traço das obras de Katayama que trago de maneira mais velada em minhas pinturas. A presença de botões que fazem um caminho do pescoço até desaparecer sob a blusa das figuras, no tríptico *Era noite quando eu sabia de mim*, também remetem ao tecido, material maleável e costurável, associado à vestimenta. No tríptico, essa associação vem como maneira de implicar uma pele vestível, uma identidade que pode ser despida ou costurada de volta a qualquer momento.

*Bystander*, então, traz essas questões da vivência da artista por meio da hibridização do seu corpo com as próteses de tecido. Em entrevista à revista *Tokyo Weekender*, Katayama fala de sua compreensão de que jamais seria como outras

peças após a amputação de suas pernas e sua experiência de ser uma pessoa com deficiência no Japão, país em que o estigma e o preconceito são notavelmente recorrentes. *Bystander* faz essa reflexão por meio das próteses; a semelhança com o polvo representando o que a cigarra fundamentalmente traz em meu trabalho: uma demarcação de estranhamento, de *Outro*.

Dessa maneira, apesar de adotarem abordagens opostas em sua argumentação, com propósitos diferentes, é possível traçar uma linha, delicada em sua estrutura, porém, significativa, entre as obras de Sagazan e Katayama. Enquanto Sagazan trabalha com a plasticidade palpável do corpo como suporte para as transformações da matéria-prima, a argila, de modo a colocar em questão a vida orgânica e a identidade por trás de nossas máscaras; Katayama trabalha, com poses ensaiadas e similares às de bonecas, autorretratos híbridos que contam com a presença de suas próteses costuradas à mão, pensando sua identidade, sua autoimagem e sua história.

Portanto, são inúmeras as motivações que podem evocar visualidades as quais atravessem o tema da transformação e da metamorfose. Este subtópico tinha como objetivo apresentar, brevemente, o trabalho de dois artistas que são motivados também por questões de identidade quando buscam essas temáticas para suas produções artísticas e cujo trabalho conversa, por diferentes motivos, com o meu.

Concluindo, os conceitos que elencamos no capítulo anterior, explorando diferentes focos como identidade e cultura, identidade e gênero, são vivenciados e trabalhados de maneiras diversas na Arte, ainda que sejam passíveis de teorização temática. Resgatando Bauman (2005), em uma época pós-moderna de identidades flutuantes, pensar um trabalho autobiográfico que discute identidade é transformar a experiência pessoal do eu em uma espécie de espelho: dos diversos reflexos nele projetados, um deles – ou talvez vários – seja(m) o que procuramos. Esse movimento pede um constante fluxo de busca e retorno, o que observo performado com clareza em Sagazan e Katayama, por meio do tema da transformação.

### **2.1.2 Hibridismos e animalidades**

Seja nas religiões antigas do Egito, seja na mitologia grega, seja na poesia contemporânea, o hibridismo, como vimos anteriormente, foi utilizado em diversos

momentos enquanto recurso narrativo ou poético. Vimos o seu percurso na História e na Literatura. A intenção para este momento é fazer esse mesmo percurso dentro da Arte, apresentando obras de três artistas cuja produção dialoga com a minha em algum sentido. Estes são Clark, Kraijer e Altmejd.

Caminhos traçados, o objetivo é estabelecer um diálogo entre as obras apresentadas, remontando como cada artista se apropria da poética do hibridismo e da animalidade – termo que utilizo aqui para fazer referência ao antropozoomorfismo – e como essas abordagens são relevantes para a pesquisa.

Cattani (2006) dialoga sobre as tensões do real e do imaginário presentes no hibridismo. Na pós-modernidade, especialmente nos anos 1980, vemos, nas Artes, a criação de novas utopias para preencher os vazios criados pelas transformações socioeconômicas da globalização. Nas cartografias artísticas, esse hibridismo traz a característica singular de espaços mutantes e transformáveis que simbolizam afetos e percursos, memórias e história. Existe uma busca pela afirmação do lugar, do *eu*, que é expressa em espaços do que Cattani (2006) chama de “mestiçagem”.

Trazendo esse diálogo para o corpo, o corpo como a geografia do eu – o símbolo físico e parte constituinte de uma identidade, o antropozoomorfismo estabelece tensões únicas da transformação do humano (real) para uma combinação humano-animal (imaginário). Nessa tensão, habita a fala de uma obra, o que podemos observar nas esculturas híbridas de Clark (Imagem 17):

**Imagem 17** – Kate Clark. *Kin* (2021).  
Escultura e taxidermia, 1,44 x 1,27 x 0,43 m.



**Fonte:** Site pessoal da artista.  
Disponível em: [www.kateclark.com](http://www.kateclark.com). Acesso em: 23 abr. 2023.

*Kin*, de "parente" em inglês, apresenta três bustos cujos olhares estão voltados uns para os outros. A escultura é feita de pele animal e chifres de antílopes remendados sobre um rosto humano. Clark propositalmente deixa visíveis as costuras onde as peles animais se unem. Essa demarcação quase cartográfica da diferença e o realismo da criatura, que parece equilibrar-se nos limites entre humano e animal, trazem muito da heterogeneidade que constitui o hibridismo nas Artes, em que a tensão de polos opostos é constante.

Vejo muito da animalidade que Javarez (2017) descreve em sua dissertação nas obras de Clark. Os seres mestiços que a escultora cria resgatam a lembrança de minhas abstrações iniciais para este trabalho. A forma que encontrei de exteriorizar o estranhamento, a confusão e a constante transformação que acompanharam todo meu processo de crescimento e minha história até hoje foi por meio do hibridismo – da transfiguração do eu para um lugar incomum, do corpo-meu para um corpo desconhecido. Essas transições e tensões constantes marcam a minha história.

Apesar de compartilhar a escolha temática, o hibridismo de Clark se apresenta de outra maneira da que proponho em meu trabalho. Suas criaturas têm poucas delimitações de onde humano e animal se encontram, misturando-se em uma entidade só: uma nova criatura. Já as fronteiras do *eu* e do *outro* em minhas pinturas

são facilmente apontadas, na maior parte das obras. A única série de pinturas que se emancipa dessa característica é a *Bicho-Estrela*, em que a cigarra se torna central em duas pinturas, promovendo uma ambiguidade que traz a questão: teria a Mulher-Cigarra se tornado apenas cigarra?

Apesar dessa diferença e do conseqüente afastamento da minha produção artística, Clark tem uma forte presença do conceito de identidade em suas artes. Em entrevista à National Geographic, explica que a intenção é que haja uma ida e volta, que sejamos capazes de nos aproximar da obra ao nos depararmos com um rosto humano, ao mesmo tempo em que há um estranhamento.

**Imagem 18** – Kate Clark. *Licking the plate* (2014).  
Escultura e taxidermia, 3 x 3 x 1,21 m.



**Fonte:** Site pessoal da artista.  
Disponível em: [www.kateclark.com](http://www.kateclark.com). Acesso em: 23 abr. 2023.

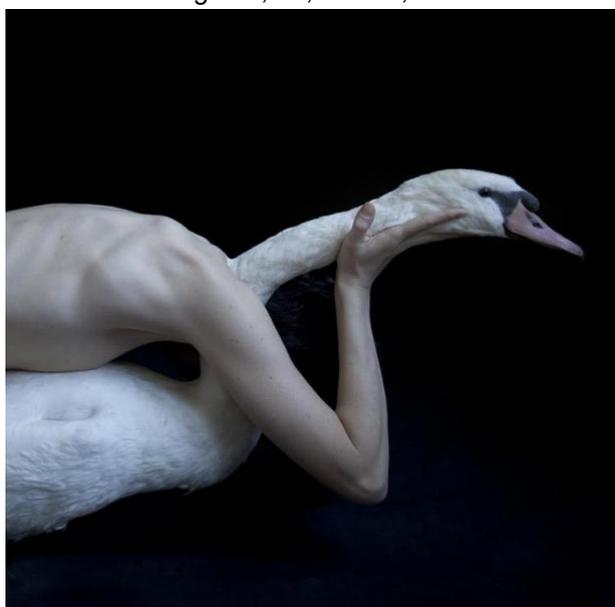
Nossa própria construção identitária como seres humanos, argumenta Javarez (2017), é esse reconhecer da animalidade em nós mesmos – o que Derrida (2002) chama de "defeito originário". Na escultura de Clark (Imagem 18), o que ocorre é a completa extinção do pensar independente de humano e animal, enquanto, na produção plástica desta pesquisa, busco essa distinção visual em minhas pinturas onde ocorre a hibridização.

No entanto, o hibridismo não se limita ao antropozoomorfismo somente. Se nos recordarmos de Cattani (2006) e as tensões do real e do imaginário, do visível e do

abstrato, podemos expandir o pensar do hibridismo mesmo quando este não ocorre visualmente. Isto é, quando a figura animal é usada em uma expansão do eu, uma representação simbólica do subconsciente ou da subjetividade.

Kraijer<sup>41</sup> traz essa manifestação singular do híbrido em seus desenhos e fotografias. As fotografias mais recentes trabalham quase invariavelmente com a mesma modelo, sendo debatida sua qualidade enquanto retratos autorrepresentativos. A artista, em sua dupla de fotografias com cisnes (vide Imagem 19), faz esse movimento com maestria, delimitando bem os espaços do humano e do animal, ainda que se aproveitando das linhas e formas dessas delimitações para insinuar uma criatura que é o amálgama de ambos.

**Imagem 19** – Juul Kraijer. *Sem título* (2016).  
Fotografia, 17,98 x 18,32 cm.



**Fonte:** Site oficial da artista.

Disponível em: [www.juulkraijer.com](http://www.juulkraijer.com). Acesso em: 25 abr. 2023.

O fundo totalmente escurecido isola completamente a figura fotografada, o que provoca o questionamento de onde surgiram os elementos da imagem. Apesar de distinto, pouco se vê do corpo humano retratado além do torso superior e do braço direito; braço este que apoia o pescoço do cisne. A tensão dos músculos sugere um fardo – uma cabeça muito pesada para carregar, uma posição dolorosa de se manter.

---

<sup>41</sup> Juul Kraijer (1970 - presente) é uma artista holandesa formada na Academy of Fine Arts Rotterdam.

Novamente, o fundo aponta a questão sobre a existência real de um apoio ou se cisne e corpo estão flutuando em um não lugar. A artista também trabalha com essa fusão natureza-humano em seus desenhos (Imagem 20):

**Imagem 20** – Juul Kraijer. *Sem título* (2005).  
Carvão sobre papel, 57,3 x 47,9 cm.



**Fonte:** Site oficial da artista.

Disponível em: [www.juulkraijer.com](http://www.juulkraijer.com). Acesso em: 25 abr. 2023.

É interessante notar que suas figuras são sempre femininas, nuas e despersonalizadas, com feições borradas ou pouco distinguíveis. Um estado-de-ser tumultuado é simbolizado aqui pelas abelhas que se aglomeram como uma nuvem ao redor da figura na imagem. A pessoa retratada, no entanto, parece serena – de olhos fechados e lábios entreabertos, poderia até mesmo estar dormindo.

Identifico-me com a tendência de Kraijer a desenhar e/ou fotografar figuras isoladas, sem fundo ou cenário que identifique suas origens ou localização, em um constante atravessamento com a natureza, seja em forma de hibridismo, ou não. A opção da artista pelo carvão e por imagens que aparentam inacabadas também reforçam esse *não lugar* que permeia suas produções. Mário de Andrade (1943, p. 62) faz um apontamento sobre imagens inacabadas, quando diz que "[...] o acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante".

Esse vazio deixado pela "incompletude" dos desenhos de Kraijer, de fato, traz insinuações plurais à imagem final, como a qualidade onírica de suas figuras e os traços leves que parecem torná-las de ar e luz, em vez de carne e osso.

É minha a visão de que o antropozoomorfismo de Clark e as tensões do imaginário e do subconsciente no trabalho de Kraijer se presentificam também na arte de Altmejd. O artista traz o tema frequente do hibridismo em suas esculturas, acompanhado de uma estética de destruição e reconstrução da vida.

As esculturas de Altmejd fazem-se de dentro para fora. Sua série *Giants* traz figuras de grandes dimensões, com corpos humanos hibridizados, tendo rostos, orelhas, plantas, espelhos, pedras e mãos fazendo parte de sua construção. A transformação de suas esculturas inicia-se com essa série, quando há a despersonalização desses corpos, causada por suas dimensões inumanas. Com essa liberdade, Altmejd cava buracos e permite que outras coisas cresçam no lugar.

Uma figura constante nos híbridos do artista é o lobisomem. Criatura mitológica, acredita-se que a lenda tenha suas origens na Grécia Antiga, com Licaón de Arcadia e seus filhos, punidos por Zeus e transformados em lobos. A história sofreu diversas modificações ao longo dos anos, e aparece no trabalho de Altmejd (Imagem 21) com características humanoides e lupinas em uma fusão fragmentária e vívida de ambos.

**Imagem 21** – David Altmejd. *Pyramid* (2019). Multimídia, 91 × 81 × 75 cm.



**Fonte:** White Cube Gallery.

Disponível em: [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com). Acesso em: 28 abr. 2023.

No desfazer e na remontagem de diferentes particularidades da obra de Altmejd, habita a capacidade dela de perturbar a nossa imagem de mundo – de causar questionamentos sobre as narrativas imbuídas na moldura conceitual do trabalho. Como Didi-Huberman nota com maestria, em *Diante do tempo* (2015), nossa compreensão de objetos visuais é baseada na experiência interior. A obra de Altmejd inclui nela a sua própria decomposição visual, isto é, a desintegração e a fragmentação da escultura é a *própria* escultura. A subversão da forma convida à subversão do pensamento.

Meu contato inicial com o artista e sua poética foi por meio da minha orientadora Aninha Duarte<sup>42</sup>; e logo, neste primeiro momento, identifiquei-me com os corpos atravessados por objetos, plantas e minerais. Esse tipo de poética sempre me interessou e se fez muito pertinente para o assunto, pensando no diálogo de transformação e metamorfose, identidade e outridade que as obras de Altmejd propõem. Em razão do mencionado diálogo, resgato mais uma vez Didi-Huberman (2015), cujas palavras sobre o cubismo vejo refletidas nas obras desse artista:

[...] enquanto a representação clássica cria um espaço contínuo no qual são dispostos, como entidades descontínuas, objetos e personagens, o cubismo inventa um espaço descontínuo que "os objetos não interrompem". As relações entre continuidade e descontinuidade, identidade e diferença, são aqui invertidas – subvertidas – [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 218) \$#.

Acredito que esse mesmo fenômeno observado pelo autor na arte cubista ocorra nas esculturas de Altmejd, justamente pela descontinuidade causada pela relação de composição/renascimento em suas obras. Essa metamorfose de reinvenção constante se manifesta nos trabalhos do artista, com alusões marcantes ao reflexo ou ao embaçamento de identidades, o que pode ser observado na Imagem 22:

---

<sup>42</sup> Ana Helena da Silva Delfino Duarte é artista, pesquisadora e professora efetiva de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia, MG.

**Imagem 22** – David Altmejd. *Leap* (2022).  
Multimídia, 80,5 × 40 × 37,2 cm.



**Fonte:** White Cube Gallery.  
Disponível em: [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com). Acesso em: 28 abr. 2023.

Essa obra, em específico, chamou muito minha atenção pelo efeito "triplo" do rosto esculpido, repetido ainda que fragmentado, três orelhas de um lado e apenas duas do outro. Seria a repetição uma ferramenta de afirmação ou o reflexo de uma identidade turva, sobreposta? A indicação de movimento é mínima, insuficiente para justificar que esse fatiamento e a duplicação da face sejam uma representação futurista de uma criatura híbrida.

Se essa é uma tentativa de afirmação de identidade, que identidade é essa? A figura de *Leap* recorda-me de minha própria necessidade em *Era noite quando eu sabia de mim*, de seccionar a transformação da Mulher-Cigarra em três: infância, adolescência, vida adulta. Uma afirmação não daquela identidade, mas de seu passado e de seu processo. Um constante retorno ao que foi – o que não parece ser o caso na obra de Altmejd.

A composição onírica traz a possibilidade de que essa seja uma criatura de três rostos – ou, quem sabe, um rosto composto de três –, ainda sim, permeia essa tensão invariavelmente presente nas obras híbridas do escultor, que sugere a continuidade fragmentária de uma identidade. Essa figura do coelho, em *Leap*, parece ter substituído a figura mitológica do lobisomem nas produções recentes do artista, aparecendo também na obra *Hare* (Imagem 23).

**Imagem 23** – David Altmejd. *Hare* (2022).  
Multimídia, 95,3 × 32,4 × 32,4 cm.



**Fonte:** White Cube Gallery.

Disponível em: [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com). Acesso em: 28 abr. 2023.

Apesar de não se relacionar diretamente com a minha produção em escolha pictórica, optei por estabelecer um diálogo entre as obras e minha pesquisa pelo caráter híbrido-zoomórfico das esculturas de Altmejd. As abordagens, apesar de variadas, apresentam alguns dos conceitos-chaves de *Metamorfose*, como identidade, transformação e antropozoomorfismo.

No entanto, enquanto o trabalho de Altmejd traz um hibridismo com visualidade pós-apocalíptica como solo fértil para renascimento, atravessamentos e buracos como intensificação de pensamentos, emoções e abstrações; o hibridismo que proponho em meu trabalho se alinha mais com Kraijer e a manifestação do invisível por meio da natureza – no caso de *Metamorfose*, por meio da figuração da cigarra e sua versão híbrida.

Sobre Pablo Picasso, conforme Didi-Huberman (2015), Carl Einstein (1930) escreve que a morte da realidade é uma condição necessária para uma obra autônoma. Da fabulação do que não é completamente humano, criam-se as tensões que Cattani (2006) descreve, do real e do imaginário. O hibridismo preenche o vazio dando voz ao que a homogeneidade – a singularidade – falha em transmitir. A heterogeneidade constitui a metamorfose das formas de Clark, Kraijer e Altmejd; e,

das tensões originárias desse espaço, nasce o diálogo dessas obras que permeia pontos-chaves da minha produção.

A conversa entre esses três, é importante mencionar, faz-se apenas em sua pertinência para esta pesquisa e em um viés comparativo. Esse potencial que figurações híbridas oferecem na criação de imagens, que os três artistas elencados exploram em suas obras, dialoga com minha necessidade por algo que expresse o inexprimível, fabrique visualidade para o invisível e as criações do subconsciente.

## **2.2 Percursos da identidade através da autorrepresentação**

Didi-Huberman (2010) entende que o que olhamos sempre nos olha de volta. Quando o ato de ver nos remete a algo – algum vazio que nos olha e que, de certa forma, faz parte de nós –, é necessário “fechar os olhos e ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Foi lendo o seu livro, *O que vemos, o que nos olha* (2010), que me encontrei especulando sobre as imagens do eu: o que nos olha quando observamos o reflexo ou a construção de nossa própria imagem?

Na Arte, trabalhamos com a nossa própria imagem desde nossas origens. Seja na autorrepresentação em pinturas rupestres ou nos famosos autorretratos disformes de Francis Bacon, a representação do eu é uma prática que acompanha a História da Arte. No entanto, o autorretrato enquanto gênero de pintura só ganha proeminência a partir da pintura renascentista e se torna comum apenas no século XV.

Apesar de suas origens na antiga Suméria há cerca de 5 mil anos, é nessa época que a fabricação de espelhos se moderniza em Veneza, Itália, e se propaga pela Europa, o que se acredita ter influenciado a popularização do gênero. Giotto di Bondone foi notavelmente o primeiro artista a se autorretratar através da pintura.

Sobre este tema, Faria (2019, p. 45) nota que “[...] o retrato não consiste simplesmente em revelar uma identidade do 'eu', isto é sempre, sem dúvida, o que se procura: daí que a imitação tenha primeiramente seu fim numa revelação [...]”. Ou seja, a representação do que se vê acaba no momento que esse olhar se reflete de

volta para nós – há um processo de “destelamento”<sup>43</sup> do retrato, algo que tome a forma do vazio de Didi-Huberman (2010) que nos observa de volta.

O retrato, em sua origem, é uma tentativa de presentificar o que o tempo torna ausente. No autorretrato, tal presença é a do próprio artista. Sobre isso, Nancy (2012), em citação de Faria (2019), elucida: "Todo o autorretrato é, antes de tudo, um retrato. [...] amiúde se tem repetido que todo retrato é um autorretrato [...]" (NANCY, 2012 *apud* FARIA, 2019, p. 47). Isto é, todo pintor, em sua presentificação da imagem do outro, torna viva a sua própria imagem através dela.

Em outras palavras, se temos o autorretrato como a representação da representação de si, da imagem do eu, temos também o caso do autorretrato com a imagem do eu representada através do outro – seja este figural, seja não. A pintura autorrepresentativa aloja-se delicada e assertivamente nesse espaço entre o autorretrato e o limbo.

A autorrepresentação tem o seu início onde o retrato fisionômico do artista se finaliza, torna-se insuficiente: trata-se, então, da representação de uma identidade para além do corpo e suas morfologias, estando ausente, ou não. Mais do que uma reprodução da imagem de si como observada, a autorrepresentação traz a subjetividade e elementos biográficos do retratado para a imagem plástica. (SERAFIM, 2019).

Vale exemplificar com as obras de Freud, elencadas na Figura 1:

---

<sup>43</sup> “Destelamento” é termo que encontrei na leitura de Faria (2019). Ele o utilizou na ideia de que o retrato saia da tela, desprenda-se da superfície onde foi trabalhado.

**Figura 1 – Autorretratos 1, Lucian Freud.**



**Fonte:** Compilação da autora. [Da esquerda para direita] *Reflection* (2002). *Interior with Plant, Reflection Listening* (1967-68). *Reflection with Two Children* (1965). *Hand Mirror on Chair* (1966). Royal Academy. Disponível em: [www.royalacademy.org.uk](http://www.royalacademy.org.uk). Acesso em: 01 maio 2023.

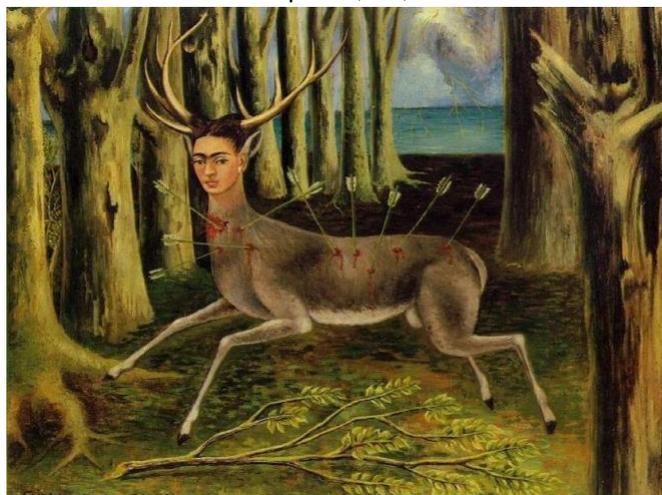
Os autorretratos compilados trazem a presença forte do reflexo como ponto de partida da criação da pintura. Neto do psicanalista Sigmund Freud, o referido artista apresenta um trabalho frequentemente autobiográfico, brutalmente honesto no tratamento dos corpos que retrata. O realismo melancólico de suas figuras traz à tona uma expressividade que talvez fale mais da subjetividade do pintor do que das pessoas que ele retratava.

Esse mesmo fenômeno ocorre em suas obras de autorretrato. Em *Hand Mirror on Chair*, especificamente, mesmo em sua ausência, a imagem de Freud torna-se presente através do espelho de mão depositado sobre uma poltrona. Aqui, como Serafim (2019, p. 9) nota em sua dissertação, o ato de autorrepresentação refere-se à interpretação de si por meios que assumam a identidade do artista, mesmo com sua imagem ausente.

O meio que Freud utiliza em suas pinturas a fim de representar a si para além da fisionomia são os reflexos, os quais assumem a identidade do artista perante sua presença ou ausência física, tornando-se a manifestação central desta. É algo que Kahlo faz, porém, com uma forte simbologia animal que permeia seus inúmeros

autorretratos. Uma obra em que podemos observar esse indicativo, a qual também apresenta o hibridismo como acontecimento central da composição, é *El Venado Herido* ou *The Wounded Deer* (Imagem 24):

**Imagem 24** – Frida Kahlo. *The wounded deer* (1946).  
Óleo sobre pedra, 22,4 × 30cm.



**Fonte:** Site não oficial da artista.  
Disponível em: [www.fridakahlo.org](http://www.fridakahlo.org). Acesso em: 01 maio 2023.

O olhar de Kahlo nessa pintura me remete ao de Freud em *Reflection*: introspectivo, ele não se direciona ao espectador ou o confronta. É ausente do presente em que o corpo se insere, tem sua visão direcionada para o interior. Seu rosto humano e característico não demonstra sentir a dor do corpo – corpo de um veado, vítima comum das temporadas de caça na América do Norte, com nove flechas perfurando-lhe pescoço e torso.

Aqui os aspectos da vida de Kahlo ficam em evidência: a pintura é mais um recorte autobiográfico do que uma imagem de si construindo expressivamente uma identidade. Com isso em mente, faço a separação deste tópico pensando nessas duas direções que o retrato autorrepresentativo pode tomar, trazendo como foco a representação figurativa, em momentos intercalados com obras nas quais a figuração é ausente: a primeira onde o cerne da representação torna-se a expressão de uma subjetividade, a segunda em que tal expressividade volta-se para uma autobiografia.

Predominam as análises das obras de Freud no primeiro momento e de Kahlo em seguida, ambos em diálogo com a produção plástica de *Metamorfose*, tecendo

uma relação entre a maneira com que a autorrepresentação e a autobiografia se apresentam nos trabalhos desses artistas e no meu.

### 2.2.1 A imagem especular: reflexos, sombras e vestígios

No primeiro capítulo, trouxe como um dos pontos de partida das questões que originaram *Metamorfose* aqueles momentos na infância em que nos deparamos com o reflexo no espelho. E, ao nos depararmos com este, não somente reconhecemos que aquela imagem cambiante a qual imita cada um de nossos micromovimentos é o *eu*, em uma de suas formas mais puras, mas também compreendemos para além de mero reconhecimento.

Faria (2019) menciona Jacques Lacan<sup>44</sup>, apontando a Teoria do *Estágio do Espelho*, a qual o psicanalista afirma ser o momento de demarcação de bordas e limites do corpo, em que melhor percebemos e entendemos a separação do eu e do outro e nossas relações – é quando a criança adquire sua condição enquanto um sujeito. Esse momento demarca o ponto do início das relações que produzem o *eu*.

Para mim, espelhos representam um desafio. Não somente em seu sentido mais superficial, de ver a imagem que me constitui e a aceitar – mas também de compreendê-la. Talvez esse reflexo me assuste por sua capacidade de me assombrar com a efemeridade de um momento e, conseqüentemente, de uma vida; com a complexidade que cada célula de meu corpo e sinapse do meu cérebro trabalham nessa constante reinvenção de subjetividade.

Medeiros (2000), citada por Faria (2019), pontua sobre a compreensão da dimensão especular enquanto estruturadora do indivíduo. Para a autora, o momento contemporâneo é um de individualismo e de afirmação do *eu*, observando que esse culto à subjetividade vem, não da assunção à personalidade, mas de seu colapso – o que se alinha com o que observamos com Bauman (2005) no capítulo anterior.

A autora pensa o retrato como um *duplo*. Em uma pós-modernidade caracterizada pela desintegração da noção do *eu* e de constantes incertezas sociais, torna-se necessário falar sobre essa destrutividade interna, o que é passível de observação no aumento de obras autorrepresentativas na Arte contemporânea

---

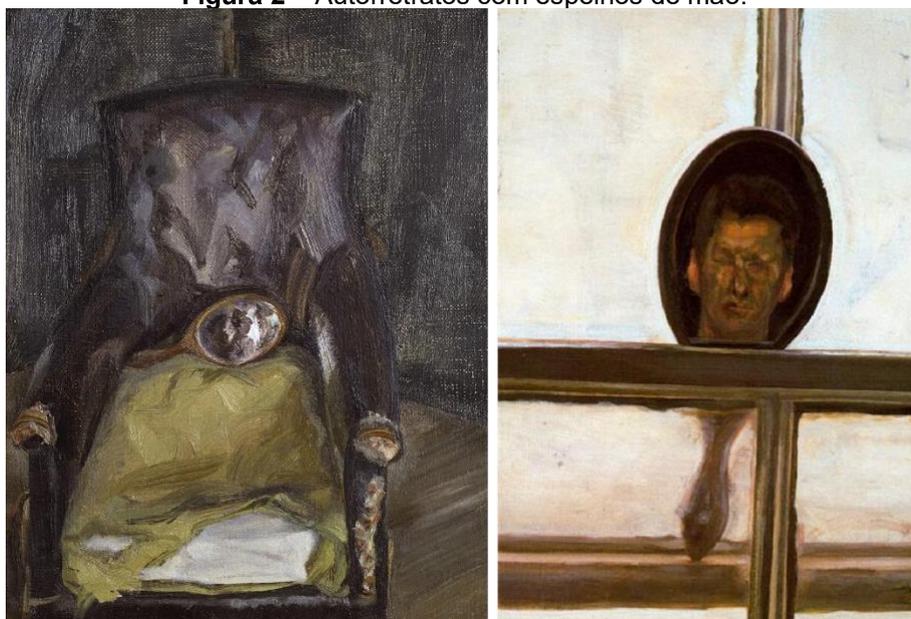
<sup>44</sup> Jacques Lacan (1901 - 1981) foi psicanalista francês.

(FARIA, 2019). O que podemos observar nos autorretratos contemporâneos, segundo Medeiros (2000 *apud* FARIA, 2019), é a integração desse *eu* em uma mistura de realidade e ficção.

A representação contemporânea na Arte é polimorfa – o que nos olha de volta no reflexo do espelho é que traz verdade ao retrato. De certa forma, este trabalho é uma tentativa de me reorientar em uma identidade confusa pós-cirurgia facial, de encontrar o caminho no espaço fragmentado da dimensão especular citada por Medeiros (2000) em Faria (2019). Os reflexos, sombras e vestígios que se transformam numa compreensão de *eu* que traga sentido à imagem *outra* a qual se corporifica em cada superfície onde se reflete.

Pensando em reflexos e resgatando o breve comentário que fiz sobre os autorretratos de Freud, podemos tomar como base a fala de Medeiros (2000 *apud* FARIA, 2019) – da dimensão especular enquanto estruturadora do indivíduo – para analisar as obras do artista. As pinturas em que Freud traz o reflexo como princípio norteador da imagem de si que o pintor apresenta para o mundo trazem, em momentos, a curiosa ausência ou o embaçamento de sua própria imagem, como é o caso de *Hand Mirror on Chair* (1966) e *Interior with Hand Mirror* (1967) (Figura 2).

**Figura 2** – Autorretratos com espelhos de mão.



**Fonte:** Compilação da autora. [Da esquerda para direita] Lucian Freud, *Hand Mirror on Chair* (1966). Lucian Freud, *Interior with Hand Mirror* (1967). Disponíveis em: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org). Acesso em: 01 maio 2023.

Apesar de o objeto da pintura manter-se o mesmo, é possível notar o contraste entre as obras. Na primeira, *Hand Mirror on Chair*, o ambiente é escurecido, os tons são rebaixados e a paleta é reduzida, característica de Freud. O espelho de mão está posicionado sobre uma cadeira com uma manta amarelo-esverdeado, enquanto o pintor parece observar a cena de cima – algo que também era constante nas pinturas de Freud.

O reflexo no espelho é difuso, diferente da segunda pintura, em que, apesar de embaçado, é mais distinto. Já a paleta de cores tem um contraste notável em *Interior with Hand Mirror*, com um fundo claro em tons azulados e amarronzados que remetem a uma espécie de janela.

Ao longo de sua carreira, o artista criou o hábito de deixar espelhos em seu estúdio na expectativa de, na surpresa ao se deparar com seu reflexo, encontrar algo novo que o inspirasse em suas composições. Esse também é o caso de seu autorretrato *Reflection with Two Children* (Figura 2). Apesar de não completamente ausente nas duas pinturas mencionadas, os recortes criam um microcosmo onde o rosto é isolado do corpo e de todos os seus significados e signos culturais.

Tal isolamento traz um olhar mais assertivo para a expressividade do rosto retratado e do ambiente que o cerca, que também parece ecoar o isolamento através de cenários quase sem vida ou particularmente estáticos. Cria-se um vazio – um vazio que ecoa, um vazio que observa –; e, das informações vestigiais de um rosto, o artista presentifica sua identidade na pintura.

O que está em questão nesses recortes de Freud é, para além de uma experimentação, um momento de epifania. A visão do eu experienciada em um segundo, em que um detalhe, um arranjo de cores, uma luz, colocou em evidência algo que remeteu a alguma coisa dentro do artista. Um interesse, uma lembrança, um sentimento – como Nancy (2012, p. 34 *apud* FARIA, 2019, p. 47) observa: “todo pintor pinta a si mesmo”.

Pensando ainda no conceito de duplo apontado acima por Medeiros (2000 *apud* FARIA, 2019), o reflexo – seja em água, seja em vidro ou espelho – é uma manifestação recorrente desse arquétipo. Para além da duplicação da imagem na superfície refletida, Faria (2019, p. 78) aponta: “[...] as sombras também são projeções de imagens do próprio eu que apresentam algo de indesejado, fazendo com que este rejeite uma parte de si [...]”.

Tais sombras permeiam o trabalho de Freud. Nas palavras do próprio artista, “[...] eu não aceito a informação que recebo quando olho para mim mesmo, e é aí que os problemas começam.”<sup>45</sup> (tradução nossa). Em um de seus últimos autorretratos, podemos observar como essas sombras se manifestam – ainda que não necessariamente de forma literal. Em *Reflection* (2002) e *Painter Working, Reflection* (1993), nota-se a presença de reflexos como poética autorrepresentativa nas obras (Figura 3).

**Figura 3** – Autorretratos 2, Lucian Freud.



**Fonte:** Compilação da autora. [Da esquerda para direita] Lucian Freud, *Reflection* (2002). Lucian Freud, *Painter Working, Reflection* (1993). Disponível em: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org). Acesso em: 01 maio 2023.

Com certa influência do artista, trago o espelho como elemento principal de duas pinturas na *Série Bicho-Estrela: Fragmentos* (Figura 4). Em um primeiro momento, o espelho é uma superfície borrada com a inscrição de um rosto desenhado no vapor e uma cigarra manchada em vermelho pousada ao lado. Na sequência, um espelho circular fraturado reflete um rosto que força um dos olhos abertos e se aproxima com uma asa de cigarra.

<sup>45</sup> "I don't accept the information I get when I look at myself, and that's where the trouble starts." Fonte: [www.royalacademy.org.uk](http://www.royalacademy.org.uk). Acesso em: 01 maio 2023.

**Figura 4** – [RECORTE] Série *Bicho-Estrela: Fragmentos* (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).  
 [Da esquerda para direita] *É Bicho?* (2023), acrílica sobre tela, 40 x 40 cm.  
*Primavera* (2023), acrílica sobre tela, 40 x 40 cm.

Na Teoria do Estágio do Espelho, de Lacan, o eu se constitui a partir da imagem deste. O espelho vem como um instrumento de conhecimento nesse sentido, e não alienação. Esse conhecimento é o que possibilita ao sujeito tomar consciência da totalidade de seu corpo, enquanto pessoa separada dos pais e enquanto domínio de sua própria imagem corporal (FARIA, 2019).

O reconhecimento é chave para delimitar contornos e verdades do corpo e do eu. A anatomia dessa identidade é colocada em questão quando se depara com seu reflexo, seja em um movimento construtivo, seja noutro, desconstrutivo. Deixo aqui colocado que eu mesma desconheço muitos dos contornos que delimitam o eu, parece haver uma insistência em um constante estado de súbitas flutuações entre embaçamento e nitidez. Tais flutuações adquirem sentido quando simbolicamente integradas ao outro; este que simbolizo por meio da cigarra.

O que é a cigarra, então, para os fins deste trabalho? É o que precede a consciência – que antecipa o reconhecimento. Integrada ao eu, a cigarra se torna o outro ao trazer contornos cambiantes, porém presentes, do que nos olha de volta quando encaramos nosso próprio reflexo. E o que é o eu? O eu é a compreensão do ser, o sentimento de existir em sua pluralidade feito coeso através de uma projeção de unidade.

Concluindo, a autorrepresentação vem como um pensar do autorretrato para além do retratismo em si. Freud demonstra bem isso em seu trabalho, com a utilização dos reflexos para propor um novo pensar da imagem do eu – de forma similar com

que trago a fabulação de um eu que é mistura de ficção e realidade em formas híbridas. A seguir, pensaremos como esses mesmos meios criativos podem trazer o foco da representação para um recorte mais autobiográfico.

### 2.2.2 O eu narrativo: recortes autobiográficos

Alguns filósofos, como Paul Ricoeur<sup>46</sup>, defendem a teoria de que nós organizamos nossas recordações, experiências e nosso sentido de identidade em uma *narrativa do eu*, isto é, uma sequência autobiográfica de eventos que, imóveis nas suspensões intangíveis da memória, oferecem uma visão cronológica da nossa vida e de quem somos, em uma perspectiva de história. Esse eu-narrativo é, portanto, uma compreensão de ser partindo da narrativa autobiográfica de nossas vidas. (LISBOA, 2013).

O conceito de identidade narrativa entende que, a partir da nossa história, nós construímos um entendimento de quem fomos e de quem somos. Essa narração facilitaria o processo de compreensão do eu sujeito, organizando a identidade em uma sequência cronológica de acontecimentos e transformações, fugazes ou memoráveis, que marcam o percurso que fizemos para chegar até o agora. Nessa visão, somos o que fazemos e o que sofremos. Ela oferece uma simplificada versão de resposta para o *porquê*, senão o *quem*, quando essas respostas se apresentam insuficientes. Lacan chama essa falta de respostas do *eu* de *área de desconhecimento*. Para ele, a imagem do corpo e do eu é sempre desfigurada, pois é inexoravelmente deformada pelos sentimentos e associações que projetamos em nossa própria percepção de nós mesmos. (FARIA, 2019).

Eu me interessei muito pelo trabalho de Kahlo nesse sentido. Sua história permeia cada pincelada de suas obras, com visceralidade, sejam essas autorrepresentativas ou de autorretrato propriamente dito. Por esse motivo, escolhi Kahlo para me acompanhar neste momento final do Capítulo II, em que pretendo explorar o aparecimento da história e da experiência pessoal da artista por meio da autorrepresentação – uma vez que essa é uma característica da produção plástica do meu trabalho.

---

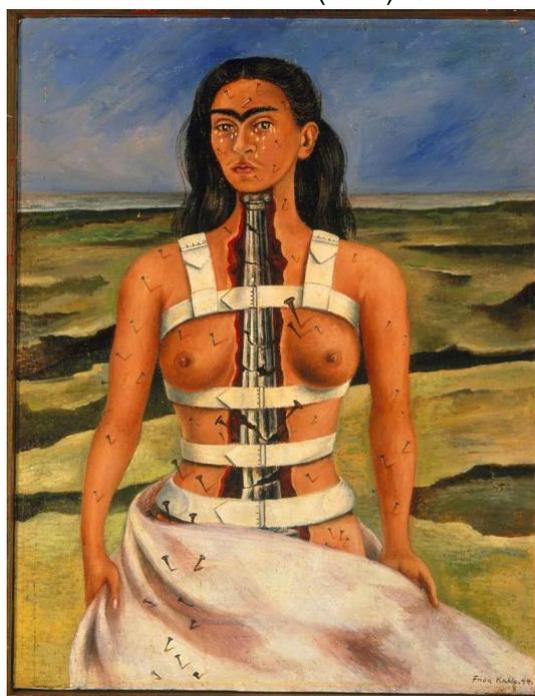
<sup>46</sup> Paul Ricoeur (1913 – 2005) foi filósofo francês.

Consagrada uma das mulheres mais importantes da Arte do século XX, Kahlo (1907 – 1954) tinha como base de sua produção pictórica a autorrepresentação baseada em sua biografia. Era uma figura distinta: brincava com a androginia, ao mesmo tempo que evocava uma feminilidade estereotípica com joias, longas saias esvoaçantes e fitas no cabelo; fazia questão de também evidenciar suas sobrancelhas grossas e o bigode.

Do hùmus reencarnado de sua tragédia pessoal, nasce sua arte. Kahlo teve uma vida conturbada: uma constante luta com o corpo e a saúde marcou sua breve existência. Devido à poliomielite, a pintora teve uma deformação no pé direito que a deixou manca desde a infância. Aos 18 anos, sofre um acidente de carro que a deixa com múltiplas fraturas na coluna vertebral, na bacia e na perna.

É durante seu período de hospitalização que Kahlo começa a desenhar e pintar. Em *A Coluna Partida* (1944), apresentado na Imagem 25, a pintora traz sua história para a tela, fazendo interferências na imagem do corpo. Tais interferências se materializam em uma coluna de pedra fraturada, um espartilho de metal no torso – simbolizando o colete metálico que teve que usar após intervenção cirúrgica na coluna –, e pregos cravados em sua pele. A vulnerabilidade dos olhos não desfaz sua expressão austera.

**Imagem 25** – Frida Kahlo. *A Coluna Partida* (1944). Óleo sobre tela, 40 x 30,7 cm.



**Fonte:** Learner.

Disponível em: [www.learner.org](http://www.learner.org). Acesso em: 03 maio 2023.

Note que neste subtópico julguei importante uma breve biografia da artista devido ao foco do momento, que é a história e experiência pessoal transbordando para a arte por meio da autorrepresentação. O exercício autobiográfico da artista, inclusive, teve um viés documental a partir de seus diários, que recontam, por meio de registros escritos e visuais, suas experiências mais profundas.

Observando o trabalho de Kahlo, percebo o quanto de suas experiências retratadas parecem se relacionar diretamente com memórias tangíveis. Vejo esse movimento em minhas pinturas, de uma representação da experiência intangível da memória – isto é, com sentimentos e percepções que estão quase fora de alcance, perto o suficiente apenas para que os sentidos os notem, dormindo sob a superfície – e o sujeito. A pintura encarna essa intangibilidade em visualidade.

Em Kahlo, acredito que esse processo toma novas formas. A pintura vem, não como meio de dar forma a algo invisível, mas como a reafirmação de uma memória ou, no caso de *A coluna partida*, uma experiência de dor. A paisagem me parece ecoar com a dor expressa pela figura, revelando-se deserta e repleta de depressões e buracos. Talvez uma extensão de seu corpo pós-cirúrgico?

**Imagem 26** – Frida Kahlo. *As Duas Fridas* (1939), óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm.



**Fonte:** Wikiart.

Disponível em: [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org). Acesso em: 03 maio 2023.

A capacidade de Kahlo de, por meio de símbolos e rostos expressivos, criar em suas pinturas uma narrativa paralela à sua história – porém, que dialoga com ela

e a retrata intensamente – é de grande interesse meu. Vejo isso com muita clareza no autorretrato *As Duas Fridas* (1939), reproduzido na Imagem 26. A pintura foi feita logo após seu divórcio com Diego Rivera e retrata duas versões da artista, com seus corações expostos e conectados. Uma, usando um tradicional vestido europeu branco, segura uma tesoura na mão, com a qual cortara sua própria artéria. Outra, com um tradicional vestido *tehuana*, segura uma pequena fotografia do ex-marido.

Diante dessa tela, recordo-me da ideia de *duplo* inspirada pela imagem especular, que vimos anteriormente. Apesar de não a trazer pictoricamente em meu trabalho, faço uso do conceito de maneira implícita na Série *Bicho-Estrela: Fragmentos* e nos poemas desenvolvidos para o livro poético que funciona conjuntamente com as pinturas.

Como mencionado anteriormente, o meu trabalho é autobiográfico e parte da subjetividade como impulso criador. A memória é uma parte importante desse processo, uma vez que vem como ferramenta constituinte do sujeito, ou seja, *da identidade*. Essa autobiografia vem muito conectada com minha experiência recente com cirurgia facial, ainda que extrapole esse momento. É também composta de lembranças da infância, dramas da puberdade, abstrações do hoje que se tecem na simultaneidade. São também fabulações alternativas desses momentos e expressividades.

Em síntese, sinto que esse momento foi importante para que minhas investigações retornassem, metaforicamente, para o chão: solo firme, terreno de onde venho, o campo das Artes; onde, agora, segura dos conceitos e temas que abordo em meu trabalho, compreendo melhor onde estes se situam, ou não, na minha produção artística e poética.

Apesar de meu trabalho não abordar o autorretrato diretamente, como Freud e Kahlo fazem em suas pinturas, a autorrepresentação vem configurada na fabulação do sujeito por meio do híbrido de mulher e cigarra. Acredito que conhecer mais profundamente o trabalho de ambos os artistas, assim como Sagazan, Altmejd e Katayama, também expandiu minha compreensão do tema da metamorfose explorado nas Artes, dando-me um melhor entendimento de onde me situo nesse contexto.

Como já foi dito, *Metamorfose* não pretende ser apresentado como um trabalho finalizado, mas, sim, como um processo. Tal como nós, eternas “metamorfofes

ambulantes”, para citar Seixas<sup>47</sup> (1998) , minha produção artística vem de um lugar de investigação e descoberta com a temática. Deparando-me com os trabalhos dos artistas selecionados para este capítulo, cheguei à conclusão de que ainda há muito a se explorar pictórica e conceitualmente dentro dos temas apresentados.

---

<sup>47</sup> Raul Seixas (1945 – 1989): cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro, tido como um dos pioneiros do rock no país. Chamado de Pai do Rock Brasileiro.

## CAPÍTULO III

### IMAGO

Em abril de 2022, passei por um procedimento cirúrgico no rosto. Ainda confusa da anestesia geral e sem acesso a um espelho, lembro-me de pensar que a mudança decorrente da cirurgia não parecia ter sido muito grande. Ainda me sentia a mesma, inchaço e desconforto à parte. Aquela imagem do *eu* no subconsciente permanecia inalterada até então.

O procedimento do qual eu me recuperava naquele momento era uma cirurgia ortognática bimaxilar – uma cirurgia corretiva, no meu caso, para solucionar um problema de subdesenvolvimento da mandíbula que eu apresentava desde criança. Em síntese, isso significava que eu tinha uma via respiratória levemente obstruída e uma probabilidade considerável de ter que conviver com dor crônica e perda óssea dos dentes quando atingisse meus 30-40 anos de idade. A cirurgia era a melhor forma de solucionar completa e definitivamente o meu problema.

Convivi por muitos anos com alguém que tinha esse mesmo problema, porém nunca tratou: meu pai, Marco<sup>48</sup>, e, portanto, observava as consequências de perto. O desgaste ósseo que causava dores agudas, que, por vezes, manifestavam-se no ouvido e na dificuldade respiratória, principalmente durante o sono. Talvez por vivenciar na pele essas consequências, um dos grandes desejos do meu pai era que eu fizesse essa cirurgia corretiva, para que eu não passasse pelo que ele passou.

Isso significava, porém, que era necessário serrar o osso da minha maxila e mandíbula, separá-los completamente do crânio, jogá-los alguns milímetros para frente e, com placas e parafusos de titânio, prendê-los no lugar correto. Com o processo de cicatrização dos ossos, essa cirurgia permitiu que a minha mandíbula tivesse o tamanho necessário para que minha mordida fosse corrigida; e a chance de tornar-me banguela e viver com dor crônica antes dos cinquenta anos fosse extinta.

---

<sup>48</sup> Marco Antônio Carneiro Batista (1975 - presente), nasceu em Uberlândia, Minas Gerais. É pai de dois filhos, baixista, vocalista e programador.

Nem todo mundo percebe a diferença – é difícil explicar a visceralidade de uma mudança aparentemente despercebida aos olhos quando, até hoje, posso sentir as placas de metal quando pressiono os dedos contra o osso do queixo. Mais difícil ainda é explicar os sentimentos que acompanharam todo esse processo: o medo de escutar meus ossos estalando enquanto se adaptavam à nova posição, a dor do pós-operatório e o estranhamento de ter de se readaptar com um novo rosto que, apesar de não ser radicalmente diferente, continua não sendo o rosto com que cresci.

Talvez a aparente sutileza da mudança seja a parte mais difícil de absorver – quando me deparo com a imagem especular, confrontada com a imagem desatualizada de mim que ainda habita meu subconsciente, o que me olha de volta é familiaridade e estrangeirismo. Feita de pele, carne, osso, nervos, oito placas e trinta e dois parafusos. Comecei a pensar sobre mudanças: sobre ser uma criança desenhando um capacete de astronauta no reflexo do box do banheiro, fingindo ser a capitã de um foguete, em uma missão para encontrar vida fora da Terra, sobre ser essa nova imagem, ainda que substancialmente a mesma.

Daí surgiu a imagem-fábula da Mulher-Cigarra, talvez essencialmente um reflexo embaçado no espelho em que desenhei por cima, tal qual fazia quando desenhava o capacete ao redor de meu próprio rosto na infância. Seu hibridismo, um simbolismo direto a um corpo interferido, mutado e em mutação. A imagem refletida não é necessariamente a minha a todo momento – extrapola o subjetivismo ainda que se origine e tenha suas raízes mais profundas nele.

Com isso em mente, acho apropriado que o nome deste capítulo seja *Imago*: nome dado ao estágio de vida adulto da cigarra. A origem da palavra, no entanto, significa *imagem* ou *retrato*, seja esse pictórico, escultórico, plástico ou verbal. Portanto, a escolha deste nome para o Capítulo III, o qual reservei especificamente para discutir minha produção artística em *Metamorfose: um Percurso Autobiográfico em Pintura e Poesia* e todo o contexto recente apresentado acima que permeia as obras, vem inspirada nesses diferentes motivos.

Para apresentar o meu processo de descoberta deste trabalho, divido este capítulo em quatro momentos. No primeiro, "*Caminhos andados*", faço um breve percurso pelos caminhos que trilhei durante a graduação sobre os temas que trago aqui. No segundo momento, "*Processo de criação: vestígios transformadores*", trago o processo de criação e conceptualização das pinturas e poesias, dialogando com

Salles<sup>49</sup> (2013) e Oliveira<sup>50</sup> (1999). Em seguida, em *Imagens mutantes: uma leitura iconográfica e iconológica*, faço uma leitura das obras, me apoiando em Berger<sup>51</sup> (1999) e Heller<sup>52</sup> (2013). Em um quarto momento, *Livro poético, poéticas do percurso*, trato dos significados da obra poética e sua relação com as pinturas, com Oliveira (1999) como aporte teórico. Reservo o último momento para falar sobre o processo de idealização e os registros da exposição do trabalho, realizada na Galeria Aquário do Bloco 11 na UFU, em junho de 2023.

### 3.1 Caminhos andados

*"A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.*

*Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,  
que puxa válvulas, que olha o relógio,  
que compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.*

*Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas."  
– Manoel de Barros, Retrato do Artista Quando Coisa*

O poema de Barros (2002) em epígrafe tece uma insatisfação poética e existencial com o acomodamento. A mudança é desejada e temida, familiar e estrangeira. Inevitável como o passar do tempo, ela ocorre – às vezes naturalmente,

---

<sup>49</sup> Cecília Salles (desconhecido – presente) é escritora e doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Língua pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde atualmente ministra aulas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

<sup>50</sup> Valdevino Soares de Oliveira (desconhecido – presente) é licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo, mestre em Literatura Brasileira e doutor em Comunicação e Semiótica.

<sup>51</sup> John Berger (1926 – 2017) foi crítico de arte, romancista, pintor e escritor.

<sup>52</sup> Eva Heller (1948 – 2008) foi escritora e cientista social alemã.

às vezes, não. O que sei sobre a mudança é o que sei sobre a vida: ela acontece, e nadar contra a corrente dela é paralisar, não sair do lugar. Como Barros (2002) diz, é necessário ser *Outros*, é necessária a metamorfose.

Muitos temas se manifestam na produção poética deste trabalho. Identidade, autorrepresentação, gênero e hibridismo – o que resulta do encontro desses vem tocado e mudado pela ideia da metamorfose. Esse interesse pela figuração humana associada à animal vem de minhas primeiras experimentações dentro do meio acadêmico. Em uma série desenvolvida em 2018 para a disciplina de Aquarela<sup>53</sup>, trabalhei com retratos de pessoas com deficiências físicas associadas a animais onde a ocorrência dessas deficiências é comum, senão natural.

**Figura 5 – Estética do Invisível (2018).**



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2018).

[Da esquerda para direita, cima para baixo] *Cegueira* (2018), aquarela sobre papel, 42 x 29,7cm.

*Siameses* (2018), aquarela sobre papel, 42 x 29,7cm. *Surdez* (2018), aquarela sobre papel, 42 x 29,7cm. *Mudez* (2018), aquarela sobre papel, 42 x 29,7cm.

*Siamesas* (2018), aquarela sobre papel, 42 x 29,7cm.

Minha ideia inicial para essa série era representar a deficiência de modo a naturalizar a diferença, utilizando figurações da natureza. Vale exemplificar: os peixes cavernosos, que são naturalmente cegos; o polvo, que naturalmente não possui audição; e as tartarugas, que têm um alto índice de nascimentos de duas cabeças em apenas um corpo.

A representação sempre foi uma preocupação minha na arte. Desde o início da graduação, tive uma afinidade maior com a figuração do corpo e os retratos – especialmente o corpo humano enquanto um espaço de extrapolação. Em momentos,

<sup>53</sup> Componente curricular ministrado no primeiro semestre letivo de 2018 pela Prof. Dr. Ana Helena da Silva Duarte, com carga horária de 60h, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

vejo essa extrapolação surgir como meio de preenchimento de um vazio: no caso da série sem título acima, dessa falta de representação de pessoas com deficiência nas artes e mídias propagadas.

Valendo-me da perspectiva de Le Breton (2007), do corpo é que nascem as significações que fundamentam quem somos individual e coletivamente. Sua representação traduz esse movimento de exteriorização de um universo mental individual para o mundo, essa transformação da figura em símbolo.

Pensando nisso, essa figuração do corpo pela qual me interesse em trabalhar vem indissociada da psique; e esse espaço de extrapolação é onde faz-se visível o "invisível" do corpo: a mente. Existe riqueza na manifestação de pequenos pensamentos, sentimentos ou estados de espírito e de sujeito; e interesso-me pela retratação destes por meio de símbolos que perpassam o real, em um encontro direto com o imaginário.

Durante meu percurso acadêmico, trabalhei em diversos momentos com essa dialética real/imaginário coabitando corpos. Percebo que meus trabalhos em retrato trazem, com frequência, essa metamorfose quase vestigial – tal qual a Mulher-Cigarra traz apenas as asas e alguns outros elementos da cigarra como provas de sua transformação, outras experimentações com hibridismo na pintura se valeram desses vestígios. Em um momento seguinte, aproximei-me mais do híbrido com corpacidade, como na Imagem 27, a seguir.

**Imagem 27** – Barbara Langoni. *Sem título* (2018).  
Acrílica sobre tela, 50cm x 70cm

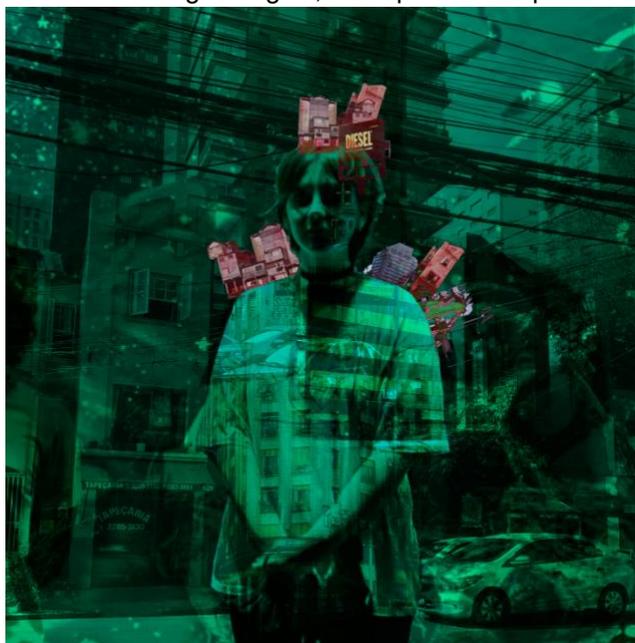


**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Esse tema do corpo-cidade viria novamente durante minhas experimentações com fotocolagem digital, desenvolvida para a disciplina de Poéticas Urbanas<sup>54</sup>. Assim apareceria também uma das minhas primeiras experimentações voluntárias com o autorretrato (Imagem 28). Nela, busquei trazer uma fotografia minha, de uma visita a São Paulo, capital, sobreposta por inúmeras outras fotografias da cidade. Meu intuito era conturbar, ao máximo, esse único corpo humano na imagem com a multiplicidade avassaladora da cidade.

A imagem é predominantemente monocromática, em tons rebaixados de verde, diferindo apenas das construções que nascem dos ombros, das costas e da cabeça. Até mesmo as roupas são contaminadas pela cidade, com janelas e tráfego vestindo meu corpo. Essa imagem trazia a tensão cidade/habitante que experienciei naquela visita, na qual o sujeito lentamente tornava-se parte da paisagem.

**Imagem 28** – Barbara Langoni. *Corpo-Cidade* (2022).  
Fotocolagem digital, 1.080px X 1.080 px.



**Fonte:** Acervo da artista.

A primeira vez que me tornei ciente de minha necessidade da intimidade da autorrepresentação e da fabulação do hibridismo foi com a série *Corpo-Vivo* (Figura 6), composta de uma pintura em tela e um tríptico, desenvolvida para a matéria de

---

<sup>54</sup> Componente curricular ministrado no primeiro semestre letivo de 2022 pela Prof. Dr. Patrícia Andrea Soto Osses, com carga horária de 60h, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

Ateliê de Pintura<sup>55</sup> em 2022. Diante da criação livre, meu olhar, com frequência, volta-se para o humano, em especial os rostos. No entanto sempre sinto a necessidade de interferências, como a substituição de um olho por uma janela (Imagem 27), a fusão cidade-corpo, ou como as caveiras de carneiro e corvo de *Corpo-Vivo*, que trago abaixo, e as asas esqueléticas do tríptico em madeira.

**Figura 6 – Série *Corpo-Vivo* (2022).**



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2022).

[Da esquerda para direita] *Corpo-Vivo I* (2022), tinta e massa acrílica sobre tela, 50 x 80cm.

*Tríptico: Corpo-Vivo II* (2022), tinta acrílica sobre MDF, 20 x 40cm e 20 x 46cm.

O uso da cor vermelha, abundante especialmente no tríptico, já trazia indícios de uma poética que continuaria permeando meu processo artístico e daria início a uma clareza maior de meu diálogo com a experiência pessoal, a identidade e a autorrepresentação. Em *Corpo-Vivo*, a ideia era simbolizar não somente uma transformação, mas um movimento de renascimento, e este se tornou o pontapé inicial de uma produção autobiográfica que, em seu início tímido e confuso, tornou-se a *Metamorfose*.

Quanto à produção poética, interessei-me muito pela criação de livros de artista durante minha graduação, pelo fato de possibilitar a união de duas expressividades artísticas das quais gosto muito: a Literatura/Poesia e as Artes Visuais. O primeiro livro de artista que desenvolvi nesse sentido foi *Maresia*, um compilado poético de poema, prosa e xilogravuras. O segundo foi *Antes de Nascer o Beija-Flor*, um livro no

<sup>55</sup> Componente curricular ministrado no primeiro semestre letivo de 2022 pela Prof. Dr. Ana Helena da Silva Duarte, com carga horária de 60h, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

qual, por meio de fotografias, fotocoloragem e poesia, explorei o meu relacionamento com o meu irmão mais novo, Antônio Langoni<sup>56</sup>.

**Figura 7 – [RECORTE] *Antes de Nascer o Beija-Flor* (2019).**



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

O livro tinha como foco as fotografias, retratos meus e do meu irmão, e trazia a figura do beija-flor como símbolo de nossa relação. Próximos desde a infância, sempre nos demos muito bem e, conforme crescemos juntos, nos tornamos muito parecidos em diversos sentidos. Para falar disso, a poesia que acompanha as fotografias narrava um "eu" que, em momentos, se referia a mim, em momentos se referia a meu irmão e, na maior parte do tempo, referia-se a ambos. Escrito em primeira pessoa, conta de um processo de nascimento e crescimento, de dor e felicidade.

Portanto, os assuntos que trabalho nesta pesquisa são caminhos que trilhei e experimentei durante minha trajetória acadêmica e que espero trilhar mais em projetos futuros. Mantenho grande interesse na pintura e na prática de livro poético, em especial, e, por essa familiaridade, decidi trazer ambas as expressões artísticas para a produção plástica *Metamorfose*. Sobre esse processo criativo, falo mais detalhadamente no subtópico seguinte.

<sup>56</sup> Antônio Langoni (2004 – presente), nasceu em Uberlândia, Minas Gerais. No presente momento em que escrevo esta nota (maio de 2023), está finalizando a sua graduação em Gastronomia no Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB).

### 3.2 Processo de criação: vestígios transformadores

*“Tomando em sua mão algumas sobras do mundo,  
o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele.  
A arte começa pela transmutação  
e continua pela metamorfose.”*  
– Focillon, Elogio da Mão

A pintura atrai-me – e com frequência assustadora. Apesar de dialogar muito bem com outras linguagens, como o desenho, a cerâmica, a fotografia e a arte digital, sinto que minha maior forma de expressão sempre esteve na tinta. Como minha orientadora, Aninha, sempre me disse: “A pintura não tem subterfúgios, ela nasce na solidão da mão e do pincel”. Ela entrega-se, algo que verbalmente me escapa. A expressividade que a pintura permite, acredito, é o motivo central da minha paixão por essa linguagem. Sua capacidade de entregar tudo, sem filtros, é, então, a explicação da minha necessidade de que este trabalho fosse realizado em pintura.

Para qualquer tipo de produção visual, mas especialmente a pintura, o isolamento vem como um pré-requisito para mim. Não necessariamente espacial, mas sonoro. Naquele momento de criação, sou bem acompanhada por um par de fones me separando do tangível do mundo. Qualquer música serve, desde que cumpra a sua função de me tirar do aqui-e-agora.

Sou atraída por esse distanciamento ou fabulação do real, até mesmo no que tange às pinturas e à escrita poética. Essa tendência de reimaginar a realidade é constante em minha poética pessoal. Nesse sentido, Salles (2013) entende o gesto criador como um trajeto com tendências, identificando um rumo vago que direciona o processo de construção de uma obra. Esse sentimento amorfo, o qual se pode chamar de intuição, direcionou o meu olhar para a transformação antes que eu estivesse pronta para assumir o caráter autobiográfico desta pesquisa.

Desta mesma forma, durante a criação das imagens plásticas deste trabalho, senti falta de outra linguagem muito próxima de mim: a literatura. Desde o início da pesquisa, algumas palavras e trechos me vinham à mente, vestígios desorganizados e disformes, porém presentes em uma verbalização poética do que, naquele momento, estava sendo trabalhado apenas na pintura. Quando essa presença se tornou imprescindível, decidi colocar tudo no papel. Desse pequeno exercício, surgiram os primeiros poemas fragmentários do livro poético *Uma Linha Vermelha*

(ou a *Metamorfose do Bicho-Estrela*), sobre o qual falo com detalhes no subtópico 3.4.

Esses vestígios acabaram por transformar o percurso do trabalho e diversas composições foram interferidas ou completamente retrabalhadas após a descoberta da poesia como parte necessária para a produção. Eles vieram como um elemento direcionador tardio do processo, mas que estruturou grande parte do resultado final da produção artística da pesquisa. Como nota também Salles (2013), a construção da obra – a concretização das tendências, dá-se na continuidade, em um processo permanente de maturação. Com isso dito, quando me refiro a um resultado final, reservo essa finalidade somente para os objetivos a que me propus neste Trabalho de Conclusão de Curso.

Assim, apesar de configurarem-se em duas linguagens diferentes, as três séries de pinturas e o livro poético foram desenvolvidos em conjunto, como parte da produção artística deste trabalho e, portanto, não se trata de duas propostas diferentes. Acredito que a utilização da interface poesia e pintura me permitiu abordar o tema com dois olhares diversos, o que possibilitou maneiras polissêmicas de se entender o trabalho e de apresentá-lo também. Como Oliveira (1999) conclui, a poesia e a pintura identificam-se na esfera da imagem e aproximam-se na metáfora. Nesse encontro de artes, há uma troca rica, que traz muito da minha própria relação de familiaridade e afeto com as linguagens, assim como a potencialização dessa junção na teoria.

Assim, este subtópico foi dividido em duas partes para facilitar o entendimento dos processos narrados: o primeiro trata do processo de criação das imagens plásticas presentes na produção; o segundo, da interface poesia e pintura, desenvolvida por meio do livro poético. O objetivo é discutir o processo de criação de ambos, com um foco maior no projeto e na idealização, e como este se transformou durante a prática, dialogando com Salles (2013) e Oliveira (1999) ao longo da caminhada.

### 3.2.1 Imagens plásticas

*"Um nome para o que sou, importa muito pouco."*  
- Clarice Lispector, *O que eu queria ter sido*

Clarice Lispector foi uma das primeiras autoras pela qual me apaixonei na Literatura. Recentemente, encontrei um livro com todas as suas crônicas compiladas<sup>57</sup> e, por acaso, enquanto procurava uma leitura para finalizar o dia, encontrei este pequeno conto, *O que eu queria ter sido*. Nele, a autora inicia o diálogo com o epitáfio acima: "Um nome para o que sou, importa muito pouco. Importa o que eu gostaria de ter sido." (LISPECTOR, 2018, p. 163).

Lispector (2018) segue explicando que o seu desejo era ser alguém que lutasse e defendesse os direitos dos outros. Ela finaliza, com muita sensibilidade, com o seguinte trecho: "No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. / É pouco, é muito pouco." (*idem*, p. 164).

Valendo-me da sensibilidade da escritora, compartilho desse sentimento e encontro nas palavras dela uma voz que me falta para explicá-lo. Dos inúmeros caminhos que sonhei seguir na infância, acabei por, desde cedo, fazer a escolha de me tornar artista: de me tornar alguém que procura na plasticidade das imagens e, por vezes, nas palavras, uma maneira de exprimir o que se sente e o que se vê.

Pois bem, nessa procura, encontrei-me, outra vez, direcionada para o retrato. Durante a prática de Ateliê de Pintura em 2022, época em que ainda me recuperava da cirurgia ortognática, meu olhar voltou-se para a autorrepresentação. A figura animal, frequentemente presente em meu trabalho de modo geral, vinha, então, como uma caveira que, na composição *Corpo Vivo I*, pertencia a um carneiro e estava sendo segurada como se despida do rosto da figura. Já no tríptico em madeira, a caveira de corvo pairava sobre a cabeça das três pessoas retratadas (Figura 6).

Como Salles (2013) identifica, o processo de criação é uma trama complexa de propósitos e buscas. Vejo essa trama refletida no processo criativo deste trabalho. Os encontros e desencontros iniciais desta pesquisa passaram por diversos percursos antes de tomar os rumos que tomaram. Meu foco inicial tinha-se

---

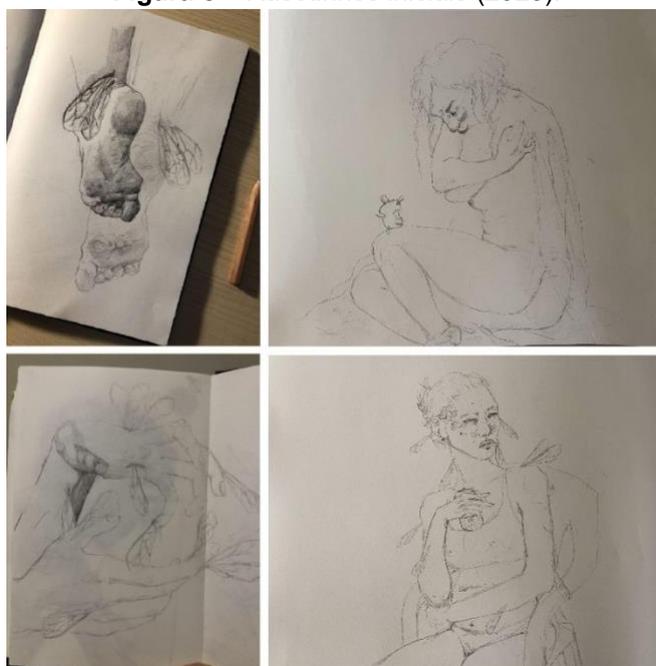
<sup>57</sup> LISPECTOR, Clarice. VASQUEZ, P. K. (Org.) **Todas as crônicas**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

direcionado para o corpo feminino e sua representação – nessa época, a temática central era um mistério para mim. Foi preciso realizar uma investigação do que se tornava uma necessidade na figura feminina, no momento que a transpunha para o papel em forma de rascunho.

Observei, nesse movimento, que havia uma tendência à autorrepresentação. E que essa representação era marcada por escoriações e interferências as quais pareciam apontar uma necessidade de discutir um processo de dor que ainda não se havia resolvido, em um sentido poético. Movida por tais indícios, busquei nos rascunhos iniciais do trabalho o que se entregava da poética. O rascunho, nesse sentido, vinha como organização inicial do projeto do trabalho no meu processo, com composições e planejamento detalhado do que pretendo para as imagens.

Nas diversas composições, alguns vestígios das minhas experimentações acadêmicas e do próprio trabalho final da matéria de Ateliê de Pintura se fizeram presentes: a aparição animal e o retrato. Tendências que se apresentavam desde o início da minha graduação e que, nesse momento de finalização, retornavam com novas conotações. A figuração de pequenas asas se inserindo nos corpos dos rascunhos iniciais me atraiu, como se indicando os rastros de pequenas mudanças (Figura 8).

**Figura 8** – Rascunhos iniciais (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

O projeto poético direciona a obra, indica Salles (2013, p. 49). Este sendo um projeto estético individual, localizado em um tempo e espaço que afeta o artista – e, neste momento, a experiência cirúrgica ainda marcava presença com seus vestígios duradouros: os nervos danificados que ora formigavam, ora doíam, ora davam pequenos choques; os caroços de tecido ósseo cicatricial na mandíbula que também eram causa de dor ao toque; a imagem no espelho com a qual eu não me havia ainda adaptado por completo.

Em um primeiro momento, hesitei em assumir o caráter autobiográfico da pesquisa. Atravessada pela intimidade do assunto, a pessoalidade da dor e a visceralidade invasiva da cirurgia não eram temas que me vinham facilmente, porém, faziam-se necessários na inquietação constante que se apresentava nos rascunhos iniciais. Esse processo de aceitação se prolongou até os últimos momentos da produção artística. Noto, com frequência, esse movimento de descoberta em meu trabalho: o planejamento das composições precede a compreensão do tema; e, dessa forma, os significados revelam-se conforme concretizo o pensar em fazer.

Nessa linha, como já abordei anteriormente, a aparição da natureza, seja animal, seja vegetal, é um interesse que me acompanha desde o início da graduação. Meu contato com a Biologia foi mais uma das interdisciplinaridades que influenciaram o corpo desta produção, pois foi o interesse por essa ciência que despertou meu olhar para a conexão da transformação vivenciada pela cirurgia com o conceito de metamorfose.

Salles (2013) aponta isso sobre o processo de criação, o qual, sob a perspectiva do olhar transformador, constitui-se de uma seleção de elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados. "O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos com a realidade." (SALLES, 2013, p. 100). Nesse sentido, a necessidade de transformação da realidade – de uma reescrita da narrativa –, levou-me à apropriação da metamorfose como poética que me permitiria pensar não somente o processo de transformação cirúrgico, mas todo o contexto acerca da minha relação com a minha identidade, em um percurso autobiográfico.

Foi, então, decidida a trabalhar com os temas de transformação e de identidade, que me recordei daqueles momentos iniciais da infância, das brincadeiras

na frente do espelho. Raras foram as ocasiões em que aquela imagem refletida me fez algum sentido nos ambientes em que caminhei com ela ou em que me sentia completa com a identidade que ela me devolvia. Havia sempre o sentimento de estranheza, de inadequação, que pedia constante reinvenção.

Movida por esses afetos e aflições, iniciei uma nova aproximação com o trabalho, que se transformou da inserção de pequenas asas para a integração das asas como partes do corpo. Durante conversas com minha orientadora, Aninha Duarte, esse movimento, então, tornou presente a necessidade de pensar sobre o corpo estranho que agora se integrava à figura feminina. Tal necessidade, por sua vez, resgatou memórias das primaveras passadas na minha residência de infância, em que os gritos de cigarras ecoavam durante a estação inteira.

A casa onde vivi por todas as grandes transformações da minha vida até o momento então parecia marcada pela presença do animal. Nesse despertar de consciência, minhas próprias lembranças de criança pareciam completamente transformadas. Como se repousada sobre o espelho toda vez que eu me via inquieta em minha pele, a cigarra me observava; e eu a observava de volta. Não de uma forma literal, mas em uma retrospectiva que infectou minha própria fabulação da memória.

Esse movimento retrospectivo fez com que a cigarra se apresentasse então como a única possível candidata para o que eu pretendia com minha produção plástica. A figura híbrida que resultou desse processo, tão semelhante às fadas que habitam o imaginário da infância, teve a sua primeira personificação nos rascunhos realizados para a primeira série de pinturas, *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim* (Figura 9). Nele, predomina uma enorme necessidade de retratar a dor da transformação, da estranheza e da inadequação ao longo do amadurecimento, em contraste com o paradoxo de se encontrar nessa mudança – na reinvenção nomádica que Swain (2000) defende.

**Figura 9** – Rascunhos para o tríptico (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

A temporalidade marcada pela sequência cronológica ganhou contornos mais claros, evidenciando a marcação de um percurso de crescimento que trouxe a mudança enquanto um processo natural. Nesse ponto, passei a identificar a necessidade de trazer estes dois opostos: a mudança enquanto a transformação invasiva da cirurgia, associada ao processo de dor do pós-operatório, e a mudança enquanto transformação natural e desejada, não somente do corpo, mas da identidade. Associei a composição também com as camadas de gênero e sexualidade que compõem esse processo natural de crescimento.

Diferentes elementos então vieram para essa composição inicial. Admito não me recordar, com clareza, de quais movimentos surgiram primeiro e de que forma eles se apresentaram. Tinha certeza somente da presença das asas de cigarra, da romã e das roupas brancas, assim como da cor vermelha como iconografia recorrente das pinturas. Vale recordar que essa relação com a cor se tinha iniciado na matéria de Ateliê de Pintura, com a série *Corpo-Vivo* (Figura 6) retornando, neste momento, com novos significados e contornos, sobre os quais discuto melhor no tópico seguinte.

A romã, inicialmente, por uma proximidade com a fruta que me recordava de tardes passadas na casa da minha avó paterna, Maria<sup>58</sup>. Sua presença era, em primeiro momento, quase que inconscientemente provinda de um lugar de afetividade, tomando novos significados conforme o trabalho revelava-se para mim.

<sup>58</sup> Maria José Carneiro Batista (1949 – presente) é minha avó por parte de pai, casada com Antônio Batista de Almeida.

Os significados culturais desse fruto na cultura ocidental se originam na mitologia grega. Por sua forma e em decorrência de ser repleta de sementes, a romã é comumente associada à fertilidade e à feminilidade. Destaca-se, no entanto, algo que faz uma dupla relação ao que também remete ao submundo. Isso devido ao mito de Perséfone, deusa filha de Hera que é raptada por Hades e, ao ser coagida a ingerir as sementes de romã pelo Deus do Submundo, é condenada a permanecer ao seu lado pelo resto de sua vida como Rainha do Submundo.

Ao me deparar com tal contexto, interessei-me pelas associações que a presença desse fruto trariam para o trabalho, não apenas pela simbologia da romã, que, no contexto do tríptico, pode promover reflexões sobre sexualidade, orientação sexual e gênero, mas também do fruto em si como um símbolo religioso e cultural, associado ao mito de Eva e, dessa forma, à imagem cultural do feminino.

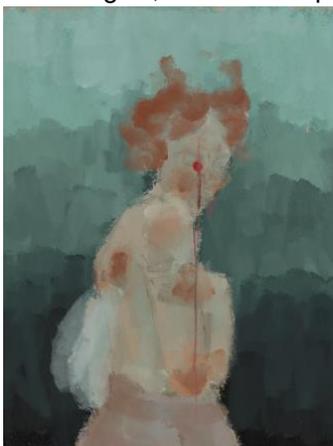
Em outra linha, minhas intenções com a cor, de início, tinham como foco o branco nas vestimentas das figuras do primeiro tríptico e o vermelho como elemento iconográfico recorrente para todo o trabalho. Sobre isso, Heller (2013) indica que o branco tem forte conotação feminina. Uma cor passiva, fleumática – nobre, porém fraca. Essa cor do silencioso remete diretamente às suas inscrições culturais, como sendo a cor da inocência, da pureza, do sacrifício e do casamento. Meu interesse em trazê-la para as vestes desse primeiro tríptico se associou a essa conotação dupla da inocência marcada por tons queimados que trazem azuis, marrons e amarelados para a sua composição.

Já o vermelho promoveu sentimentos conflituosos durante o planejamento das composições. Sobre essa cor, Heller (2013) identifica uma construção cultural-histórica que torna equivalente pensar o vermelho ao pensar da cor. Segundo ela: "O simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue." (HELLER, 2013, p. 101). Ambas as associações têm marcos existenciais, tornando-se um simbolismo universal.

Nesse contexto, no primeiro tríptico, minha intenção era que o vermelho viesse de forma mais velada, através da romã. No entanto, no ato de concretização da terceira pintura, fui direcionada por uma necessidade quase espontânea de que o regador, que inicialmente pretendia pintar de branco, trouxesse um vermelho vivo contrastante. Vermelho cor de sangue, de fogo, da carne, das capas dos super-heróis de quadrinhos, das sementes de uma romã e dos brinquedos da infância.

Essa atração pelo vermelho puro perdurou para além dos tons queimados que pretendia para o primeiro conjunto seriado. Durante a criação de rascunhos, no caso, digitais, para duas composições que futuramente fariam parte da *Série Sobre Fissuras*, quase que arbitrariamente, fiz um risco vermelho que atravessava do topo da composição, passando pelo olho da Mulher-Cigarra, sua mão, até o meio da pintura, formando assim uma fissura. No rascunho (Imagem 29), esse vermelho é mais sutil. Na concretização da pintura, o vermelho utilizado foi direto do tubo: vermelho-cádmio puro.

**Imagem 29** – Barbara Langoni. Rascunho digital para *Vesúvio* (2023).  
Pintura digital, 3024 x 4032px.



**Fonte:** Acervo da artista.

Dito isso, como mencionado, o rascunho em variados formatos e estilos é sempre o meu primeiro passo em direção à concretização de uma ideia. É claro, o esforço para com o planejamento não impede que haja conflitos e novas descobertas ao longo do processo criativo. Assim sendo, encontrei-me incomodada com a posição das figuras no primeiro rascunho para o tríptico de pinturas (Figura 9), quando me vi diante da dimensão final escolhida para a composição.

O conflito originou-se de uma falta de expressividade do que cada fase se propunha a delinear, especialmente na segunda composição. Essa inquietação se desdobrou em diversas tentativas de encontrar uma posição que enfatizasse esse encontro de identidade, gênero, descobertas-de-si e outros aspectos que povoaram aquele momento específico da adolescência em minha história, que é retratada nessa pintura. Nesse embate, testei diferentes maneiras de dispor o corpo; e a imagem do tempo passado parecia assombrar minhas tentativas de representá-la. Notei especialmente que a disposição das pernas era a causa do meu incômodo. Não

pareciam refletir a inadequação e a realidade à "flor-da-pele" que as memórias da idade me remeteram.

Salles (2013) nota essa tendência do processo de se apresentar como um percurso de "caos ao cosmos". "Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo." (SALLES, 2013, p. 41). Em um desses testes, no entanto, após várias camadas de tinta branca passadas sobre a parte inferior da tela, dispus as pernas da Mulher-Cigarra abertas, evidenciando uma romã agora partida, e uma escondida atrás. As asas nos antebraços se tornam dolorosas inserções, emolduradas por feridas. Entendi, naquele momento, que a exposição dessa figura era necessária para acentuar a memória de sua fragilidade (Imagem 30).

**Imagem 30** – Barbara Langoni. *Bicho II – Muda* (2023).  
Acrílico sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Assim, esse movimento autobiográfico assume o espaço de fábula, não enquanto uma narrativa literária, mas enquanto um diálogo sensível de ficcionalização da experiência real exteriorizado na forma da Mulher-Cigarra. A realidade criada pela imaginação, nota Salles (2013), é tão real quanto aquela externa à obra. Nessa mesma linha, Bioy Casares (1988 *apud* SALLES, 2013) denuncia essa percepção momentânea de algo que quebra a realidade ocasionalmente. Isto é, a sensibilidade da percepção permite a transformação da memória revisitada da experiência vivida.

Salles (2013) determina, a partir disso, que se torna impossível o estabelecimento de fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, uma vez que a imaginação adultera ou corrige tais fatos. Vejo esse movimento nas pinturas da produção plástica para *Metamorfose*, assim como na produção poética, sobre a qual falo no subtópico seguinte. A vivência é, de forma consciente, ficcionalizada e adulterada com a cigarra como símbolo das transformações experienciadas. Tal como mencionei com a presença da cigarra que pareceu se exacerbar em minhas memórias de infância – esse processo culminou na composição *É Bicho?* (Imagem 31), na qual busquei as memórias daqueles momentos lúdicos de reinvenção da imagem no espelho, porém, adulteradas pela presença da cigarra.

**Imagem 31** – Barbara Langoni. *É Bicho?* (2023).  
Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

No planejamento da pintura, soube que o espelho que queria retratar seria um armário-espelho de alumínio, comum em casas antigas do interior de Minas Gerais, e objeto presente em diversas memórias da casa de minha segunda mãe, Maria José Pires<sup>59</sup>, em Monte Carmelo. Zezé, como sempre a chamei, foi uma pessoa que esteve presente durante toda a minha criação, pelos processos de descoberta, de questionamento e de transformação. A associação da sua casa com o desenho de

<sup>59</sup> Maria José Pires (1966 – presente), nasceu em Monte Carmelo, Minas Gerais. É minha prima em segundo grau, porém, esteve presente desde o meu nascimento e criou-me com muito carinho, e, por esse motivo, faço sua apresentação como mãe.

um capacete de astronauta feito a dedo sob a superfície embaçada do espelho remonta parte dessa história que me toca, resgatando passado, porém, transfigurando-se com esse lembrete das transformações por vir na forma da cigarra.

O ciclo de vida desse inseto apenas acentuou os significados que o trabalho pedia. Após a eclosão dos ovos, as ninfas da cigarra caem dos galhos e se enterram na terra, alimentando-se de seiva das árvores por até 17 anos, para depois emergir. Depois disso, a ninfa escala a árvore e seu exoesqueleto se parte, permitindo que o seu *imago*, cigarra adulta, "renasça". Esse processo, junto com as memórias de infância das primaveras vivenciadas na casa em que cresci, torna-se, então, uma analogia às transformações vivenciadas durante o crescimento e após a cirurgia.

Assim, se antes a mudança era uma inserção tímida na sugestão de pequenas asas, torna-se uma necessidade pintar a figura híbrida antropozoomórfica permeada de fortes vestígios da experiência pessoal reminescente, advinda de vivências diversas relacionadas às transformações mencionadas. Ao que iniciei a concretização das obras, notei algumas tendências em meu percurso que possibilitaram diferentes abordagens sobre o tema, que pude separar em três momentos: 1. a metamorfose como processo natural de crescimento, 2. a metamorfose como processo de dor e transformação (resultante do pós-operatório) e 3. confrontos/desassossegos com a autoimagem e a identidade. Isso culminou na estruturação da produção plástica em três séries, respectivamente: *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim*, seguida de *Sobre Fissuras* e, por fim, *Bicho-Estrela: Fragmentos*.

Salles (2013) aponta que o processo criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimento. Estabelecendo o elo entre pensar e fazer, o percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, com ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A matéria-prima constitui esse fazer no processo de concretização do pensar, o que, em meu trabalho, traduz-se no isolamento mencionado com a pintura. A técnica que escolhi foi a da tinta acrílica, pela familiaridade que possuo com o material.

Durante a criação, algumas dúvidas permearam o meu trajeto em relação às composições propostas, a mais recorrente delas sendo: o que exatamente se pode concluir da transformação dessa Mulher-Cigarra? Isto é, reflete-se no trabalho minha relação com minha identidade e questões de minha trajetória pessoal, em especial após a cirurgia ortognática, entretanto, o trabalho inicia e finda-se na experiência. Não

há o desfecho claro de uma aceitação do eu, apenas o acolhimento da transformação como modo de pensar a identidade. Os processos de transformação e as experiências decorrentes da cirurgia permanecem em aberto.

Encontrei conforto, nesse sentido, no entendimento de Salles (2013) sobre a obra como um processo – um gesto – inacabado, cujos princípios direcionadores se definem enquanto a obra vai sendo executada. O processo é o meio pelo qual me aproximo do meu assunto, mas também é autoconhecimento. Ainda busco os desfechos guardados ao futuro dessa Mulher-Cigarra, talvez, por vezes, mal-acostumada pelas narrativas e poesias que usualmente colocam um ponto final em seus desassossegos. Acolher essa dúvida é também acolher a poética metamórfica deste trabalho.

### 3.2.2 Interface: pintura e escrita

*“Quando eu crescer eu vou/sair de dentro de mim. Virar carne/fora de exoesqueleto, escultura de/barro. Eu vou sair de dentro de mim;/e deixar dentro uma luz –/a última luz antes da maré vermelha/subir.”*  
– Barbara Langoni, Exúvia

Acho que, até agora, já foi possível notar alguns dos elementos que compõem este trabalho: identidade, mudança, autoimagem, história pessoal, transformação. Eles coexistem em constantes atravessamentos, por horas, opondo-se: um paradoxo que não deixa de refletir como realmente vivenciamos cada um deles: num emaranhado de tudo ao mesmo tempo que, de certa forma, necessitava de diferentes abordagens para explorar a sua multiplicidade – abordagens estas que estabelecem diálogos e se conectam ao longo do percurso criativo.

Como foi mencionado, minha relação com a literatura é uma paixão antiga, porém persistente, que marca grande parte de minhas produções artísticas. Tal afeto se manifestou neste trabalho, inicialmente, por meio da leitura de *Autobiografia do Vermelho*, livro discutido no Capítulo I. Em especial, o seguinte trecho: "*Steps off a scraped March sky and sinks/Up into the blind Atlantic morning/One small Red dog*

*jumping across the/ beach miles below/Like a freed shadow.*<sup>60</sup> (CARSON, 1998, p. 26)

A visualidade evocada pelo trecho, intitulado *Wings* ("Asas"), inspirou-me a escrever o primeiro fragmento do poema *Vermelho* de forma despretensiosa, que inicialmente se configurava da seguinte forma: "Minha carne é de remendos/conteí pro Outro/Meu rosto é uma hemorragia/que se reconstrói todos os dias." Conforme amadureci a ideia por meio da pesquisa teórica; e o trabalho plástico revelava-se para mim durante a sua concretização, novos fragmentos surgiram, como: "É produto da terra/E nasce agarrando o oceano/vermelho do céu" (ambos os trechos citados são de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte I*, autoria própria).

Em outros momentos, esses fragmentos eram pedaços soltos de prosa que me remetiam a algum detalhe da pintura. Durante a criação da composição *Vesúvio* (Imagem 30), senti a necessidade de colocar em palavras o que não caberia na pintura, o que deu origem a um trecho poético que, mais tarde, culminaria no aparecimento de estrelas em outras composições. Segue o trecho inicial: "Hoje cheguei à conclusão de que estrela queima, entra em erupção que nem os vulcões, muda curso de rios e destrói civilizações. Mas está tão longe que ninguém liga muito pra isso. Escondido sob a pele preto-piche do universo que só faz crescer, e deixar tudo ainda mais distante." (de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte IV*, autoria própria).

Foi, então, tecendo-se a necessidade de um novo símbolo para o trabalho, além da figura híbrida da Mulher-Cigarra: uma nova persona, um heterônimo, que nomeei "Bicho-Estrela".

O que seria o Bicho-Estrela? Essa pergunta inspirou um dos poemas do livro poético, que apresentarei na íntegra no tópico 3.4. Na tessitura poética do trabalho, é um bicho feito de estrela – estrela que queima, dói, brilha, transforma, destrói. É difícil retomar a maneira com que esse heterônimo se construiu no meu imaginário, ainda mais, pontuar quando decidi que era imprescindível para o trabalho. O que sei, com certeza, sobre sua natureza, no entanto, é que representa o paradoxo: a Mulher-

---

<sup>60</sup> "Saí de um arranhado céu de março e afunda/Na cega manhã atlântica um pequeno/Cachorro vermelho saltitando pela praia quilômetros abaixo/Como uma sombra liberta." Tradução: Rubim (2020, p. 30).

Cigarra personifica a naturalização da união do eu com o outro, o Bicho-Estrela é sua contrapartida, um retrato da transformação como processo que envolve dor, diretamente conectado à experiência cirúrgica.

Todo esse movimento se intensificou conforme a produção poética tomava corpo. Essa descoberta da produção, Salles (2013) aponta, flagra-se no acolhimento do acaso, no momento que a rota é temporariamente mudada; e o artista incorpora os desvios do processo. Tal acolhimento do não planejado – no caso deste trabalho, a escrita poética – transforma o todo de maneira definitiva. Sem possibilidade de retorno, então, foi inevitável abraçar a poesia como parte integrante da produção artística, em um diálogo direto com as pinturas criadas.

Vale acrescentar que me refiro ao acaso, não como um elemento externo ao processo, mas enquanto uma criação processual interna resulta da minha própria necessidade da palavra em diálogo com a pintura. Isso dito, sobre a relação de correspondência entre pintura e poesia, Oliveira (1999) observa ser necessário o entendimento da semiótica como princípio unificador, isto é: a presença do poético e do visual pictórico que se manifesta em ambos, poesia e pintura.

Os códigos em que se apresenta a Arte, como palavra, som, cor e movimento, utilizam as suas próprias maneiras de expressar os mesmos signos. Fez-se necessário, no entanto, encontrar uma maneira de organizar essas escritas poéticas diversas de maneira que se tornassem tangíveis e, dessa forma, integrassem os conjuntos seriados em pintura em produção. A busca por uma forma de organizar esses diferentes códigos em uma apresentação em diálogo me resgatou de imediato minhas experiências com o formato de livro de artista/livro poético.

A trama do percurso criador é tecida de tensões, pontua Salles (2013). Opostos agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo tal processo em ação. O embate da procura do que se exprime pelo visual e do que se exprime pelo verbal age para tensionar as relações do trabalho. Nesse campo de tensões diversas, as escritas poéticas se revelaram em diversas configurações: poema, poesia em prosa, diário – todos marcados pela irrealidade do real, da confluência real/imaginário viva na imagem e, naquele momento, na palavra.

Apenas poesia e pintura relacionando-se separadamente, no entanto, não sossegaram a inquietação por completo. Mais do que um trabalho em duas linguagens artísticas, meu olhar voltou-se para imagem e palavra dialogando no

mesmo espaço. Tocada por essa necessidade, criei três poemas visuais em aquarela, nanquim e guache (Imagem 32) que pudessem se inserir no espaço do livro poético, mas também dialogassem com as pinturas em tela.

**Imagem 32** – Barbara Langoni. [CADA] *Poemas visuais* (2023).  
Aquarela, nanquim e guache sobre papel, 21 x 29,7cm.

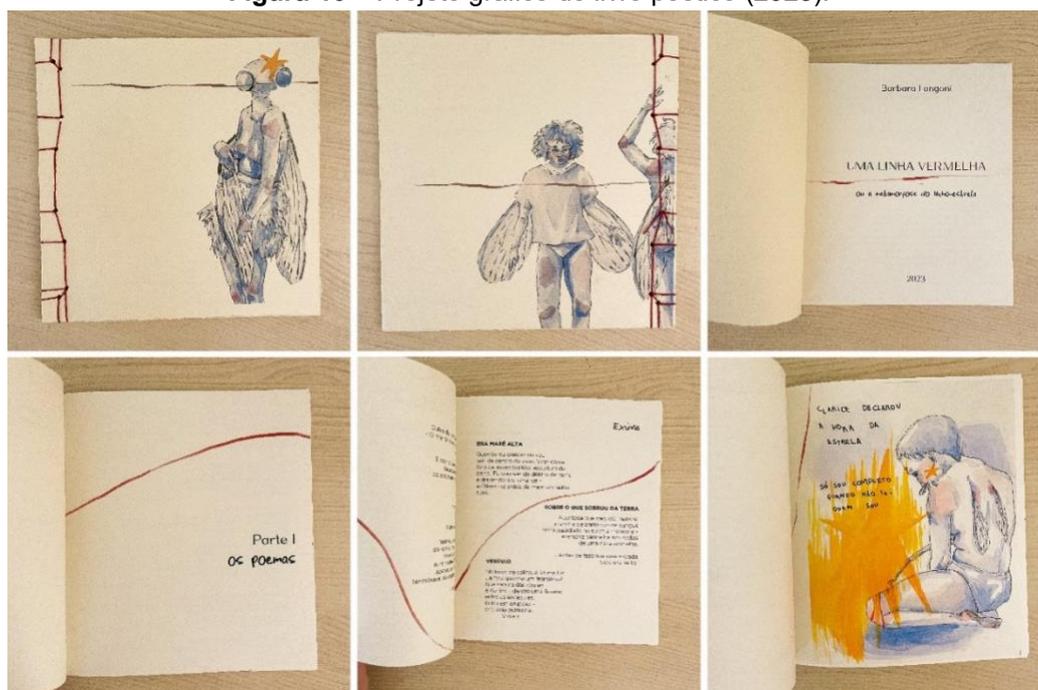


Fonte: Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Para que houvesse uma fluidez narrativa, optei pela separação do livro poético em quatro partes: Parte I – Os Poemas, Parte II – Os Diários, Parte III – Os Registros, Parte IV – A Metamorfose do Bicho-Estrela. A Parte I composta dos três poemas: *O que é um Bicho-Estrela?*, *Vermelho* e *Exúvia*; a Parte II composta de poesia em formato de diários; a Parte III dos três poemas visuais da Imagem 32 e a Parte IV de uma poesia em prosa, os quais podem ser encontrados na íntegra no tópico 3.4.

No que toca à criação projeto gráfico do livro, dediquei-me a trazer a cor vermelha novamente como elemento iconográfico que compusesse a visualidade da peça. Dessa ideia surge o nome: *Uma Linha Vermelha (ou a Metamorfose do Bicho-Estrela)*. Uma linha vermelha feita em aquarela digital torna-se o elemento gráfico central do *design* do livro poético, iniciando-se na capa e percorrendo todas as páginas, até a quarta capa (Figura 10).

**Figura 10** – Projeto gráfico do livro poético (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

O livro foi costurado à mão utilizando a técnica de costura japonesa e impresso em papel pólen. A linha vermelha, em minha própria visão do trabalho, remete à ferida cirúrgica, à mudança, mas também à veia, à artéria, à vida. Por esse motivo, optei por fazer a costura utilizando linha vermelha também. Vale dizer que a encadernação manual não foi aprendida para o fim deste trabalho, mas vem de um lugar afetivo que é próximo da minha vivência. Isso porque minha mãe, Sunny<sup>61</sup>, foi quem me ensinou a técnica.

Salles (2013) nota uma particularidade sobre o processo criador, enquanto percurso que se realiza na tensão entre limite e liberdade. É necessário sacrificar a liberdade de seguir todos os caminhos idealizados para a escolha dos temas que irão compor o trabalho. Nesse sentido, diversos fragmentos e textos não foram selecionados para a versão final do livro poético, uma vez que seguiam outra linha que, apesar de dialogarem de maneira poética, não o faziam inteiramente com a produção plástica.

Uma inspiração que se presentificou ao longo da escrita poética, bastante perceptível nos poemas visuais, é a da própria Clarice Lispector, com quem iniciei o

<sup>61</sup> Sunny Vieira Langoni (1976 – presente), nascida em Santa Helena, Goiás, é formada em Ciência da Computação. Foi técnica da informação, professora e, atualmente, trabalha em seu microempreendimento próprio, Studio Sunny Langoni, como encadernadora e *designer* de presentes.

diálogo deste tópico – em especial o seu livro, *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1998). Tal referência se faz de um lugar íntimo da minha paixão pela obra da autora, que traz como protagonista uma migrante nordestina chamada Macabéa, a qual, ao longo da obra, tenta descobrir quem é, o sentido da vida e do amor.

Assim, diversas inspirações fizeram parte da criação deste trabalho e vejo no processo de criação uma descoberta do meu próprio assunto. Ao me deparar com meu interesse pela criação em diferentes expressividades artísticas, não tive escolha senão me aprofundar nesse tema de metamorfose e identidade por meio de diversas linguagens. Acredito que a produção se torna mais verdadeira em sua natureza autobiográfica quando estabeleço esse diálogo entre poesia e pintura, conectando duas necessidades artísticas minhas que se manifestam em palavra e imagem.

### **3.3 Imagens mutantes: uma leitura iconográfica e iconológica**

Com todo o apresentado, é de se notar que esta pesquisa e sua produção artística são ambos frutos de suas próprias transformações. Em relação à criação pictórica, esse caráter transformativo e repleto de simbolismos possibilita leituras plurais, evidenciando a necessidade de trazer uma leitura formal e interpretativa das pinturas. Nesta leitura, saliento também o que tive em mente durante a produção destas, o que será apresentado como uma leitura pré-iconográfica, após as breves análises.

Como aponta Panofsky (2007), para uma leitura interpretativa [iconológica] de uma obra, é necessária uma faculdade mental comparável à de um clínico com os seus diagnósticos. O intuito aqui, então, é um autodiagnóstico dos símbolos e significados que se apresentam na produção pictórica deste trabalho.

Assim, faço o movimento deste tópico em ordem cronológica, iniciando com a leitura das primeiras composições pintadas até às últimas. Isso porque acredito que essa sequência evidencia a própria metamorfose do trabalho, que evoluiu e se desdobrou de maneiras diferentes conforme eu me adentrava na pesquisa e na produção artística, familiarizando-me mais com o meu próprio assunto.

As primeiras composições que produzi como parte da criação artística formaram o tríptico *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim* (Imagem 33). Emprestei o

nome de um verso de um dos poemas que escrevi para o livro poético: "Era noite quando eu sabia de mim/e tudo nessa hora era cor de/urucum, terra-viva, tinta." (de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte I*, autoria própria). Esse trecho vem no início da primeira parte do poema *Vermelho* e descreve um diálogo do eu-narrativo com uma cigarra que mora debaixo de seu colchão. No diálogo, o eu-narrativo reflete sobre a sua própria imagem no espelho.

**Imagem 33** – Barbara Langoni. *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim* (2023).  
[CADA] Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 34** – Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] *Bicho I – Ninfa* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Uma imagem, segundo Berger (1999), é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto delas, destacada do lugar e do tempo em que ela primeiro se fez e preservou. Para o autor, as imagens vêm, a princípio, para evocar as aparências de algo ausente. No caso do tríptico, como mencionei anteriormente, marca uma sequência cronológica de três etapas da vida, as quais se separam em infância, adolescência e fase adulta, referidas como ninfa, muda e imago respectivamente, estabelecendo uma relação com as etapas da metamorfose da cigarra. O que definiu essa escolha foram minhas próprias memórias, resgatadas em um movimento retrospectivo de fases marcadas pela lenta transfiguração do eu enquanto identidade e enquanto imagem.

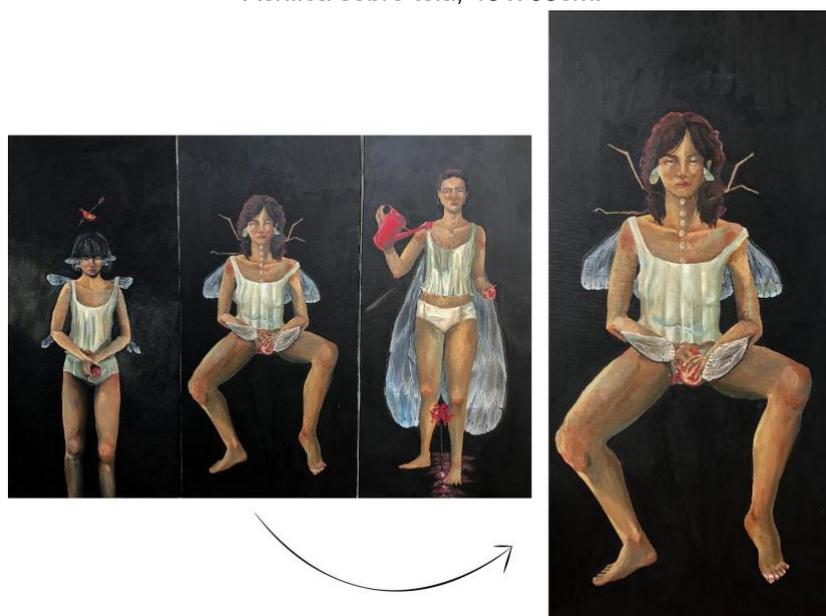
Na primeira pintura, *Bicho I – Ninfa* (destaque da Imagem 34), vali-me de alguns elementos iconográficos que colocavam em diálogo a relação da identidade e autoimagem com um resgate da infância/pré-adolescência, como mencionado anteriormente. A pintura se faz em uma relação forte de contraste, com fundo preto, a não ser por um único feixe sutil de luz que atravessa a parte média da composição. Os tons rebaixados da pele revelam escoriações, colocados em contraste com o branco manchado das roupas e o vermelho queimado da romã.

O fundo nessas composições veio como um elemento iconográfico intuitivo. O contraste possibilitou que as figuras fossem isoladas e ao mesmo tempo destacadas na composição, colocando-as fora de tempo e espaço, quase como figurações da memória subconsciente. Existem nesse limbo solitário, estáticas como fotografias antigas.

Assim, a referida pintura revela um corpo que, em sua sutileza, se apresenta desproporcional. Vejo em seus contornos uma imagem delimitada das inseguranças que cercavam o meu momento na idade retratada. Desde criança, cresci muito rapidamente em comparação com outras pessoas da minha idade: aos nove anos, tinha uma altura e um corpo amadurecido geralmente não compatível com minha faixa etária. Isso resultou em uma relação conturbada com o meu próprio corpo durante grande parte da vida: alta demais em comparação às outras crianças, desengonçada demais, adulta demais. A exposição da figura, então, vem em contraste direto com as escoriações e os curativos nos joelhos, reminiscentes de uma fase de brincadeiras ao ar livre, quando arranhões e machucados eram rotina.

A romã inicialmente nasce desse mesmo contexto, porém seu próprio significado para o trabalho tomou outras conotações ao ser inserida na composição. Originalmente uma forma simbólica de representar a menstruação como marco de mudança, o fruto, em especial no destaque da Imagem 34, vem conectado com questões de sexualidade e gênero. O corpo tem traços femininos, entretanto a figura segura a romã de forma sugestiva sobre a genital, enquanto esconde outra atrás do braço.

**Imagem 35** – Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] *Bicho II – Muda* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Na segunda composição do tríptico, *Bicho II – Muda* (destaque da Imagem 35), referindo-se ao segundo estágio da metamorfose da cigarra, também figura a romã. Nesse segundo momento, a ideia era retratar a Mulher-Cigarra em um estágio intermediário de seu crescimento, a adolescência. Aproximo-me dessa pintura atraída, em especial, pelo seu rosto: austero, parece observar através de mim. Conhece meus segredos, diz o que não sou capaz de verbalizar, externa toda a víscera-verdade e a revela em sua superfície. A disposição das pernas revela, mas esconde; e essa Mulher-Cigarra ainda assim não teme sua própria vulnerabilidade.

As asas nos braços sugerem dor, mas nada transparece em seu rosto. Endurecida, mantém-se um livro aberto, porém, é um mistério. As asas não lhe garantem a capacidade de voo, tampouco as asas que ainda crescem de suas

escápulas. Essa é a Mulher-Cigarra que se prepara para o voo, ao mesmo tempo que permanece criatura terrena. Existe nesse paradoxo, que também transparece no poema *Vermelho*: "Teria cara de gente/mas saberia ser produto da terra./E teria nascido agarrando/o oceano coral do/céu." (de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte I*, autoria própria).

É interessante notar que, inicialmente, a recorrência dessa posição das mãos na primeira e segunda pintura não foi intencional. Após finalizadas as pinturas, no entanto, identifiquei-me com os significados que pessoalmente enxerguei nesse detalhe da composição. De uma descoberta que é acompanhada do questionamento da orientação sexual, processos muito próximos de mim durante minha infância e adolescência, transbordando para a figura da Mulher-Cigarra em ambas as representações.

No início do planejamento da produção plástica, eu não tinha dúvidas de que as asas seriam as principais formas com as quais eu representaria o hibridismo em minhas pinturas, isso por seu duplo simbolismo de transformação e libertação. Tais significados se chocam, por vezes, contraditoriamente, ora aparecendo nas costas como se carregassem essa promessa de voo, ora no rosto e nos braços, rodeadas de escoriações e feridas, sugerindo também a dor da mudança e do indesejado.

Uma surpresa do processo de pintura desta segunda composição em particular foram os botões, iniciando no topo da garganta e desaparecendo sob as roupas; e as patas insetoides que parecem romper do pescoço da figura. A sugestão da costura – do abotoamento da pele como se fosse uma vestimenta – surge como se tecendo essa identidade diante dos meus olhos. Perante a imagem, situamo-nos na imagem, pontua Berger (1999). Vejo essa relação com a maneira que o olhar direto e imperturbado da figura na composição acima convida à observação como um reflexo.

A terceira pintura do tríptico, *Bicho III – Imago* (Imagem 36), apresenta uma androginia mais pronunciada, misturando traços e embaçando a questão de gênero, ao mesmo tempo que traz uma figura mais austera e madura. A escolha por pensar a identidade como uma construção abriu também a possibilidade de pensá-la como um cultivo, o que se associou com o processo de metamorfose da cigarra, o qual em grande parte ocorre debaixo da terra. Interessei-me pela imagem do lírio-aranha inicialmente por sua aparência não convencional, que representaria o paradoxo de

estranhamento e beleza trazido pela mudança, mas também pelo seu significado no Oriente como flor que simboliza, entre outras coisas, nova vida e dor.

**Imagem 36** – Barbara Langoni. [EM DESTAQUE] *Bicho III – Imago* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 95cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Dessa forma, por meio de diferentes símbolos e uma disposição cronológica, foi possível unir os temas de identidade, gênero e transformação nesse tríptico, permitindo o transbordamento das questões de dor e autoimagem que marcaram o meu período pós-operatório, assim como questões do próprio processo de amadurecimento e envelhecimento vivenciado. As três composições talvez sejam as que melhor resumem as origens polissêmicas deste trabalho, resgatando temas plurais em uma apresentação única.

O tratamento pictórico das obras se aproxima da verossimilhança, marcado por pinceladas contidas, quase obsessivas, e cores queimadas. Essa pintura, povoada de forças visuais, sensíveis e evocativas, não deixa de incluir o peso da tradição que habita sua história, como nota Martins em *Pintura além da pintura* (2011). A tradição do retrato vem aqui apropriada e transformada para a construção de uma linha cronológica que atravessa esses três momentos da minha história pessoal. De forma que se entende, sugere MARTINS (2011), que não existem novas pinturas: apenas novas indagações sobreviventes nos contornos da tradição pictórica. Vejo, no

entanto, que essa pintura sobrevivente, processo solitário e revelador, é a linguagem que melhor exprime os desassossegos presentes em meu processo criativo.

Nessa linha, o conjunto seriado *Bicho-Estrela: Fragmentos* (Imagem 37) coloca um foco maior na identidade, ao trazer composições que têm o espelho como elemento central. A ideia de utilizar a imagem especular como ponto de partida para pensar a identidade veio inicialmente das lembranças da infância, de brincar com minha própria imagem no espelho do banheiro, quando este ficava embaçado de vapor após o banho. Nas brincadeiras, eu desenharia capacetes e fingiria ser uma astronauta, me daria antenas de alienígena, asas de fada, dentes de dinossauro.

Essa recordação da fabulação da própria imagem inspirou, em um primeiro momento, a pintura *É Bicho?* (Imagem 31), que traz um armário-espelho embaçado com um capacete de astronauta desenhado e uma cigarra pousada sobre a superfície refletida. A parede de azulejos cor-de-barro compõe o resto da imagem.

**Imagem 37** – Barbara Langoni. Série *Bicho-Estrela: Fragmentos* (2023).  
[CADA] Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).  
[Da esquerda para direita] *É Bicho?* (2023). *Quando Eu Nascer Eu Vou Sair de Dentro de Mim* (2023). *Primavera* (2023).

A estrela vem de minha conexão com a obra de Clarice Lispector, mencionada no tópico anterior, mas também de uma paixão pela astronomia, que me acompanha desde jovem. Seu aparecimento na pintura resgata uma época quando a fabulação da imagem vinha de um exercício lúdico e infantil, ao mesmo tempo que faz um contrapeso com as memórias de dor do pós-operatório. Daí nascem essas duas figuras que contemplam essencialmente uma mesma imagem autorrepresentativa do eu: o Bicho-Estrela e a Mulher-Cigarra. O primeiro, um bicho composto de plasma em altíssima temperatura, criatura de dor e mudança que representaria o eu das primeiras semanas após a cirurgia. A segunda, uma imagem perene que resgata o

passado ao tocar em memórias da infância e estende seu alcance para o hoje, eterno-mutante.

Assim, a pintura resgata a imagem que, enquanto brincadeira, é interferida e atravessada por um momento mais recente de dor e questionamento da identidade e da autoimagem. Algo similar acontece na pintura *Primavera* (Imagem 38). A composição traz um espelho circular quebrado sobre uma folha de caderno rasgada, uma linha vermelha com um botão descansando sobre o papel. Atrás, um galho com folhas parece dar a sugestão de que o espelho substitui o fruto.

O rosto refletido no espelho está repleto de asas penduradas na pele. Nesse momento, no entanto, o que se apresenta não é uma metamorfose, mas uma inserção forçada. Três asas em especial são dispostas ao longo da mandíbula, evidenciando fissuras cutâneas vermelhas. A escolha por esse recorte está associada à não aceitação da imagem, indicada pela maneira como a pessoa tenta inserir asas nos olhos também.

**Imagem 38** – Barbara Langoni. *Primavera* (2023).  
Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.

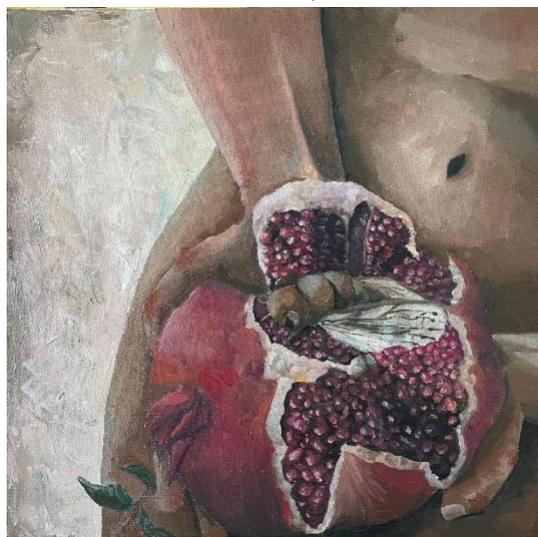


**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

A pintura pensa, aponta Didi-Huberman em *A pintura encarnada* (2012). O autor indica três paradigmas que denunciam tal afirmação como: do semiótico (significado), do estético (sensação) e do patético ("sentimento") [grifo do autor]. Nessa perspectiva, vejo um entrelaçamento de sentidos transbordando em diferentes configurações. Como na pintura *Quando Eu Nascer Eu Vou Sair de Dentro de Mim*

(Imagem 39), que se difere das outras, não tendo o espelho como elemento de sua composição.

**Imagem 39** – Barbara Langoni. *Quando Eu Nascer Eu Vou Sair de Dentro de Mim* (2023).  
Acrílica sobre tela, 40 x 40cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

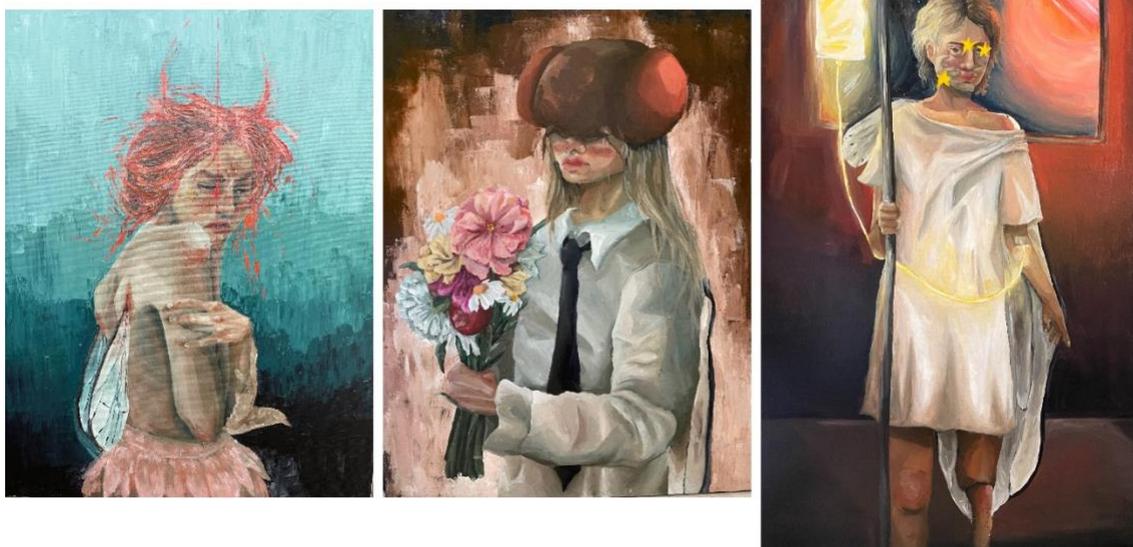
Seu nome também é retirado de um dos poemas do livro poético, *Exúvia*: "Quando eu crescer eu vou/sair de dentro de mim. Virar carne/fora de exoesqueleto, escultura de/barro. Eu vou sair de dentro de mim;/e deixar dentro uma luz [...]" (de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela) - Parte I*, autoria própria). A troca da palavra "crescer" acompanha uma composição que traz o nascimento da cigarra adulta, que em, sua metamorfose, eclode de dentro do exoesqueleto, aqui eclodindo de dentro de uma romã. O processo da pintura, nesse sentido, originou-se por influência da escrita poética, em uma contaminação mútua de percepções e sentidos.

Essa pintura consequentemente me traz um sentimento diferente das duas outras que compõem o conjunto. A pele, nos tons rebaixados e escoriados observados no primeiro tríptico, emoldura a romã, de um vermelho também queimado. A maneira com que as mãos da figura seguram o fruto me atravessam como uma aceitação da mudança, um acolhimento da transformação da Mulher-Cigarra, aqui simbolizada apenas pela cigarra, e não pelo hibridismo. O fundo apresenta pinceladas soltas que isolam a figura de maneira similar ao fundo preto do conjunto seriado *Era Noite Quando Eu Sabia de Mim* (Imagem 33).

Berger (1999, p. 28) indica que, em uma pintura, "[...] todos os elementos estão ali para serem vistos simultaneamente". Isto é, ocorre na simultaneidade de elementos iconográficos, revelando-se por completo no suporte em que se apresenta, para reverter ou qualificar sua conclusão. Sob essa perspectiva, a simbologia diversa do trabalho até este momento conflui na simultaneidade para construir e exprimir as inquietações que movem a pesquisa.

O mesmo acontece nas três composições que tomam parte na terceira série de pinturas, *Sobre Fissuras* (Imagem 40), as quais tratam mais diretamente com a metamorfose como analogia à transformação da cirurgia, à dor e ao período pós-operatório. Duas delas trazem o risco vermelho mencionado no tópico anterior, atuando como uma fissura – uma ferida cirúrgica e, assim, qualificando o título da série. Em um terceiro momento, a estrela aparece novamente em uma fabulação do ambiente da internação no momento pós-operatório.

**Imagem 40** – Barbara Langoni. *Sobre Fissuras* (2023). [CADA] Acrílica sobre tela, [Da esquerda para direita] 45 x 55cm, 45 x 55cm, 50 x 80cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

A terceira composição fez alusão direta à cirurgia e à internação, sendo *A Metamorfose do Bicho-Estrela* (Imagem 41). Uma pintura composta por apenas dois planos, o fundo e a figura, essa composição traz uma pessoa vestida com uma camisola hospitalar, segurando um suporte de soro. Uma de suas pernas é a de uma cigarra, uma asa aparenta amassada e subdesenvolvida, enquanto outra surge

pendurada longamente ao lado do corpo. A maxila e mandíbula estão visivelmente enfaixadas, e estrelas de tratamento pictórico diferente do resto da imagem se apresentam no rosto. Atrás da figura, um quarto de hospital é iluminado por um sol alaranjado que parece brilhar no meio da noite.

**Imagem 41** – Barbara Langoni. *A Metamorfose do Bicho-Estrela* (2023).  
Acrílica sobre tela, 50 x 80cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Uma lembrança forte de minhas primeiras horas após acordar da anestesia geral é a de olhar pela janela do hospital e notar um poste de luz intensa que brilhava do lado de fora. A surpresa inicial foi o suficiente para que eu vivenciasse um momento de confusão: é dia ou noite? Estava sem óculos de grau e a confusão foi o bastante para durar alguns momentos. Essa lembrança acabou se inserindo nas escritas poéticas sobre a internação, na Parte II do livro: "Quando acordei, era noite: o céu uma erupção de laranja e azul."

A composição também estabelece um diálogo indireto com a poesia em prosa escrita para a última parte do livro poético, de mesmo nome. Vale citar: "Tinham

parado no hospital, deitada do lado da outra menina, e pensava que tinha sido por causa do sol: brilhando laranja-fogo no meio da noite, deixou fácil de pegar no sono." (de *Uma Linha Vermelha (Ou A Metamorfose do Bicho-Estrela)* - Parte IV, autoria própria). O que resulta é um retrato-fábula de uma consciência interferida pelo momento pós-anestésico e pós-cirúrgico, além de tangibilizar as transformações que iriam se inserir no meu dia a dia por meio de um hibridismo "manco" e assimétrico.

As cores rebaixadas em tonalidade tendem para o marrom, o vermelho e o laranja, trazendo a simbologia do fogo que Heller (2013) indica em seu estudo sobre a psicologia do vermelho. O mesmo branco manchado que caracteriza as vestes das figuras no primeiro tríptico do trabalho retorna para essa composição na camisola hospitalar. O amarelo também se torna um elemento iconográfico importante da imagem, fazendo referência à presença da estrela. A referida autora coloca esta cor como a mais contraditória: "Ao amarelo pertencem a vivência e o simbolismo do sol, da luz e do ouro. [...] Pertence também à vivência e ao simbolismo do amarelo o fato de que nenhuma cor é tão instável quanto ela [...]" (HELLER, 2013, p. 152) Assim, essa ambiguidade constitui o simbolismo do soro como se alimentando uma transformação, transfigurando por dentro.

Similarmente, a pintura em *Vesúvio* (Imagem 42) e *Exúvia* (Imagem 43) faz o movimento de retratar o intangível através da fabulação do hibridismo. "Vesúvio", que faz referência direta ao vulcão responsável pela destruição de Pompeia, traz a dor indesejável da transformação com o foco da composição; sendo as feridas deixadas pelo surgimento de duas asas subdesenvolvidas. Já "Exúvia", referindo-se ao exoesqueleto que as ninfas da cigarra abandonam nas árvores após a muda, figura um corpo em que a cabeça foi substituída pela de uma cigarra, trazendo assim um estranhamento da própria imagem e substituição do eu por um eu-transformado, desconhecido.

Ambos fazem alusão à Mulher-Cigarra, porém, também carregam o simbolismo da estrela. Em *Vesúvio*, este se faz velado, apresentado como um detalhe na maçã do rosto. Em *Exúvia*, o tratamento pictórico é de empaste, com o amarelo primário em destaque.

**Imagem 42** – Barbara Langoni. *Vesúvio* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 55cm



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 43** – Barbara Langoni. *Exúvia* (2023).  
Acrílica sobre tela, 45 x 55cm.



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Sobre a cor, Arnheim (2005) compreende que nunca se pode falar como uma cor realmente é em um sentido seguro, pois ela é sempre determinada pelo seu contexto. Nos diferentes vermelhos – do puro vermelho-cádmio que secciona o rosto

da figura nas composições deste conjunto seriado, aos tons rebaixados da romã no primeiro tríptico – que se apresentam na produção pictórica deste trabalho, suas idiossincrasias determinam a sua função na pintura.

Assim, a imagem do corpo e do rosto interferidos, com hibridismos, escoriações e feridas, tece um contexto de questionamento e afirmação da identidade, confronto e aceitação da autoimagem, costurado por momentos de descoberta, memórias de dor e processos de transformação. Além disso, ao firmar uma conexão entre a obra poética e a pictórica, estabeleço uma interface pintura e poesia. Essa relação, defende Du Bos (2005 *apud* Guimarães, 2018), conflui ao passo que ambas as linguagens produzem os mesmos efeitos, embora sejam fundamentalmente diferentes. Para ele, a pintura é capaz de expressar as "paixões da alma" através das "paixões do corpo", porém, incapaz de expressar "pensamentos singulares", tal qual a poesia (DU BOS, 2005 *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 597, grifos do autor).

Durante o processo criativo, levei em conta aspectos como a iconografia, a cor, a subjetividade pessoal e a esfera social para a composição das imagens, em uma via múltipla de contaminações e atravessamentos. Pensando nisso, dediquei-me à ideia de trazer todo esse emaranhado substancial de indagações existenciais, experiências, emoções vivenciadas e contexto social de forma metafórica em uma representação unificada de algo fragmentado e plural – não em uma tentativa de afirmar novos conceitos de identidade, mas sim em uma fabulação e uma hibridização da identidade que abraçassem a fragmentação como parte constituinte de si.

Ao observar esta produção concluída, compreendi que elas expressam o meu próprio percurso de confronto e seguinte aceitação de um novo rosto, uma nova vida, uma nova etapa; com imagens que habitavam o meu imaginário infantil quando interferia com o meu próprio reflexo no espelho. Para compreender esse acontecimento nas pinturas que propus, busquei o entendimento de Didi-Huberman (2010) sobre o olhar diante de uma imagem que causa desorientação com o que o autor chama de "inquietante estranheza".

[...] nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos *ameaçados pela ausência*. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce

de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231, grifos do autor).

Para o autor, a imagem existe somente no paradoxo do que vemos formalmente e do que inevitavelmente essa imagem nos remete (o que nos olha). A respeito deste ponto, do limite entre realidade material e psíquica, que se relaciona diretamente com a proposta de real/imaginário, factual/inventado que proponho em ambas, pintura e poesia, o que sobressai é este campo aberto que possibilita que a pluralidade temática do trabalho habite a imagem, o que Didi-Huberman (2010) coloca como a "cisão".

Identifico muito do meu trabalho nessa observação do autor, ao que as imagens trabalham intimamente com um resgate autobiográfico e subjetivo, e de que há algo além do que se observa formalmente nas imagens que retorna o olhar. Além disso, as transmutações estilísticas do trabalho ao longo da criação das pinturas me obrigaram a repensar qual era a origem central de todas as indagações que introduziram a necessidade de me aprofundar neste assunto, me permitindo abordar novas composições e arriscar diferentes aproximações do tema com o formato de livro poético.

### **3.4 Livro poético, poéticas do percurso**

Ao longo da criação poética, o percurso revelou-se um processo de idas e vindas, recortes e remontagens da escrita. As diferentes metamorfoses expuseram marcas vestigiais das motivações poéticas pessoais por trás da poesia, das quais reservo este momento para falar a respeito.

Como parte integrante deste percurso artístico e teórico, o livro poético foi composto em quatro partes, três das quais foram escritas. A terceira, dedicada aos três poemas visuais desenvolvidos, foi exemplificada na Imagem 32 e, portanto, não consta no corpo deste tópico. Assim sendo, o objetivo deste tópico é apresentar as escritas poéticas que compõem o livro *Uma Linha Vermelha (ou a Metamorfose do Bicho-Estrela)* na íntegra, dialogando em breves comentários com o percurso de criação de cada um.

Vale notar que as escritas serão apresentadas na ordem do livro, assim percorrendo Partes I, II e IV, respectivamente.

## UMA LINHA VERMELHA (OU A METAMORFOSE DO BICHO-ESTRELA)

### PARTE I – OS POEMAS

#### "O que é um Bicho-Estrela?"

*Estou à procura do sentido  
como Leminski procurou por  
toda a vida um sentido para todas  
as coisas, procuro sentido para só  
uma, mas anda difícil.*

*(O sentido, eu descobri, mora  
na língua de um bicho que a toda hora  
esquece que é bicho, vira de dentro pra fora  
como quem troca de roupa.)*

*Achei o sentido num livro antigo,  
tipo de 2005, ganhei do meu tio. Fala  
que, morta, uma estrela ainda brilha por  
anos e anos. E o que sou eu (e você, e você),  
senão o brilho teimoso de um eu-ontem que  
transformou?*

*(Estrela rima com mesa e rima com  
orelha, então decidi sentar e escutar  
todos os sons no meu corpo que são  
mais bicho do que pessoa e soam  
que nem coisa da terra.)*

*Enfim, no final desenhei uma estrela.  
Achei que fez sentido.*

#### "Vermelho"

*I. O grito de uma cigarra tem  
som de coisa vermelha.*

*Era noite quando eu sabia de mim,  
e tudo nessa hora era cor de  
urucum, terra-viva, tinta.*

*No banheiro, os azulejos cor-de-barro:  
– É uma estrela  
o reflexo no espelho?*

*Quando era dia, eu já não sabia de nada.  
Mas lá em casa mora uma cigarra  
debaixo do meu colchão.*

*– Talvez – responde, – é uma árvore.  
Mas nunca vi planta que tem*

*cara de gente assim.*

*Mas aí ela disse que sabia de uma coisa, sobre a linha, a corrosão, na parte de trás onde coluna encontra escápula. Uma mancha.*

*Minha carne é de remendos, disse para ela. Meu rosto é uma hemorragia que se reconstrói todos os dias.*

*– É mentira, – ela fala e se falasse mais alto teria voz de grito-canção.*

*Borro o reflexo com a palma da mão, – É bicho? – Pergunto, e a cigarra debaixo do colchão balança a cabeça.*

*II. – Será que alguém já tentou engolir o céu? Andei pensando. E aí quando engole, rompe da casca, transforma, sofre metamorfose.*

*Aí deixaria nos sulcos o resto, lembraria de quem era quando caiu dos galhos, virou terra. À procura de víscera, verdade, indigesto – seiva que nutre.*

*Teria cara de gente mas saberia ser produto da terra. E teria nascido agarrando o oceano coral do céu.*

*Aí ia lembrar de quando tudo era vermelho.*

*III. Outro dia, no quarto, um aviso. – O mar tá vindo, e vai levar tudo quando chegar.*

*E como quem quer salvação, buscou o reflexo carmim do sol, penetrando a fresta da janela.*

*Lá longe soa*

o coro das cigarras.  
É primavera.

– E pra onde vai te levar?

*Tentou contar as manchas  
do rosto, dos braços, do colo  
como sementes de romã  
num rosto refletido. Sempre  
aparecia uma nova quando  
terminava de contar. Enfim desistiu.*

– Pra dentro, – disse,  
e virou grito.

### "Exúvia"

ERA MARÉ ALTA

*Quando eu crescer eu vou  
sair de dentro de mim. Virar carne  
fora de exoesqueleto, escultura de  
barro. Eu vou sair de dentro de mim;  
e deixar dentro uma luz –  
a última luz antes da maré vermelha  
subir.*

SOBRE O QUE SOBROU DA TERRA

*Acontece que naquela mancha  
mancha de barro cor-de-sangue  
tinha guardado no sulco a memória –  
memória vermelha nos restos  
de uma casa vermelha.*

– Antes de fazerem essa estrada  
tudo era mato.

VESÚVIO

*No topo da colina, a última luz.  
Lá fora queima um laranja-sol  
que sangra das rochas  
e dentro – dentro uma fissura;  
entre as escápulas,  
entra em erupção –  
entropia pulmonar.*

V o a r .

UMA LINHA VERMELHA

*Minha mãe me avisou que tudo vai virar mar.*

*Nos dedos, queima a última luz,  
quando alcança a linha vermelha  
do horizonte.*

*Lá na rua de casa, o último poste  
acende, pisca, reluz. Alguém estranho mora  
na casa que eu morava  
quando era criança.*

*Eu sei o que eu vou virar nesse  
verão, contei pra mãe. Eu vou morar na  
casa da linha do horizonte.*

*E tudo vira maré.*

A arte literária, nota Oliveira (1999), configura uma produção em diferentes códigos, estabelecendo correspondência entre as diferentes artes. Nesse sentido, a Literatura não pode ser compreendida como exercício isolado. Assim, é possível notar o percurso de mútua interferência e influência entre a produção plástica e a produção poética, em que signos inicialmente pensados para as pinturas aparecem nos poemas e vice-versa.

O primeiro poema, *O Que é um Bicho-Estrela?*, como mencionado, origina-se de uma indagação que se apresentou diante do surgimento deste heterônimo existencial da Mulher-Cigarra e, dessa forma, inicia o diálogo do livro. Ele faz referência a um poema de Leminski (2013) chamado *Buscando o sentido*, o que traduz a minha própria busca pelo sentido desse bicho e, conseqüentemente, do que ele significa enquanto uma imagem autorrepresentativa.

Já *Vermelho* retorna o diálogo para a Mulher-Cigarra, com referências à estrela no corpo do poema. Assim como *Exúvia*. Ambos buscam diferentes recortes e olhares sobre a transformação, a dialética identitária do eu e da autoimagem. Vejo, em especial, o poema *Vermelho* como três momentos de um diálogo com a "cigarra debaixo da cama" que, nessa analogia, simboliza a transformação que assusta, que inquieta e desassossega.

## PARTE II – OS DIÁRIOS

### 05 de Abril - sobre o sol da meia-noite que vi da janela do hospital

*Quando acordei, era noite: o céu uma erupção de laranja e azul. Perguntei pra mãe alguma coisa, acho que pedi que me ajudasse a ir no banheiro. – Não consigo sentir minha cara, – falei. Ou tentei falar. Pensei no meu irmão que fez as malas e tinha ido embora. Devia ter ido embora antes de quebrar a cara do jeito que tinha quebrado.*

*Mas enfim, tava de noite. Eu entrei no banheiro, minha mãe do lado segurando o soro, eu tentando falar que não sentia minha cara. – O Dr. mandou avisar que talvez vai doer pra fazer xixi, – ela falou. Tentei perguntar por que, ainda não sentia a minha cara. O mundo ainda tava laranja. – A cirurgia foi longa, tiveram que passar uma sonda.*

*– Ah, tá, – pensei. Nem lembro se fiquei com vergonha ou não de que tinham passado uma sonda em mim enquanto estava desacordada. Acho que não fiquei. Tava cansada e meu osso solto estava estralando. De dentro dele tinha alguma coisa saindo, eu só não sabia o que. Quente, que nem capô de carro no verão do Rio, ou a BR que passa em Goiás – de Uberlândia até Brasília, onde meu irmão tava morando.*

*Enfim, o xixi não doeu.*

*– Eu não consigo sentir minha cara, – a voz não saía. A boca inchada era uma carapuça prendendo as palavras pra dentro. Os ossos estralavam, tinha alguma coisa querendo sair e quando saísse, não tinha sol ou lua que brilhassem mais. Clarice declarou que era a Hora da Estrela, mas que bicho é esse que grita e que de tanto gritar, vira astro?*

*Sáimos do banheiro, deitei de novo na maca. Cama de hospital nunca é confortável, mas aí tinha alguma coisa saindo das minhas costas. Da minha cara, da minha testa, da minha boca – e não era palavra. Só sei que queimava, cor de laranja que nem o mundo lá fora. Acho que era noite quando Pompeia desapareceu, mas não sei se lá também se foi no silêncio que foi dentro daquele quarto.*

### 06 de Abril - sobre a menina dividindo o quarto comigo no hospital

*O problema dela é o apêndice, sabe? Nunca tive problema com esse órgão em particular do meu corpo, então não sou lá muito familiarizada. Só sei que um apêndice, num livro, é um material complementar de um texto. Alguma coisa importante demais pra uma nota de rodapé, mas não tão importante de estar no texto. Acho que pensar assim já deixa fácil de entender a função desse órgão no corpo: importante demais pra não ser nada, mas não o suficiente pra ser imprescindível.*

*Enfim, a menina tirou o apêndice, depois que ele inflamou e causou todos os tipos de dores e agonias. E ficou comigo no quarto internada. Vomitou de noite por causa da anestesia geral, que não fez muita coisa em mim além de dar sono. Sofreu a noite toda (ou dizia minha mãe, dormi demais pra ter percebido).*

*Não olhei na cara dela e ela não olhou na minha. Na parede, via a sombra dos dois novos membros que tinham rompido das minhas costas na noite anterior. Ela parecia meio vazia, deitada de lado pra não sentir a dor, e eu acho que tava cheia demais, escutando os ossos estalando teque teque teque. Só sei que ficamos umas 12 horas dividindo aquele quarto. Não sei o nome dela até hoje.*

### 06 de Abril - sobre a primeira vez que olhei no espelho depois do hospital

*Acho que nunca vi essa pessoa, mas já devo ter visto em algum lugar. Será que conheço? Do trabalho? Da faculdade? Parente distante? Tem olho demais na cara, um rosto enfaixado do nariz pra baixo, e acho que tem cara de quem gosta de música. Mas talvez seja o reflexo da luz. De qualquer forma, tirei uma foto. Vai que me lembro depois.*

### **10 de Abril - sobre o caldo e a asa**

*Cansei de tomar caldo, mas se mastigar com força a cara quebra de novo. Agora vivo manca – e nem é da cara. Cresceu uma coisa de uma das escápulas (sabe, o ossinho das costas?) e não é osso, nem pele, nem nada que seja meu. Mas mexe quando eu mexo, tremelica quando eu tô com frio, sua quando tô com calor. Deve que é meu. Cheguei a pensar que alguém tinha colocado ela ali, mas ninguém colocou não. Saiu de mim mesmo.*

*É isso, tô manca. Capenga, nem ando direito. Ando evitando olhar pra outra pessoa morando aqui em casa – sabe, tenho uma foto dela em algum lugar –, porque ela vê as faixas no meu rosto e já grita de terror. Não gosta nem de ficar perto. Mas não tem problema, eu também não ando gostando muito de ficar perto de mim.*

*Hoje tomei caldo de batata (esse é o único que não cansa), então foi um ótimo dia. Mas sobre a asa que eu disse que cresceu, acho que é minha mesmo, anda doendo. E dor é aquele tipo de coisa que sempre é nossa, mesmo quando não é. Vira.*

### **12 de Abril - sobre o aniversário**

*Sorrir com a boca costurada dói bastante. Quero ir embora. Acabei ficando.*

### **15 de Abril - sobre vesúvio e os sobreviventes**

*Eu não sei se é conhecimento geral, mas algumas pessoas sobreviveram a Pompeia. Gosto de pensar assim. Que debaixo das cinzas, alguém se levantou tossindo, limpou os olhos, pegou suas coisas – as poucas restantes que sobraram –, limpou a garganta e foi fazer a vida em outro lugar, virou outra pessoa. Mas tinha que ser alguém desconectado, assim, que não sentisse falta do que ficou pra trás.*

*Acho difícil que isso tenha acontecido, andar pela vida, sem se conectar com nada nem ninguém. Fico imaginando que quem sobreviveu à erupção e às cinzas sentiu alguma dor, alguma falta de alguém que ficou pra trás, nem que fosse um passarinho que alimentava de manhã antes de fazer o que lá se fazia naquela época.*

*Vesúvio é um vulcão em Nápoles, na Itália. Dizem que hoje em dia está adormecido. Fico me perguntando se, como nós, essas coisas da natureza sentem remorso e por isso que o Vesúvio nunca mais entrou em erupção – quando bateu a realidade de que tinha destruído Pompeia e Herculano. Além disso, mudou o curso de um rio (que não lembro o nome).*

*Essa é a coisa que acabou me pegando meio de surpresa.*

### **09 de Maio – sobre outro aniversário**

*Hoje cheguei à conclusão de que estrela queima, entra em erupção que nem os vulcões, muda curso de rios e destrói civilizações. Mas está tão longe que ninguém liga muito pra isso. Escondido sob a pele preto-piche do universo que só faz crescer, e deixar tudo ainda mais distante.*

*Hoje em dia não tem mais sutura na minha cara, mas sinto as cicatrizes e tudo ainda tá meio inchado. Ainda tô meio manca, uma asa maior que a outra, a pele cicatrizada de um lado e de outro não.*

*Hoje em dia ando segurando uma estrela na mão. Fico pensando que se me abrirem de novo, aquele preto-piche do universo vai vazar ou vai explodir para fora uma supernova e engolir tudo o que era, tudo o que é.*

### **13 de Maio – sobre a metamorfose da cigarra**

*Agora tem uma na minha mesa. Não sei quem colocou e certamente não sei por quê. Mas toda hora que passo tá ali, me olhando de volta, um buraco negro que tem forma e rosto. O bicho não faz barulho, não mexe, não faz nada que não seja me olhar e eu ando olhando de volta. E desde que eu comecei a olhar, alguma coisa parece errada.*

*Tirei um raio-x novo esses dias (o Dr. pediu), ele disse que tava tudo certinho. Mas não parece. Cada vez mais, os dias passam, e aquele bicho fica me olhando e eu olhando de volta e chega a um ponto que parece que eu estou olhando pra mim e o bicho tá olhando pro bicho. Aí a estrela que já queima parece que fica mais quente, tá na minha mão mas também tá debaixo da pele, querendo sair. Uma mudança, uma coisa que decide vir sem hora nem motivo, só vem.*

*Pensei em gritar, de frustração de raiva de dor, mas seria um som meio vazio, sem razão. Ou talvez tivesse tanta razão que precisava era segurar, não deixar sair. Vai que não para depois.*

*Acho que esse é o som que faz a metamorfose da cigarra.*

Os diários, inicialmente, eram fragmentos que, em sua desorganização inicial, tornaram-se claros sob a perspectiva de um registro fictício do primeiro mês após a cirurgia. Tecer então esses registros-fábula sob títulos que delimitaram momentos marcantes dentro desta narrativa que, em sua ficcionalização, aproveita-se da realidade para se legitimar.

Sobre esse movimento, Salles (2013) afirma que o artista é um captador de detritos da experiência e de retalhos da realidade. A realidade interna da obra, portanto, não perde a sua relação com a realidade externa dela. A ficcionalização vem como necessidade de trazer o factual para o subjetivo, conferindo sentidos que melhor exprimem a experiência como ela se faz na esfera pessoal.

#### **PARTE IV – A METAMORFOSE DO BICHO-ESTRELA**

*Foi pra casa como se nada tivesse acontecido. Sentado no carro, de camiseta e calça, uma meia dúzia de faixas na cara, uma queimação sem igual nas costas que fazia seu corpo todo suar – parecia entrar em erupção. Conforme se aproximava de casa, o calor aumentava, uma linha ia se desenhando do topo de sua C7, atravessando as escápulas, até o último osso da coluna.*

*Casa tem cheiro de mar – decidiu que gostava da orla quando nasceu. Talvez era uma das únicas coisas que não tinha mudado desde então. Gostava do barulho das ondas, gostava dos pássaros, gostava até mesmo das conchas e dos vendedores ambulantes. Pensava que, ganhando tudo na vida e podendo ir pra qualquer lugar, ia escolher morar ali mesmo assim.*

*Perguntou a si mesmo se era um sonho. Se tudo tinha sido um sonho: sempre foi propensa a sonhar de mais, alto demais. Não saberia dizer qual parte teria sido imaginada. O hospital, ou a maré, ou a volta para casa.*

*Chegou, enfim. Maresia já fazia o calor triplicar – tentou não se mexer, vai que assim diminuía a chance dos estalos começarem de novo. Tinham parado no hospital, deitada do lado da outra menina, e pensava que tinha sido por causa do sol: brilhando laranja-fogo no meio da noite, deixou fácil de pegar no sono. Mas agora tudo parecia meio frágil, meio manco. A coluna pesava, o pescoço tombava pra frente.*

*Mas já estava em casa. Bastava deitar, curtir o cheiro do mar, não pensar. Ia deixar só a luz do farol acesa do lado de fora, ver o sol derreter vermelho no horizonte, deixar tudo virar noite*

*e estrela. Então entrou, foi pra cama, não conseguiu deitar. Tudo queimava, a pele parecia querer derreter junto com o sol – tentou expressar isso pra alguém, mas não deu um pio.*

*Se fez deitar de lado, em cima do braço. As costas latejavam, o osso estralando. Ia acontecer. Já sabia que ia. Só não sabia o quê. Ficou acordado a noite toda olhando a luz do farol, e uma estrela lá no topo. Novamente se perguntou se ser estrela queimava tanto quanto estava queimando agora.*

*Acordou diferente, só não sabia explicar por quê. A queimação tinha diminuído, mas todo o resto parecia pior. Não conseguia respirar muito bem, o teque teque teque dos ossos estava mais alto. Ainda era noite. Com um gosto estranho na boca, decidi voltar a dormir. Avisou pra quem deitava do seu lado – tentou avisar. Quando o som não saiu, deixou de lado, pensou que tinha sido um sonho.*

*Enfim, acordou de manhã. O farol desligado, as estrelas dormindo e um pássaro insistente bicando a janela. Tentou levantar da cama, caiu. Foi reclamar, gritou. O chão tremeu – a terra engoliu. Remexeu o torso e as pernas para se livrar do solo que tentava cobrir seu corpo, chamou alguém. O barulho foi estridente.*

*Agarrou-se na madeira das paredes, do criado e tentou se levantar. Já era noite de novo, o sol derretendo no horizonte. A queimação das costas tinha passado – da cicatrização das queimaduras, um horror. Logo a última luz se acendia, e com os olhos sujos de terra, não sabia dizer se vinha do farol ou da estrela. Não tentou se levantar, prostrou-se em sua nova forma, patas no chão e asas esticadas sobre o torso.*

*E se perguntou se tudo era sonho.*

Essa poesia em prosa finaliza o corpo poético do livro, trazendo um elemento narrativo que entrega o movimento real/imaginário que proponho para as imagens e para a escrita ao trazer o questionamento dessa realidade. O protagonista dessa narrativa questiona-se a todo momento se está sonhando, causando essa ambiguidade também na leitura do texto.

A narração de sua metamorfose é a continuação de um elemento pré-narrativo o qual optei por não tornar presente na escrita. Isso porque, durante o processo de escrita, tornou-se mais interessante para mim a transformação do que o contexto que a envolvia nessa poesia, em específico. Assim, a escrita poética se entrelaça com as tensões criadas pelas imagens plásticas, estabelecendo esse local de correspondência, o qual se transfere para o ambiente expositivo através de diferentes recursos expográficos, o que apresento no tópico a seguir.

### **3.5 Exposição**

Minha intenção inicial para a obra artística deste Trabalho de Conclusão de Curso era que ela fosse exposta e montada de forma que incluísse produção plástica

e poética simultaneamente. O ambiente que optei para esta exposição e que atendeu bem às necessidades do trabalho foi o Laboratório Galeria, localizado no Bloco 11 no Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia, Minas Gerais.

A exposição foi inaugurada em 5 de junho de 2023 e ficou aberta à visitação até o dia 9 do mesmo mês. A curadoria foi da professora Aninha Duarte, a organização e projeto gráfico foram feitos por mim e a montagem foi realizada em conjunto com Gabriel Queiroz, Igor Herrera e Matheus Freitas. A seguir, apresento brevemente o processo de planejamento, o projeto expositivo das obras, assim como os registros da montagem e da inauguração da exposição.

Durante o percurso de discussão de montagem e curadoria do trabalho, é importante trazer à luz a relevância da disciplina "Exposição em contexto – Práticas no MUnA"<sup>62</sup>, ministrado pelo professor Douglas de Paula<sup>63</sup>. Essa matéria despertou o meu interesse pelos processos de montagem e pelo pensar da exposição na perspectiva narrativa da produção plástica-poética. Nesta minha primeira exposição individual, a curadoria desenvolveu-se em um percurso de aprendizado ao lado de minha orientadora, em que o planejamento, a montagem e o primeiro contato com o público tornaram possível que eu avaliasse a minha produção em contexto expositivo pela primeira vez, sendo assim a primeira espectadora desta.

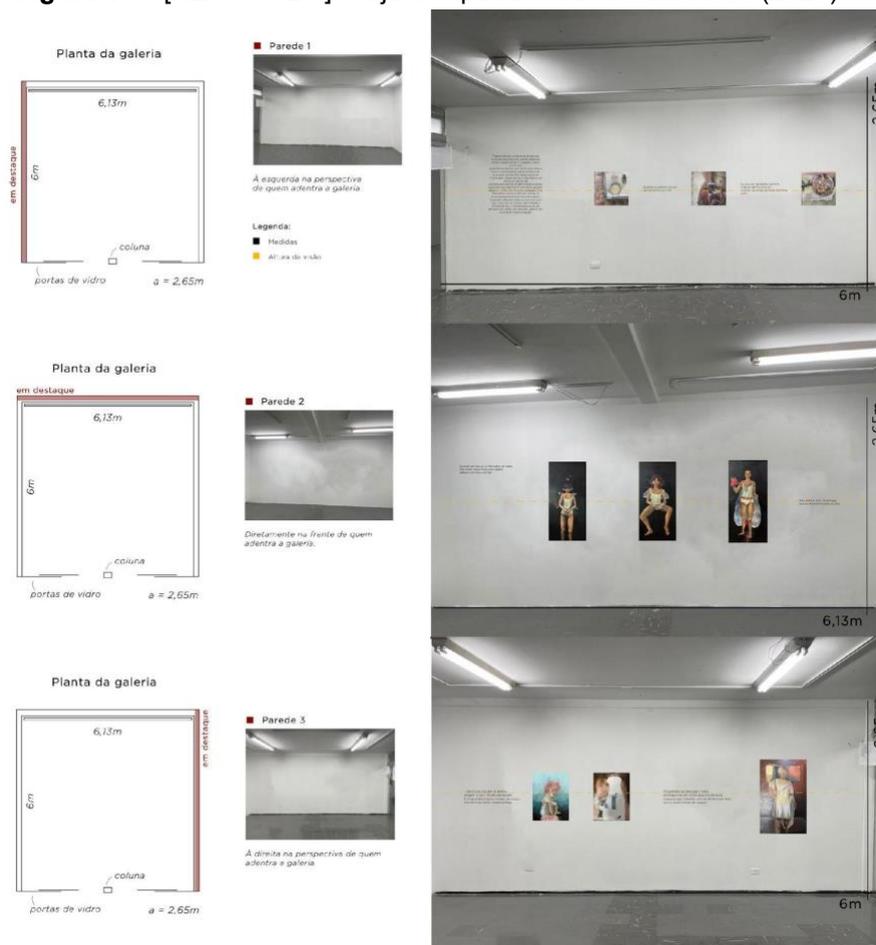
Dessa forma, o projeto expositivo da produção plástica de *Metamorfose* foi planejado para que os conjuntos seriados de pintura formassem uma sequência lógica do que foi proposto para a interface de pintura e poesia. Com essa finalidade, trechos foram retirados do contexto do livro poético e inseridos ao redor ou intercalados com as pinturas, como é possível observar na Figura 11.

---

<sup>62</sup> Componente curricular optativo ministrado no primeiro semestre letivo de 2023 pelo Prof. Dr. Douglas de Paula, com carga horária de 60h, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

<sup>63</sup> Douglas de Paula (Desconhecido – atual) é doutor e mestre em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), bacharel em Ciência da Computação pela Universidade Federal de Uberlândia, onde atualmente é professor.

**Figura 11** – [RECORTE 1] Projeto expositivo de *Metamorphose* (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Projeto e fotografia: Barbara Langoni (2023).

Pensamos, para este planejamento, que cada parede comportasse um conjunto seriado de pinturas, assim respeitando a proposta plástica da produção. Nesse contexto, os trechos poéticos escolhidos para intercalar cada conjunto seriam referenciados e fariam referência às composições, estabelecendo um diálogo visual entre ambas as linguagens da obra.

Para a exposição do livro poético, optamos por uma abordagem mais acolhedora que convidasse o público a se sentar e ler confortavelmente. O planejamento incluía uma cadeira com encosto e uma mesa para os livros, no entanto, um pequeno desvio de percurso trouxe para a montagem da exposição um banco, uma vez que não foi possível localizar uma cadeira no modelo do projeto (Figura 12).

**Figura 12** – [RECORTE 2] Projeto expositivo de *Metamorfose* (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Projeto e fotografia: Barbara Langoni (2023).

A materialização deste projeto expositivo ocorreu no dia 3 de junho de 2023. Os trechos poéticos foram impressos em adesivo vinílico transparente e o título da exposição, em adesivo vinílico vazado. Nas imagens a seguir (44 a 50), apresento alguns registros da montagem da exposição, assim como a sua configuração final.

**Imagem 44** – Registros da montagem da exposição - 1 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista.  
Fotografia: Matheus Freitas (2023).

**Imagem 45** – Registros da montagem da exposição - 2 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista.  
**Fotografia:** Matheus Freitas (2023).

**Imagem 46** – Registros da montagem da exposição - 3 (2023).



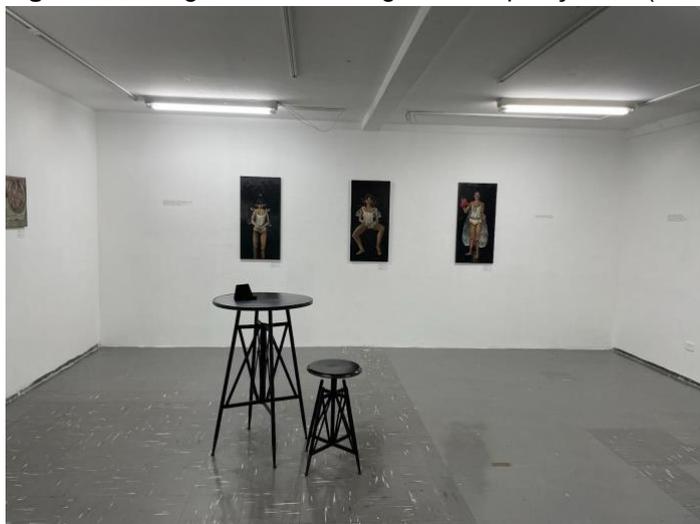
**Fonte:** Acervo da artista.  
**Fotografia:** Igor Herrera (2023).

**Imagem 47** – Registros da montagem da exposição – 4 (2023).



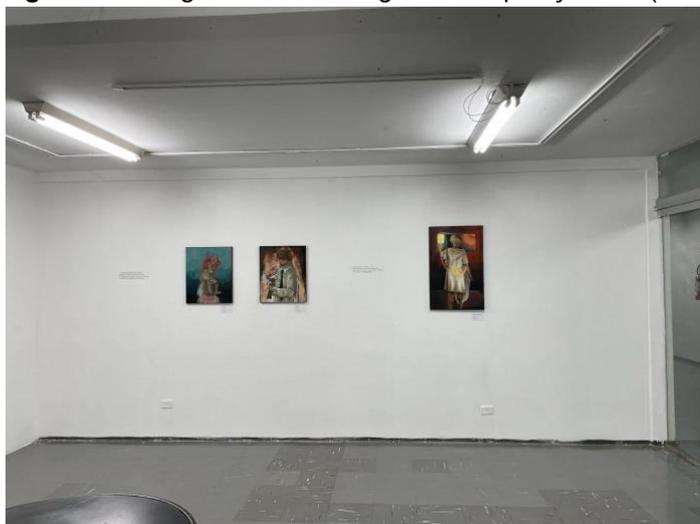
**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 48** – Registros da montagem da exposição - 5 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 49** – Registros da montagem da exposição – 6 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 50** – Registros da montagem da exposição – 7 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

Vale nesse momento ressaltar alguns registros da minha percepção sobre o dia da inauguração da obra, que ocorreu em 5 de junho e propiciou trocas interessantes que acredito terem somado muito, não somente para a pesquisa, mas também para a minha experiência enquanto artista. Entre os apontamentos a serem feitos, creio que o convite à leitura deixado sobre a mesa escrito "Sente-se e leia um livro" foi uma decisão intuitiva que não constava em nossos planos iniciais, porém, encorajou os espectadores a manusearem o livro, deixando-os à vontade também para se assentar.

Nessa linha, De Paula (2017) faz uma pontuação interessante, afirmando que a adesão do público é uma atenção marcada por uma percepção que seria criação contínua. O espectador, durante a apreciação da obra, envolve-se em uma reconstrução semelhante à do artista durante o processo criador. Trazendo essa observação para o contexto deste tópico, acredito que o meu primeiro contato enquanto espectadora inicial da minha exposição foi de grande importância para que eu tivesse uma visão do todo da obra, o que me permitiu observar com mais clareza os diálogos que as composições tecem entre si e com as poesias.

Ainda nesse sentido e ciente de que a recepção do público não é algo sobre o que tenhamos controle, esse encontro inaugural me elucidou para as várias formas que diferentes pessoas receberam e reconstruíram a minha produção em suas

percepções. Interessou-me, neste aspecto, que algumas se sentiram impelidas por começar da parede à direita, outras à esquerda, assim como algumas foram imediatamente atraídas pela mesa posicionada à esquerda do espaço da exposição.

Assim dito, reservo este momento do tópico para acrescentar alguns registos da noite de inauguração (Imagens 51 a 54).

**Imagem 51** – Registos da inauguração de *Metamorfose* – 1 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista.  
Fotografia: Marco Antônio Carneiro Batista (2023).

**Imagem 52** – Registos da inauguração de *Metamorfose* – 2 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista. Fotografia: Barbara Langoni (2023).

**Imagem 53** – Registros da inauguração de *Metamorfose* – 3 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista.  
**Fotografia:** Sunny Langoni (2023).

**Imagem 54** – Registros da inauguração de *Metamorfose* – 4 (2023).



**Fonte:** Acervo da artista.  
**Fotografia:** Marco Antônio Carneiro Batista (2023).

Desse deslocamento da produção artística para o espaço expositivo e desse primeiro encontro com o público, acredito que desenvolvi uma maior clareza sobre o

meu trabalho a partir da percepção dele como um todo, assim como confiança na realização do que me propus a fazer enquanto artista criadora e pesquisadora. A materialização deste diálogo entre pintura e poesia, da mesma forma, reforçou as tensões e similaridades entre ambos, o que somou para a minha compreensão da obra enquanto uma interface.

Em um recorte mais individual, nas imagens acima, me vejo um pouco perdida nos primeiros momentos da exposição. Desconcertada diante da vulnerabilidade que sentia com um trabalho tão íntimo exposto – uma vez que tratar de autorrepresentação e autobiografia pede coragem e vem acompanhado de uma exposição, não somente da percepção individual, mas dessa percepção voltada para si. Assim, um pouco à margem, ainda que no meio de amigos, familiares e desconhecidos, com as mãos na frente do corpo, me observo nessas fotografias redescobrimo a minha relação com este trabalho. Como uma alegoria do meu próprio percurso com esta pesquisa, marcada por desassossegos e descobertas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa, pouco dos conceitos nela abordados passava por minha cabeça. Reconhecia apenas o meu interesse pela figura feminina e pela linguagem da pintura. Minhas indagações levaram-me para questões de gênero, porém, tornava-se recorrente nos rascunhos iniciais o aparecimento de pequenas interferências nos corpos. Confesso ter-me perdido inicialmente no que seria o foco do meu trabalho, até que escutei de minha segunda mãe, Maria José, já mencionada aqui, que ela me via em cada pintura e desenho que eu fazia e, observando-os, via um resgate constante do passado para que uma afirmação do presente fosse possível. Um olhar que se volta para duas direções, capturando memória e transformações.

Zeze, como sempre a chamei, viu algo que minha orientadora, Aninha, já denunciava sobre minha produção: a autorrepresentação. Com isso em mente, meu olhar se voltou para minha história recente com a cirurgia ortognática, associando a mudança física e a experiência cirúrgica com um processo longo de (re)construção da minha identidade em uma fase de transição, aceitação de orientação sexual, entre outros temas que invariavelmente marcam presença neste início da vida adulta.

Dessa forma, a criação deste trabalho envolveu uma série de subjetivos flutuantes, que se configuraram de maneira inicialmente desorganizada em um retrato inconsciente do presente, com um constante olhar para o passado. Como que desembaraçando nós de cabelos, foi necessário, metaforicamente, um pente fino para que esse emaranhado ganhasse sentido e coesão. Nesse processo de desfazer nós, busquei compreender as inquietações gestantes do tema central da pesquisa e ampliar meu entendimento do meu próprio assunto, estudando o contexto que o cerca. No entanto compreendo também que alguns desses nós continuam persistentes em seus emaranhamentos.

A dificuldade inicial em assumir a autorrepresentação e a autobiografia como aspectos centrais da pesquisa marcaram os primeiros meses de TCC. Porém, ao tirar metaforicamente as amarras desse princípio fundamental da minha produção artística e compreender os caminhos que meu tema trilhava, toquei em conceitos que cercam o nosso dia a dia enquanto sujeitos que buscam se compreender e compreender o outro. Dessa forma, a autorrepresentação tornou-se fundamental para pensar o

caráter autobiográfico do trabalho, partindo da experiência pessoal com a transformação. Essa experiência, não somente física, mas também de identidade, abriu-me ao exercício da aceitação do que é desconhecido, do que é diferente – o que me levou à seguinte questão: seria a aceitação da pluralidade em nós o caminho para a aceitação da pluralidade do outro?

O hibridismo e o antropozoomorfismo apresentam-se como poéticas artísticas nesse sentido, as quais me permitiram abordar as diferentes camadas que compõem o trabalho. Em uma esfera pessoal, estas são a autobiografia, a experiência cirúrgica e a identidade. Já em uma esfera social, a construção cultural da identidade feminina, assim como identidades pós-modernas de maneira geral.

No entanto o foco de minha pesquisa é autobiográfico e desenvolve-se extensamente em cima de uma perspectiva pessoal de o que o processo cirúrgico significou para mim e como apenas exacerbou inquietações existenciais sobre minha identidade, minha imagem, meu percurso dentro de minha própria pele. O pós-operatório, período marcado pelo medo do incerto, por dor, desconforto e estranheza em relação às mudanças vivenciadas, é ressignificado pela metamorfose e pelo hibridismo, possibilitando-me um novo olhar para a minha experiência.

Nessa perspectiva, vejo este processo ganhar novos significados no que tange à maneira como vivenciamos e apresentamos nossas identidades ao mundo, quando a proposta se torna pensar a identidade através do conceito da metamorfose. Tal pensamento desdobrou-se em perguntas diversas, sobre a forma com que a popularização das redes sociais cria um universo visual inescapável de identidades coesas e corpos estereotipados como norma, estabelecendo imagens "ideais" de corpo, beleza, além de definir excessivamente a diferenciação entre homem e mulher. A partir disso, os nós tomam novas dimensões: como representar esse contexto por meio de uma perspectiva autobiográfica? O foco no pessoal apaga o social ou o denuncia?

Essas inquietações perseguiram o meu processo criativo. O que permitiu que a conversa se integrasse em nível social foi a autorrepresentação: trazer figuras que remetesse à minha imagem, porém, que carregassem feições diferentes. A partir desse ponto, o que consigo observar é uma possibilidade de enxergar a experiência retratada como uma extensão fragmentária da experiência pessoal, abrindo espaço para identificação do outro.

Foi necessário então um entendimento maior de como este trabalho se configura enquanto uma interface de pintura e poesia. Nesse contexto, entendo que esta criação de via poética múltipla permitiu que minha expressividade artística se conectasse de maneira mais autêntica com o meu assunto e, de certo modo, conectou-me mais profundamente com a minha história recente, permitindo-me assim compreendê-la. A pintura revela essas diversas camadas em um processo de subjetivação da realidade por meio da ficcionalização e, em confluência com o livro poético, amplia os espaços e as redes de inferências que delimitam a forma do trabalho. A cor vem como elemento iconográfico forte em ambas as linguagens, em especial o vermelho, apresentando-se como um dos símbolos centrais da produção artística.

O tempo, no entanto, limitou que minha discussão fluísse para a experiência cirúrgica como temática artística, uma vez que os temas de identidade e transformação permeiam a minha necessidade atual com mais intensidade. Acredito que essa discussão habite um horizonte próximo em minha carreira acadêmica, ainda que não presuma assumir as direções que os ventos soprarão quanto aos meus focos de interesse. Por agora, o corpo figural enquanto espaço de fabulações e hibridismos e a associação humano/natureza continuam como grandes focos do meu interesse artístico.

Dessa forma, assim como a cigarra, que precisa romper de sua própria pele antes de experienciar sua transformação final, tive de desconstruir minha imagem e minha história para resgatá-las e assim compreender o percurso que esta pesquisa tomaria. Por meio da produção pictórica e poética, pude enfim dar voz às dores que me esforcei para superar no pós-operatório e, assim, compreender as indagações existenciais que cultivava desde a infância, em um conflito constante com identidade e autoimagem. Isso me permitiu observar a noção de identidade a partir de uma nova lente e flertar com novas propostas de pensá-la que trazem a inconstância como parte da vertigem de ser, nesse jogo de eterno retorno ao passado e reinvenção do presente.

Assim, a partir de todo o apresentado sobre a produção deste trabalho, acredito destacar a fabulação no hibridismo autorrepresentativo como construção autobiográfica, além da busca por reinvenção dessa representação em uma tentativa de compreendê-la e aceitá-la, em que explorei narrativas (re)imaginadas da minha própria história e (re)construí a identidade do eu através da outridade que o hibridismo

me permitiu. Por fim, desenvolvi este trabalho em interface de pintura e poesia, o que me levou para a exploração de uma proposta artística a partir de linguagens diversas como uma possibilidade que promete novas experimentações em trabalhos futuros.

Finalizo estas considerações com uma citação que, espero, traduza a essência deste trabalho com uma dose saudável de inquietação – sentimento que marcou cada segundo desta produção.

*“E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual.”*

– Fernando Pessoa, O Livro do Desassossego

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **O banquete**. 2 ed. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1989.

ARAÚJO, Gesse Almeida. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) moderno(s). Rev. Cena. Porto Alegre, n. 23, set./dez. 2017.

ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2002

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BISHOP, C.D., *et al.* What is metamorphosis? **Integrative and Comparative Biology**, Volume 46, Issue 6, (p. 655 – 661), December, 2006. Disponível em: <https://academic.oup.com/icb/article/46/6/655/702188?login=false>. Acesso em: 19 jul. 2023.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de Leituras**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. N. 78, jun. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARSON, Anne. **Autobiography of Red**. 1st ed. New York: Vintage books, 1998. E-book. Disponível em: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSPA254/AUTOBIOGRAPHY%20OF%20RED.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. Trabalho de Conclusão (Pós-Doutorado em Letras Clássicas) - Programa de Pós-Graduação de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2010.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Ediouro Publicações SA, 1998.

CATTANI, Iceia Borsa. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**. V. 6, n.1, 2006.

COSTA, Daniel Lula. **Revelação figural**: Alegoria e presença dos seres híbridos na Divina Comédia, de Dante Aleghieri. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

DE LAURETIS, Teresa. **Figures of Resistance**: Essays on Feminist Theory. United States of America: University of Illinois Press, 2007.

DE PAULA, Douglas. **A memória da luz**: customizações e encontros com o espectador. Tese (Doutorado em Arte) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2017.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Londa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Seguido de BALZAC, Honoré de. A obra-prima desconhecida. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FARIA, Orlando de Rosa. **Autorrepresentação e arte contemporânea**: identidade/alteridade - matérias e memórias. Tese (Doutorado em Pintura) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2019.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. **Revista Serrote**. N. 6, nov. 2010. Disponível em: [https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elodiadamao\\_07.pdf](https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elodiadamao_07.pdf). Acesso em: 07 maio 2023.

FRANZ, Marcelo. Prof. Dr. **Zoomorfismo e Híbridismo Humano-animal na Ficção**: Situações e significações. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências. Universidade de São Paulo, 2008.

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. Sobre pintura e poesia. **Letras Escreve**. Macapá, v. 8, n. 1, 1ª sem., 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>. Acesso em: 14 maio 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **O animal que me tornei: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance lygiano.** Dissertação (Mestrado em Estudos em Linguagem) - Programa de Pós-Graduação de Estudos em Linguagem, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2017.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LE BRETON, David. **A sociologia dos corpos.** Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia.** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISBOA, Marcos José Alves. O conceito de identidade narrativa e alteridade na obra de Paul Ricoeur: aproximações. **Impulso.** Piracicaba, v. 23, n. 56, jan./abr. 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas.** VASQUEZ, Pedro Karp (Org.) 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

MARTINS, Júlio. Algumas impressões sobre a pintura. *In:* ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (org.). **Pintura além da Pintura.** Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação, 2011. Tradução de Anthony Doyle, Raúl Márquez Sullivan, Regina Alfarano. Disponível em: <https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/a-pintura-alem-da-pintura>. Acesso em: 10 maio 2023.

MOURA DA SILVA, Antonia Marly. A simbologia do animal na construção da personagem: o real e o irreal no conto Tigrela de Lygia Fagundes Telles. **Revista A Cor das Letras.** Feira de Santana, v. 18 n. 1, jan./abr. 2017.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura: Um diálogo em Três Dimensões.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESSOA, Fernando. **O Livro do Desassossego.** E-book de domínio público. 1982. Disponível em: [www.grcanelas.edu.pt](http://www.grcanelas.edu.pt). Acesso em: 16 jan. 2023.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (org.). **Pintura além da Pintura.** Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação, 2011. Tradução de Anthony Doyle, Raúl Márquez Sullivan, Regina Alfarano. Disponível em: <https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/a-pintura-alem-da-pintura>. Acesso em: 10 maio 2023.

RUBIM, Mariel Corrêa Martins. **A "Gerioneida" de Estesícoro adaptada e expandida por Anne Carson em *Autobiography of Red*.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Paraná, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SEIXAS, Raul. Metamorfose ambulante. *In*: **Maluco beleza**. Manaus: Microservice, 1998. 1 CD. Faixa 8.

SERAFIM, Kalinka. **Autorretrato e autorrepresentação**: variações sobre um tema. Dissertação (Mestrado em Desenho) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2019.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose em Lygia**: Processos de metamorfose em Lygia Fagundes Telles. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Goiás, 1984.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?”. **Textos de História**, Brasília, volume 8, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.