

ESTA SOU EU**CORP'A'HABITAR POR MARIA GABRIELA LLANSOL & HELENA ALMEIDA****THIS IS ME****BODY-TO-INHABIT BY MARIA GABRIELA LLANSOL & HELENA ALMEIDA****ANGÉLICA ADVERSE***

adverseangelica@gmail.com

O artigo propõe uma análise da autorrepresentação e dos processos de (des)subjetivação instituídos na práxis artística a partir da correspondência entre o trabalho literário de Maria Gabriela Llansol [*O livro das comunidades*, *Lisboaleipzig* e *Contos do mal errante*] e as fotoperformances de Helena Almeida [*Desenho Habitado*, *Ouve-me*, e *Lavada em Lágrimas*]. Para tanto, vamos utilizar os conceitos de devir-mulher, rizoma e desterritorialização a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Importa-nos observar as possíveis conexões ético-estéticas que as conduzem a pensar a produção crítica do trabalho intimamente associada à fabulação de si. Vamos conceder especial atenção à práxis (artística e literária) como dispositivo que orienta os elementos responsáveis pela produção de subjetividade e às presentificações corporais como autoficção. Por fim, pretendemos salientar que a reflexão sobre si torna-se fundamental para o devir na obra de arte.

Palavras-Chave: práxis artística; fabulação de si; *corp 'a 'habitar*.

This article aims to examine self-representation and (de)subjectivation processes in artistic praxis based on the correspondences between Maria Gabriela Llansol's literary work [*O livro das comunidades*, *Lisboaleipzig*, and *Contos do mal errante*] and Helena Almeida's photoperformances [*Desenho Habitado*, *Ouve-me*, and *Lavada em Lágrimas*]. To do so, we will use the concepts of becoming-woman, rhizome, deterritorialization by Gilles Deleuze and Félix Guattari. It is important for us to observe the possible ethical-aesthetic connections that lead them to think about the critical production of their works closely associated with the fable of the self. We will pay special attention to praxis (artistic and literary) as a device that guides the elements responsible for the production of subjectivity and bodily presentifications as autofiction. In conclusion, the article discusses how self-reflection is fundamental to the becoming of a work of art.

Keywords: artistic praxis; self-fabling; *body-to-inhabit*.

* Professora adjunta, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0002-8938-8819.

Data de receção: 19-06-2024

Data de aceitação: 04-09-2024

DOI: 10.21814/2i.5839

*Há três coisas que metem medo:
 A primeira, a segunda e a terceira.
 A primeira chama-se vazio provocado,
 A segunda é dito o vazio continuado,
 e a terceira é também chamado o vazio vislumbrado.
 Ora sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.
 Há,, três coisas que metem medo.
 A primeira é a mutação (...)
 a segunda é a tradição
 (...) a terceira é um corp'a'escrever.*
 — A. Borges

1. Neste lugar (a arte) havia uma mulher

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) nos diz, a partir desta epígrafe de A. Borges, que o *corp'a'escrever* é uma das vias para a experiência do *acontecimento*¹. Elegemos esta passagem para propor uma reflexão sobre autoria e subjetividade na produção literária e artística feminina. Entre vazios gráficos, fragmentos e montagens literárias, Llansol nos mostra como a construção da poética literária é simultânea ao *continuum* da forma de corpo na experiência temporal: forma do corpo da legente, da escritora e da autora. A. Borges² apresenta o livro:

Eu leio assim este livro:
há três coisas que metem medo (...)
A primeira é a mutação (...) Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos (...)
O mutante é o fora-de-série (...) Este livro é um processo de mutantes (...) Convém ter medo deste livro (...)
O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. (A. Borges *apud* Llansol, 2014, p. 9, grifos no original)

Retomamos esta passagem para investigarmos como o texto literário de Llansol aborda a práxis artística feminina, remontando importantes reflexões sobre o lugar da mulher na arte. Compreendemos este texto de Llansol como uma alegoria e, ao mesmo tempo, como um tipo de imagem que constrói uma reflexão a respeito das angústias e dos medos que tangenciam a produção artística. Para Barrento (2007, p.19), esse espaço seria o lugar no texto a partir do qual as perguntas são erigidas. Em particular, as perguntas sobre o *nascimento* e a *morte*, sobre o *crescimento* e a *mudança*: “são perguntas que um *texto-a-escrever-se* partilha com um *ser sendo* em relação ímpar”. Acontecimento que, segundo Barrento, expressaria o duplo nascimento. Nascimento do *ser-de-vida*, resultante da fabulação literária e, o nascimento, do *ser-do-texto* originário do pensar. O *acontecimento* é a expressão da experiência do devir para se *habitar o corpo* no trabalho criativo. O *corp'a'escrever* pode ser entendido, de acordo com a autora, como a “Outra

¹ Compreende-se no texto a ideia de acontecimento como uma força intempestiva que manifesta o devir e a contingência de toda mudança ou mutação. O acontecimento seria a imagem da experiência temporal na literatura e na arte.

² A. Borges explicita o enigma da mutação da autora, em outros aspectos, as formalizações do heterônimo esboçam como o texto poderia ser um lugar para a hibridização do ser, revelando o *real-não-existente* produzido pela criação estética. Como nos explica Barrento (2007, p.20): “o duplo nascimento de um ser-vida que, por enquanto, é o ser-do-texto”.

Forma de Corpo” fabulado pela arte. A poética de Llansol nos apresenta um dos exemplos de “devir-acontecimento”, conceito trabalhado por Deleuze e Guattari (2011) para se pensar as formas de exteriorização do sensível que transformam a subjetividade de artistas em experiências partilháveis e transmissíveis. O *acontecimento* é, neste caso, a (des)subjetivação do sujeito que cria, sendo fabulado pelo próprio trabalho artístico e transformado em uma outra forma de corpo: o corpo sensível da criação artística. Para Barreto (2007, p.21), o texto de M. G. Llansol seria uma “superfície instável” que busca não qualquer essência, “mas trazer à linguagem os princípios da *mutação* – e o estado de *mutação*”.

Partimos do texto de Llansol para propormos uma correspondência com o trabalho da artista Helena Almeida (1934-2018), pois ambas discutem a construção da narrativa feminina confrontando-a com o vazio, o qual pode ser entendido como uma alegoria da opressão feminina imposta tanto pela ditadura portuguesa quanto por um sistema sociocultural excluente. O *corp'a'habitar* é o ato de liberdade revelado pelo trabalho conceitual. O corpo seria, então, a superfície aberta aos princípios do *acontecimento* como estado de mutação que produz mudanças, revelando a instabilidade tanto das coisas quanto dos seres. Almeida (2023, p. 11), assim como Llansol, trabalha o limiar da linguagem dizendo: “não conheço nenhum artista que não exorcize”, e completa: “exorcizar através da arte é uma função vital”. A subjetividade e a autoria presentificam os corpos em devir, isto é, em mutação. O corpo fabulado por Helena Almeida no campo das artes visuais permite pensar o gesto como um movimento crítico para confrontar o medo e o vazio, experiências vivenciadas em contextos adversos que as silenciava, excluindo-as do espaço político. A série *Sente-me, ouve-me, vê-me* (1978-1979) é uma provocação à percepção deste vazio enquanto ausência e silêncio da mulher. Aqui, o corpo da artista assume a narrativa romanesca, criando uma injunção que reivindica a palavra e a fala.

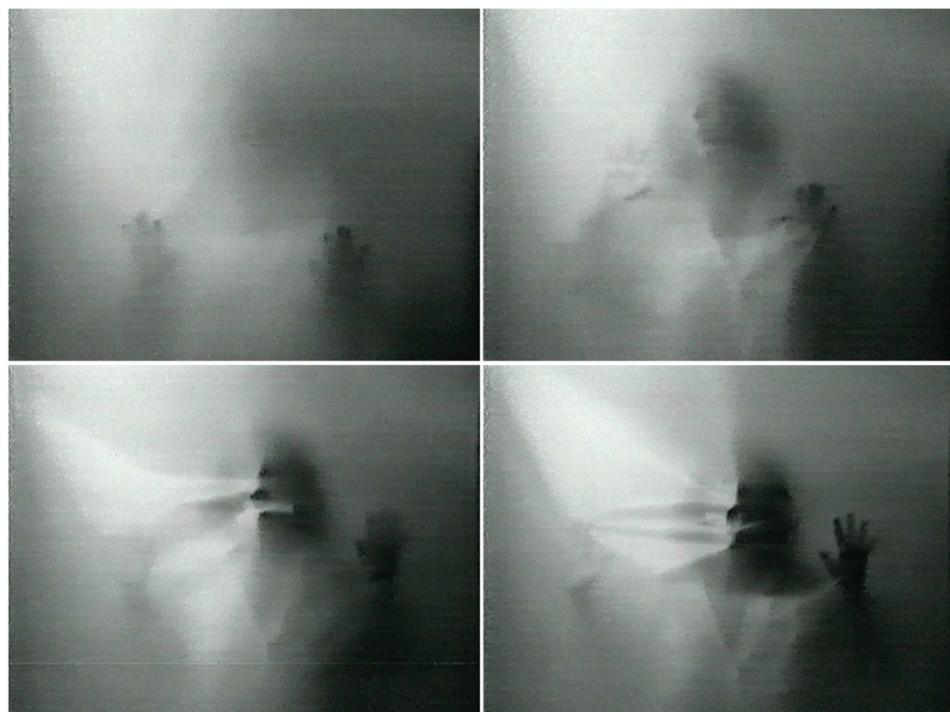


Fig. 1 Helena Almeida, *Ouve-me*, filme super-8, preto e branco, sem som, 3'46", fotografia Paulo Costa, CAM- Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa

O filme *Ouve-me* (1979) confronta o vazio – seja ele provocado, continuado ou vislumbrado –, um dos elementos da experiência da criação que “mete medo”. O vazio, provocado pelo silêncio opressor, encontra no processo de mutação do devir algo único ou “*fora_de_série*”: a presença da artista. Habitar a arte como corpo-obra possibilita à mulher tornar-se criadora e/ou criatura. O *corp'a'habitar* mostra como a arte pode ser o lugar de produção da fala e da negociação, questões importantes para o processo de subjetivação/(des)subjetivação. O lugar da arte abre o espaço para que, por meio da ação, as mulheres se reinventem enquanto sujeito e obra. Neste lugar, elas experimentariam uma nova forma de habitar o corpo no mundo, exercendo sua autonomia crítica, ética-estética e política. Propomos tomar a série *Sente-me, ouve-me, vê-me* como iconologicamente análoga à passagem de Llansol em *Contos do mal errante* (2004):

Olhemos três imagens do poder: a atração dos corpos, a influência mágica e degustação hipnótica: na atração dos corpos observamos que o móbil mais fraco é atraído progressivamente por outro mais forte, e que nele pode vir a dissolver-se por inteiro; na influência mágica vimos um ser inexperiente ser subjugado por outros, mais hábil (...) as três imagens são formas de vida – são três formas de medo porque só das imagens espreita o medo (...) poderei olhar de frente, ou serei sempre eu a baixar os olhos? (Llansol, 2004, p. 196-197)

Maria Gabriela Llansol e Helena Almeida apresentam em suas obras diferentes reflexões sobre a transformação do sujeito pela práxis. Elas questionam, por meio da arte, o lugar das mulheres portuguesas no contexto político, com a intenção deliberada de produzir o acontecimento filosófico. O *corp'a'habitar* se torna, então, um tipo de *input* para a emancipação reflexiva, experiência crítica que as permite habitar a arte como o lugar de enfrentamento do medo. Logo, para habitar uma casa, um corpo, uma obra e o mundo, elas tiveram de transfigurar questionamentos, expondo-os pelo processo de (des)subjetivação do devir.

As aparições corporais pela imagem-texto contestaram não apenas as formas de presentificação do corpo feminino na literatura e na arte, mas também ensejaram a reflexão sobre os processos críticos da autoria feminina no campo da autoficção. O lugar da arte seria, como dizia Barthes (1975), uma alternativa para se pensar a *atopia*, isto é, um tipo de habitáculo à deriva que impele a criadora de explorar as experiências corporais do devir por intermédio da linguagem. Dentro de um contexto de transformações culturais, a materialidade das suas interações abre uma via para o exercício constante do lugar da mulher, tanto no texto quanto na imagem.

Llansol e Almeida são estas mulheres que transformam a atualidade sociocultural em acontecimento estético-filosófico, substituindo a opinião por um tipo de devir, estimulando o que Dias (1995, p. 14) denominou, a partir de Deleuze e Guattari (2011), de “devir-minoritário”, que é definido do seguinte modo: “introduzir ou estimular hipóteses teóricas e práticas de resistência (...) ‘agir contra o tempo’”. Este devir é produzido pelas linhas de fuga que alicerçam os movimentos de desterritorialização e desenraizamento do sujeito e da obra. Lembra-nos Dias (1995):

Como diz Deleuze, uma obra de criação não se faz com a subjectividade individual do criador, com o eu privado do autor. Faz-se com os acontecimentos de uma vida, as coisas, gentes, livros, ideias e experiências que se consubstanciam em nós, insensivelmente até, como os nossos devires, e que traçam a nossa autêntica individualidade. E faz-se com tudo isso não enquanto vivências subjetivas, percepções, afecções e opiniões de um eu, mas como singularidades pré-individuais, infinitivos suprapessoais como tal partilháveis, “comunicáveis, correntes de vida transmissíveis. (Dias, 1995, p.104)

Devir, dizia Deleuze e Guattari (2017, p. 96), seria o movimento a partir do qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis. O devir seria uma espécie de

antimemória. O ponto seria a imagem da origem e a linha do devir, a figuração do movimento de desterritorialização e de deslocamento. O devir-minoritário seria a dimensão política da ação transformadora que ativaría a potência do sujeito no espaço social. Este tipo de devir-revolucionário diria respeito a um bloco de coexistência que formaria um modelo de “rostidade” ou de um traço do sujeito da enunciação. O devir é o princípio da mutação presente na experiência da criação a partir do qual tanto a escritora quanto a artista vivenciam as mudanças, conectando o princípio ético à dimensão estética da literatura e das artes visuais. Com Llansol e Almeida, apresenta-se o “devir-mulher”, que implicaria a experiência de simultaneidade, de um duplo movimento, a partir do qual o sujeito se deslocaria da condição de minoria para expor um problema de ordem comunitária. A mulher (sujeito) se transformaria em obra (arte) para expor uma situação política para a comunidade feminina. A arte seria este lugar no qual o “devir-mulher” apresentaria o efeito da multiplicidade dos pontos e linhas de fuga pela emergência do sujeito-ficcional. O automovimento do devir revelaria, na obra de arte, a autonomia da palavra como gesto do espírito (pensamento) e o gesto do corpo (espírito) como uma expressão do *ethos* do sujeito.

O que vemos, portanto, na obra das artistas é um tipo de dinamismo criador traduzido pela noção de devir. Ele seria um modelo do processo em ato, que tornaria perceptível e comunicável a atualização do sensível. Diferentemente de ações circunstanciais ou opinativas relativas aos acontecimentos históricos, os trabalhos desenvolvidos por Llansol e Almeida apresentam a produção do acontecimento no campo do sensível. E neste lugar da arte elas podem dizer: “Esta sou eu”. No entanto, esta afirmação não se produziria apenas como idealidade. Ela ocorreria como um evento filosófico para dar conta da própria fabulação de si. Em *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso* (1991, p. 17-18), as personagens são fio-condutores para o encontro com o Outro. Elas nascem, segundo Llansol, de recortes cruzados que ativam a vida, iluminando a presença de seus seres mais profundos.

Desde o princípio desejei que soubessem escrever, para não serem como eu, mas para que eu tivesse companhia: dar a cada objecto o lugar que lhe pertence é uma regra de justiça imanente. Escrever é a única arte que o permite. Temos momentos, quando estamos sós como o nosso trabalho, em que nos dedicamos a essa arte de formular hipóteses, sem muralhas. Estas mulheres tornaram a finalidade da casa (...) não haverá nunca um novo mundo, pensei, mas há um outro, neste _____ e continuei a ler: sou como elas, uma serva (...) medito sobre tecidos, folhas secas de arbustos e desenhos anatômicos. Neles, há nervuras, fibras, veios, nervos. Estão lá em silêncio, e silenciosamente trabalham. (Llansol, 2016, p.18-19)

Levando em conta esse processo, é possível pensar um tipo de atualização particular que fundamenta ontologicamente tanto a autoria quanto a criação artística. O *corp'a'habitar*, produzido pelo texto literário ou pela fotografia, seria resultante de um conjunto de práticas da crítica autoficcional, ele seria a imagem da questão filosófica moderna: a produção da subjetividade. A concepção da artista deriva de um conjunto de relações entre os elementos técnicos que possibilitam pensar a produção da autofabulação. Os diários-críticos produzidos por Llansol assemelhar-se-iam, dessa forma, aos exercícios fotográficos e performáticos de Almeida. Em ambos os processos, o corpo se torna o lugar da produção poética, a fim de pensar como a ficção faz transbordar a mobilização da realidade. Como nos explica Noronha (2014, p. 13), o ficcional produzido pela autoficção enuncia os acontecimentos da realidade pela fabulação do sujeito. A autofabulação seria responsável pela emergência da alteridade na narrativa artística, mobilizando os afetos e as percepções da mulher, enquanto sujeito da enunciação, durante a produção estética do trabalho artístico. Retomando as palavras de Noronha (2014), veremos no texto de Llansol e nas imagens de Almeida a experiência do

“vivido [que] se conta vivendo”. A correspondência entre a obra literária de Llansol e as imagens fotográficas de Almeida nos revela a maneira como elas habitam o corpo-artístico, manifestando-se politicamente ao confrontar os valores e os afetos humanos como elementos essenciais da criação e da autoria, além de explorarem a dimensão da autoficção pela fabulação de si mesmas, como revela Llansol (2014, p. 30) ao dizer que o nascer e o morrer se tornam coincidentes na escrita. Afinal, como ela pensou: “ninguém pode falar do interior do espírito, a não ser com um espírito muito interior”.

2. A palavra e o gesto: dobras de si *mise en abyme*

Segundo Deleuze (1991), a criação de uma obra envolveria a experiência da dobra, que ora repensa a palavra ora examina o gesto. As ações criativas complexificam os processos afetivos e perceptivos, a dobra seria a imagem do princípio organizador de artistas que sobrepõem em camadas infinitas as maneiras de pensar, conceituar e falar que constituem tanto a palavra literária quanto o gesto performático. A dobra seria o espaço onde o movimento da experiência estética produz outras formas de perceber e de sentir. Retomamos o sentido de dobra para analisar o *corpus* teórico das obras de Llansol e Almeida que coloca em conexão certas multiplicidades da autoria pelo seu devir. Llansol e Almeida vivenciaram a experiência da emigração e imigração³, no entanto, diferentemente de uma narrativa de cunho panfletário, documental ou ativista, elas desenvolveram uma linguagem de enunciação da experiência política *mise en abyme*⁴. Dito em outras palavras, provocaram desdobramentos em suas obras a partir da utilização de recursos intertextuais e de metalinguagem, gerando questionamentos infinitos a respeito da tradição narrativa no universo artístico, da citação e da subversão da linguagem pela autoficção.

Parece-nos que Barthes (1975, p. 46), quando analisa o espaço literário e a emergência do autor, nos auxilia a entender a questão: “o meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra o seu espaço de trabalho”. O *ethos* discursivo está intimamente relacionado às estratégias hermenêuticas de autoficção. Colonna (2014, p. 55), ao estudar a tipologia da autoficção, a define como “especular”, ou seja, a comprehende como uma imagem da escrita em ação que se desdobra vertiginosamente em quadros, envolvendo em postura refletora a realidade vivida e a experiência da produção da obra. A autoficção coloca em questão a essência da existência e o imaginário do real. A lição capital do movimento refletor da obra de arte é o movimento de (des)enraizamento da vida real em direção ao processo de autofabulação. Para Colonna, ele evidencia o metaespaço da obra, o lugar onde as artistas se mesclam com suas obras.

Em Llansol, o metaespaço foi apresentado como *corp 'a 'escrever*, nele se revela o *pathos* da escritora e se desvela o princípio e o lugar de sua linguagem. O *livro das comunidades* (2014) relata 26 lugares nos quais a autora reconhece a imagem do seu lugar de trabalho que, dentre eles, ela cita: “uma mesa sempre pronta a escrever” (Llansol, 2024, p. 12). Para Llansol (2014, p. 56), a passagem pela escritura do texto é fundamental para a modelagem da palavra feminina: “não fui eu quem traçou este desenho que bordo,

³Observa-se, aqui, tanto o deslocamento geopolítico quanto figurado, compreendendo o movimento do devir no imaginário.

⁴ A *mise em abyme* indicaria a estratégia especular que duplicaria o fluxo narrativo, desdobrando ao infinito os assuntos, os temas, as coisas ou as personagens. Ela articularia o princípio do jogo de espelhos na obra para propor inúmeras correspondências de sentidos e de significados. Nos trabalhos de Llansol e Almeida, ela encadearia as relações figurais ou alegóricas, criando “duplos” ou “dobras” do sujeito da reflexão e dos conceitos apresentados nos trabalhos.

mas, percorrendo-o com a agulha, reconstruo o nascimento do acto de desenhar". Ao longo do texto, no lugar 26, ela sugere que o fim do texto seria o lugar provisório da escrita, e que lá, justamente ao fim, nasce um novo ser que não era somente o livro, mas o saber (ainda que inacessível) de se conhecer transitório na condição do tempo e do espaço. *O livro das comunidades* remonta à experiência da produção intertextual que recorre à literatura, à filosofia e às artes visuais.

Lopes (2014) entende que o *locus* da escritura seria um modo de romper com a concepção da linguagem, instrumento pragmático de representação da realidade. A "geografia de rebeldes" seria, sob o seu entendimento, uma alegoria a manifestar a experiência do exílio na construção poética como uma forma de "não-subordinação à convencionalidade dos discursos e das imagens" (Lopes, 2014, p. 78). Devido a isso, Llansol introduz em seu texto afecções sensoriais que implicam na revisão dos modos de ver, contemplar e fragmentar para propor novos deslocamentos de si no corpo do texto. Este processo de (des)enraizamento da autora/autoria é instaurado pelos cortes, desarticulando a noção de tempo e de espaço na narrativa. Como consequência, o próprio espaço da criação se estrutura a partir do processo de desterritorialização das personagens. O instante da criação – que podemos compreender como "acontecimento do pensamento" – se torna uma inscrição "indicial" da experiência do devir. O lugar 1 nos diz: "nesse lugar havia uma mulher". Este seria o índice do espaço literário, lugar que guardaria a potência transformadora do conhecimento da palavra e do gesto. Explica-nos Paula (2016, p. 26) que "o corpo se faz no exato momento em que é tocado pelo aberto da palavra". As dobras seriam o acontecimento do corpo que habita e é habitado por uma linguagem específica: o poema, o desenho, a pintura etc.

Dobra é o acontecimento, o surgimento de uma singularidade, o começo do mundo. Infinitamente redobrado, esse mundo é a paisagem dos corpos lançados para além das oposições binárias. Guardando uma infinidade de elementos e o gesto único – "dobra a tua língua, articula" – cada dobra nos oferece seu acontecimento, o movimento e a curvatura nos seus plissados. (Paula, 2016, p. 28)

Acreditamos que Helena Almeida, na série de fotografias *Desenho habitado* (1975), também explora as dobras, investigando as questões da autofabulação *mise en abyme*. Ao performatizar o ato da criação de um desenho, ela produz simultaneamente a imagem e a materialidade da obra. O empirismo da criação artística articula-se à escritura; o título se transforma numa espécie de "conceito-acontecimento" do processo de desdobramento da autoficção. O movimento proposto por Almeida neste metaespaço da obra é, conforme a reflexão de Llansol, a respeito do texto. Almeida e Llansol criam figurações da práxis, expressando a integração entre corpo e obra em *mise en abyme*. Contudo, para além de exporem uma consciência filosófica do próprio movimento da criação, elas assumem a tarefa de elaborar biograficamente o devir da mulher em artista e em escritora. Diz Almeida (2023, p. 19): "Ultrapassar os limites do corpo (...) porque é que eu acabo ali e começo aqui, porque é que eu estou cingida a esta forma, porque é que tenho esta solidão e a solidão dos outros corpos".

Escrever e desenhar são idênticos no seu fundo, como afirma Klee (*apud* Lopes, 2014, p. 77). Logo, a experiência de pensar a indistinção entre o corpo da obra e o corpo da criadora marca a emergência de uma forma de tecnologia de si (no sentido de Foucault, isto é, como autoprodução da subjetividade por meio de técnicas específicas⁵), elaborada por Llansol e por Almeida. Sob este ponto de vista, o lugar da mulher como sujeito adquire a forma comunal da artista, e, consequentemente, o texto-desenho ou o desenho-texto figura a alegoria do corpo enquanto obra. O lugar da autoria é indissociável do lugar

⁵ Ler, em especial, "A Tecnologia Política do Indivíduo" (1994a) e "As Técnicas de Si" (1994b).

da produção do sujeito-obra: o *corp 'a 'habitar*. Nesse lugar, a palavra não é oposta à materialidade, e a questão iconológica orienta a produção iconográfica dos corpos-obra. Estamos, então, de acordo com Carlos (2023, p. 12), ao salientar que o corpo de Almeida é um corpo ficcional na medida em que narra o *modus operandi* da práxis criativa, a partir da pesquisa, da experiência, do ensaio e da imagem:

Mas antes de chegar a esta constatação a artista ensaiou, experimentou, procurou e pesquisou. Os desenhos do início da década de 1970 são estruturantes da pesquisa que a artista estava a operar: a introdução do fio de crina permite-lhe tornar o traço tridimensional e fazer que o desenho salte do papel, se autonomize da superfície. (Carlos, 2023, p. 13)

A presença do corpo da artista é um tipo de *médium* a estabelecer uma conexão com o pensamento feminista, inserindo o corpo como objeto para uma contemplação crítica da linguagem. O corpo desdobrado explicita a dimensão *mise en abyme* da artista enquanto criadora e coisa criada.

Os desenhos com os fios foram de grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante, porque é a escala que permite experimentar, pôr as coisas em equação de modo sintético. A materialização do fio dá-se primeiro no desenho, nos livros – que eu inicio em 69-70. Em 79 são as fotografias com a corporização do traço. Nas primeiras ainda aparece o meu rosto, mas depois é só a mão. Percebi que o rosto me distraía muito. Depurei. Tornar-me num desenho: o meu corpo ser um desenho: eu ser o meu trabalho – era o que eu persegui. (Almeida, 1996, p. 10 *apud* Carlos, 2023, p. 13)

Este corpo habitado pelo traço não significa a emergência de uma personagem, ao contrário, ele revela o acontecimento-devir do corpo da artista como imagem artística ou literária. Essa realidade experimentada da mulher enquanto ficção pelo processo da fabulação do si na performatividade do texto e da imagem contribui, sobretudo, para enunciar as formas de imbricamento entre a realidade e a práxis artística (da literatura ou das artes visuais).

Jeannelle (2014, p. 138) acredita que este jogo de ficcionalidade não seria senão uma invenção de um gênero da teoria crítica, instaurando uma “aventura teórica” como um tipo de romance dos conceitos. A ficcionalização de si atestaria um modelo de identidade de autoria, organizando o estilo de trabalho a fim de singularizar a narrativa. Este recurso estratégico pode ser observado tanto na obra de Llansol como na de Almeida, pois ambas articulam o *pathos* crítico-estético com a experiência autobiográfica a fim de promover uma crítica a respeito da criação artística.

3. (Des)enraizar: o devir como experiência do imaginário no real

Para melhor explicitar os aspectos centrais de nossas considerações, dentre eles a dimensão “patética” do pensamento crítico, vamos rapidamente fazer alusão a certos conceitos de Deleuze e Guattari para, em seguida, retornarmos às artistas cujas obras discutimos. Rizoma e (des)enraizamento são, para Deleuze e Guattari (2011, p. 57), as imagens que melhor expressam a multiplicidade realizada pelas *dobras*. A multiplicidade, por fim, é a possibilidade de desdobramento do corpo pleno da arte, aquele “sem órgãos” que introduz a distância do sensível para nos deslocar do real para o campo da ficção. Deleuze e Guattari (2014, p. 19) nos explicam que o primeiro livro a ser produzido seria o livro-raiz, pois, segundo os autores, escrever não teria relação com significar, mas sim com os acontecimentos-devires. Portanto, um livro, assim como uma obra de arte,

agrimensaria e cartografaria novas *regiões por vir*, concedendo-nos conexões em linhas com o mundo, tornando-se um livro-mundo ou uma obra-mundo.

Estas conexões são viabilizadas pelo devir, e este, por sua vez, desencadeia outras relações e contrapontos territoriais, constituindo os (des)enraizamentos que se consubstanciam pela experiência estética. Para os autores, a criação, seja ela voltada à escritura ou à plasticidade visual, afirma o poder da multiplicidade discursiva dos (des)enraizamentos provocados pelo devir. O livro-objeto criado por Almeida, intitulado *Saída Negra* (1981), nos leva a pensar o desenho como materialidade da palavra-mundo. Ele produz os prolongamentos do rizoma desterritorializando o lugar do desenho e a dimensão pragmática da materialidade do livro. Ora, se a raiz única é devastadora, a noção de ramificação pode suavizar os contatos entre as linguagens. O rizoma foi pensado por Deleuze e Guattari (2017, p. 19) como uma alternativa para a experiência do sensível, na medida em que desenvolve princípios de conexão e de heterogeneidade em rede ensejando rupturas com a noção totalitária do caminho único e devastador da raiz.

Se o devir provoca as desterritorializações do sujeito, o *corp ‘a’ habitar* é esta “região” onde a artista/escritora fabula novos rizomas, a fim de produzir uma variabilidade do sensível. A dimensão patética da experiência estética se manifesta na expressão do medo, da dor e da angústia no novo território traçado pelos rizomas desencadeados pelo trabalho artístico. A obra intitulada *Lavada em Lágrimas* (Almeida, 2009) exemplifica esta relação de devir entre o corpo da artista, a imagem, o espaço e o suporte. Nela, o devir e a desterritorialização da artista integram a organicidade do corpo e a superfície líquida do espaço arquitetônico. O corpo se decompõe expressando o *pathos* das lágrimas.



Fig. 2 Helena Almeida, *Lavada em Lágrimas*, fotografia a preto e branco, 245 x130cm, Galeria Filomena Soares, Lisboa.

A epígrafe de Llansol (2014) nos lembra que os afetos são exteriorizados pelo devir da práxis criativa. O ato poético não seria para artistas e literatas uma experiência puramente plena, ao contrário, ela seria permeada pelo medo, pela dor etc. Diz-nos Paula

(2016, p. 43) que a escrita e o medo são incompatíveis. No entanto, este afeto estaria no cerne de todo processo criativo, porque a criação diria respeito ao questionamento da vida sensível. E a vida sensível só poderia ser expressa pelo movimento patético da palavra e do gesto. O medo seria da ordem do acontecimento, porque implicaria (ex)por, ou seja, colocar simultaneamente para si e para fora de si um sentimento particular de insegurança ou esvaziamento do sentido. Esse gesto reafirma, segundo Didi-Huberman (2016, p. 24), o próprio sentido da palavra *e-moção*, que quer dizer: um movimento para colocar para fora uma sensação que nos atravessa, a abertura afetiva das formas de perceber o mundo. O *páthos* exporia, inicialmente, o medo, com a impossibilidade de se sustentar a criação como o porvir da experiência estética. O medo do vazio representaria um tipo de fracasso da imaginação. Este sentimento de desconforto, como descreve Llansol, é marcado por uma ambivalência, porque o gesto da criação arrisca ser esgotado pelo seu oposto: a incredulidade imaginária. A ficção só pode ser erigida diante de um pacto da fé-perceptiva.⁶ A criação, o artifício e a fabulação devem fomentar a credulidade na experiência estética a fim de propiciar o devir-sensível na experiência da percepção.

Em *Contos do mal errante* (2004, p. 126), encontramos a seguinte passagem: “o meu desejo de criar, repiso, é hoje o mesmo que o meu desejo de destruir (...) sabendo eu que escrever é tornar crónico um estado hesitante de sobrevivência”. Llansol (2004, p. 125-126) descreve o estado de angústia do processo de criação no espaço literário: “como se o mal-estar me agarrasse mesmo a escrever (...) quando eu tiver esgotado o caudal deste texto, entrarei numa nova fase de angústia”. Então, poderíamos sugerir que o medo do vazio seria idêntico à privação do sensível, explicitando a incapacidade de se constituir uma experiência da ação por intermédio da imaginação. O medo da mutação e de seus imprevistos, o receio da tradição por causa da impossibilidade de se romper com as estruturas hierárquicas que enraízam o sujeito em um sentido de identidade rígido e opressivo. Finalmente, o medo do devir-acontecimento derivado pela experiência estética do *corp 'a' escrever*.

O texto, para Llansol, constitui-se como o lugar da errância, da passagem e do devir. É um modo de “emigração para um lugar LOCUS/LOGOS” (Llansol, 1994, p. 121). O texto é a paisagem onde não há poder sobre os corpos (Llansol, 2018). Para Llansol, o trabalho literário realizaria a travessia da língua. Em um movimento contrário, Almeida considerava a obra como um lugar para a imigração a partir do qual ela poderia habitar pela presença reiterada da materialidade de seu gesto. Por este motivo, ela foi gradativamente abandonando a autopresentificação e a apresentação do seu rosto para transfigurar o gesto pela materialidade do seu corpo. A linha do desenho passa a encarnar o corpo da artista, transformando-se em matéria orgânica. A linha vivifica a força (des)enraizante do desenho, explicitando o devir rizomático do traço. A fotografia recebe o desenho e organiza sua nova territorialidade na imagem. Por isso, não cabe aqui a pergunta: é desenho ou fotografia? A convergência entre gesto, desenho, performance, fotografia é, sob esta análise crítica, a exteriorização do nomadismo da poética da relação. Llansol e Almeida compreendiam o trabalho da criação como uma experiência do ser-no-mundo em mutação e em constante processo de imigração ou de emigração porque o devir revelaria o drama do lugar do *entre*. O *entre* seria o espaço em que o tempo da criação ativaría o devir transformando a experiência do acontecer. O lugar da relação em que a poética revelaria o processo do *corp 'a' escrever*. Seria o momento em que, pelo ato da criação, o texto tanto da obra literária de Llansol quanto da obra artística de Almeida aproximaria arte e vida.

⁶ Retomamos, aqui, o conceito de Merleau-Ponty (1999, p. 15-16), para quem a “fé-perceptiva” implica o sentido anterior de algo, percepção erigida antes de qualquer posição das coisas que se dão a ver no mundo: “são as próprias coisas, no fundo do seu silêncio, que desejam conduzir a expressão”.

O princípio da obra para Llansol e Almeida emergia do fluxo do movimento de transformação do sujeito no ato da criação. O lugar da arte seria, neste caso, constituído pelo sentido de movimento, designando modelos de ações afetivas a partir das quais se poderia produzir um *pensamento-pathos*. A produção do sentido poético que orientaria a experiência estética na vida. Retomemos as palavras de Llansol (2011, p. 27): “mas qual é o *real* de partir, de deixar, de abandonar, de mudar? Na ocupação da mudança, há o devir”. Ao analisarmos a arte como o lugar a partir do qual a mulher pode expressar o *pathos* a partir de seu gesto, pretendemos apontar que, primeiramente, o gesto pático feminino envolve a realização de um modelo crítico que permite a artista encontrar recursos para dialogar com a tradição do campo: seja a literatura ou as artes visuais. Em segundo lugar, o “devir-mulher” daria visibilidade às linhas de fuga do drama, isto é, ao momento em que a artista problematiza o sensível enquanto criadora. Este “devir-outra” propõe uma ruptura com os modelos de produção de sentido da tradição, estimulando outras práticas rizomáticas de resistência. Do exílio à errância, nos diz Glissant (2021, p. 34), a medida comum da experiência na criação é a raiz, e, neste aspecto, cabe pensarmos as formas do (des)enraizamento que são expressas por Llansol e Almeida. Em suas obras, o rizoma figura a “poética da relação”, porque elas ativam a percepção do movimento no contexto da prática artística e literária. A poética da relação aviva as condições de florescimento do pensamento poético. Em relação às obras que estudamos aqui, podemos dizer que o movimento nômade instituído pelo (des)enraizamento é responsável sobretudo pela experiência da diferença, revelada pelo processo de imigração/emigração.

A diferença em relação à tradição (literária ou artística) seria o ponto importante para o deslocamento territorial e para o reconhecimento das fronteiras abertas relacionadas às experimentações de linguagens, conceitos e imagens. A sedimentação deste fluxo é condição para que o drama poético se ancore na imagem da “paisagem mundo” para expressar o corpo feminino como um “lugar-obra”. É a partir deste processo que pensamos o agenciamento dos corpos de Llansol e Almeida, observando a trama do texto e a trama do desenho. O agenciamento do corpo é precisamente a dimensão da multiplicidade que o lugar da arte delineia, a fim de transfigurar a mulher em *escritora-texto* ou em *artista-imagem*. A *escritora-texto* ou a *artista-imagem* revela a dimensão figural do *corp'a'escrever* explicitando o devir do corpo. O contato que essas imagens estabelecem, como foi afirmado inicialmente no texto pela retomada da teoria do devir de Deleuze e Guattari (2011), relaciona-se com a transformação da linguagem pelos rizomas. Rizomas que são efetuados pela relação desencadeada com outros sistemas de criação poética, relativizando a presença do corpo no texto literário e na fotoperformance. Deste ponto de vista, é da linha do rizoma que uma desterritorialização do corpo se realiza, a partir da qual o uno (a mulher) se divide, experenciando o “devir-mulher”. Aqui, uma (des)subjetivação se realiza, e o encontro inesperado com o diverso pode se realizar: a exteriorização da mulher enquanto obra. Revela-se, portanto, uma importante relação entre a escrita imagética e as experiências sensíveis vivenciadas pela mulher na ação de um *ser* que se transforma *sendo*, ou seja, pela ideia do devir no qual a identidade se constitui pela aceitação da mutação como condição de vida.

O meu real é estar a descascar estas ervilhas e ouvir Bach (...) A minha vida, com a sua escrita móvel – de lugar para lugar – não se transforma em tranquilidade; transforma-se pela inquietação (...) projeta-se neste período de inquietação e de espera, o desejo de atravessar a natureza do medo, com cartas geográficas. O medo nomeia o espaço, pensamento, sonoridade e tempo. Ultrapassando o medo, entrarei numa casa erma, onde ficarei (...) A ternura da crueldade tornou-se um hábito conhecido na casa (...) Já organizei a minha mesa de trabalho – o lugar onde sou inteiramente feliz (...) Esta casa só será Casa se eu aqui escrever livros (...) Se hoje falasse em impostura diria que fui deixada aqui no meio do livro, no meio de Herbais (...) à minha volta, ouço constantemente falar do *mundo* que vai mal, de que deve ser revolucionado, de que pode ser melhor, sem que eu saiba onde nele se possa

colocar esse diferente, por não ver – não conseguir imaginar, a forma do mundo (...) nos meus textos recusei, desde logo, o primeiro continente, abandonando todo o poder nas mãos do Príncipe, a que opus o rebelde e o pobre (...) foi no outro continente que eu tenho, provavelmente mais vivido (...) as figuras que, comigo, percorrem este texto, não procuram outro continente. (Llansol, pp. 26-40)

Llansol nos apresenta a sua linha de fuga, o desenho da multiplicidade de uma autora que transforma, segundo a consciência da passagem para a exterioridade, o seu devir. O ideal do livro para Llansol seria um *corp'a'escrever* para superar o medo do fracasso da imaginação. O encontro inesperado com o diverso seria, sob o nosso ponto de vista, a errância colocada em movimento pela exteriorização do devir. Esta consciência seria decisiva para ativar o imaginário, propiciando o encontro com a *outridade* produzida pelo espaço da ficção. Como em Almeida, em que a linha também se corporifica encarnando o gesto de uma trama inscrita no corpo da imagem. Carlos (2023, p. 15) analisa a transfiguração do corpo de Helena Almeida como uma radicalidade da práxis artística típica da modernidade, na qual a individualidade e a noção de autoria reforçariam a obra enquanto o acontecimento do corpo em presença; não a presença em si mesma da mulher, mas de uma mulher transformada em obra de arte pela ação imagética. A oposição da presentificação em oposição à representação impunha-se como um modelo investigativo a respeito dos limites e das fronteiras da obra de arte. Em entrevista concedida a José Souza Machado, a artista diz: “a imagem do meu corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espetáculo” (Almeida *apud* Carlos, 2023, p.15). Questão que seria igualmente observada por Llansol em *O jogo da liberdade de alma* (2003, p. 11-12), ao dizer que o corpo é materialmente frases e que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que a narrativa obliterou: “o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo _____ a substância narrando-se”. O corpo da palavra se inscreve nos efeitos do sensível e não se esgota no sentido real da linguagem, ele se orienta em direção à desterritorialização do devir nos limites de experimentar outros territórios e limites do dizível.

O movimento do enraizamento orienta a experiência do devir e, a partir dele, a práxis artística passa a ser compreendida como um modo de conexão horizontalizado que se afasta de modelos centralizantes e totalizadores, propiciando um diálogo mais fluido com o *Outro*, seja este outro o campo, a linguagem, a cultura ou uma pessoa. Sob esta perspectiva, a práxis artística se basearia na experiência de interação e interconectividade, contrastando com o modelo excludente da tradição literária/artística. A errância e o nomadismo seriam as imagens do devir que representariam, em si mesmo, a liberdade.

4. Em conclusão: o *corp'a'habitar* como devir-feminino na práxis artística

Ao longo deste ensaio crítico, propusemos uma correspondência entre as experiências conceituais da práxis artística a partir de alguns recortes da obra de Maria Gabriela Llansol e Helena Almeida. Nosso propósito foi pensar como o conceitualismo exigiu uma reflexão sobre o corpo como objeto filosófico para a literatura e para arte. Esta pesquisa, no fundo, foi orientada pela pergunta: que corpo é constituído no espaço da criação quando as mulheres se propõem a realizar uma obra artística? Em princípio, podemos supor que seria apenas a obra de arte em sua materialidade (conceitual, plástica ou imagética). No entanto, se colocamos em questão os paradigmas da produção no campo da cultura, deparamo-nos com um conjunto de categorias, valores e ativações que definem os campos da arte e da literatura. Ainda, a revisão “radical” (repensando os rizomas) das linguagens por intermédio das experimentações exigiu que Llansol e Almeida

repensassem o corpo, a fim de se fabularem e, a partir dele, redescobrirem a dimensão iconológica e iconográfica da produção artística.

O *corp 'a 'habitar* representa, na obra de Llansol e de Almeida, um tipo de devir que tenta desconstruir os paradigmas ontológicos das condições necessárias da produção artística. Neste aspecto, a obra de Llansol e Almeida são narrativas autoficcionais em *mise en abyme* que desconstroem os eixos sintagmáticos da arte e da literatura, isto é, os eixos que definem as regras estruturais de estilo, de narrativa e de composição. As questões processuais nas obras de ambas revelam a forma como elas rompem com os paradigmas discursivos, gerando reflexões que discutem o lugar de poder tanto da artista quanto dos sistemas que orientam os processos de recepção e de fruição das obras de arte. Além disso, Llansol e Almeida desafiam a tradição artística, produzindo citações a partir de fragmentos e confluências. Como resultado, elas jogaram com a intempestividade e as rupturas estéticas. Em Llansol, a tradição da literatura e da filosofia é questionada pela interlocução das figuras recorrentes em seu texto. O mesmo pode ser percebido nas fotoperformances de Almeida. Das referências utilizadas como citação por Llansol e Almeida (como por exemplo, os poemas de San Juan de la Cruz e as referências às pinturas de Yves Klein utilizando a cor azul), as hipóteses intencionais foram explicitadas por elas a partir das ativações afetivas provadas. Daí, os corpos foram habitados pelo *devir-feminino*, pois a práxis artística de Llansol e Almeida questionava os limites da experiência da palavra e da imagem. Estas articulações nos dão as condições necessárias para pensarmos as suas experimentações como um tipo de situação artística provocada, a fim de revelar a dificuldade da mulher em se inserir num sistema no qual os discursos e os valores foram moldados por uma rede dialógica excludente.

O *corp 'a 'habitar* seria a experiência do “devir-mulher” em seu processo de desterritorialização, multiplicidade e agenciamento. Em decorrência deste movimento, as suas experiências no processo de criação explicitaram as metamorfoses das regras, das estruturas, dos sistemas e dos discursos da tradição literária e artística. Llansol e Almeida mostraram que, ao questionarem as regras da produção literária e artística, elas cartografavam novos sistemas por vir a partir da narrativa feminina (tanto pela escrita do texto literário quanto pela fotoperformance). O corpo-habitado seria o lugar da arte onde o encontro com o diverso acontece e onde a relação poética fulgurante pode resistir ao medo do apagamento ou do fracasso da imaginação. O “devir-mulher” é o modo de se produzir o inesperado: o trabalho político provocado pela situação artística. Llansol e Almeida nos atestam que a investigação sobre a literatura e a arte pode assumir muitas formas, sendo que, no limite, o corpo em devir (da autora/artista) pode assumir-se como a forma da própria investigação artística. Pensar a práxis artística é, de certo modo, adentrar no território das situações artísticas provocadas. Por esse motivo, a autoficção é uma *mise en abyme* que duplicaria a literata e a artista, introduzindo-as no devir-ficcional e engendrando um modo de despersonalização possível no corpo da obra. A escrita de Llansol e as práticas artísticas de Almeida podem ser vistas como diários da construção do sensível. Por este motivo, propusemos a retomada das reflexões do (des)enraizamento rizomático, conforme proposto por Deleuze e Guattari, para pensarmos o *corp 'a 'habitar* representando a multiplicidade de conexões de modo semelhante ao fundamento denominado por Glissant (2021) como “poética da relação”, na qual uma identidade é erigida em rede e sem centro fixo pelo contato com o *Outro*.

A práxis artística, sob essa perspectiva, não busca um ponto de origem único ou uma verdade absoluta, mas um (des)enraizamento diverso e interconectado, refletindo um processo contínuo de transformação dialógica. Essa abordagem rizomática contrasta com a fixação identitária e o sedentarismo excludente da tradição (literária/artística), promovendo uma experiência de errância que desafia as estruturas rígidas da arte. Os

trabalhos de Llansol e Almeida descrevem meticulosamente a inserção do corpo no texto e da imagem na liberdade da experiência vivida pelos processos de criação artística. Pode-se dizer que, além da dimensão do autorretrato ou da autoficção, as suas obras explicitam o ato de potência da *outridrade*, manifestando-se como agentes políticos que confrontam valores, afetos, devires humanos, devires não humanos como elementos fundamentais da criação e da autoria. Elas nos mostram outras formas de como as mulheres habitam o mundo, encontrando recursos no campo da ficção para dizerem: Esta sou eu. O *corp 'a 'habitar* seria, então, o modo hesitante de sobrevivência da mulher no lugar (arte).

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Pereira, Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70.
- Barrento, J. (2007). Um berço de perguntas: Amar um cão I. In Branco, L.; Andrade, V., *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: UFMG. (pp.19-34)
- Carlos, I. (2023). *Helena Almeida: Fotografia habitada*. São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- Dias, S. (1995). *A lógica do acontecimento*. Porto: Edições Afrontamento.
- Deleuze, G., F. Guattari (2011). *Mil platôs 1*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. 2.ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., F. Guattari (2017). *Mil platôs 4*. Trad. Suely Rolnik. 2.ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* Trad. Suely Rolnik. 1.ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, M. (1994a). La Technologie Politique des Individus. In *Dit et écrits (1954-1988)* (pp.813-828). Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1994b). Les Techniques de Soi. In *Dit et écrits (1954 -1988)* (pp.783-813). Paris: Gallimard.
- Glissant, E. (2021). *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Llansol, M. G. (2018). *Carta aberta de Maria Gabriela Llansol a Eduardo Prado Coelho*. Belo Horizonte: Cas'a'screver.
- Llansol, M. G. (2014). *O livro das comunidades. Geografia de rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Llansol, M. G. (2004). *Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio Alvim.
- Llansol, M. G. (1994). *Lisboaleipzig 1. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.
- Lopes, S. (2014). Comunidades da exceção. In *O livro das comunidades. Geografia de rebeldes I*. (pp. 77-88). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Noronha, J. (2014). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Paula, J. (2016). *Corp'P'oema* Llansol. Belo Horizonte: Cas'a'screver.

Ponty, M. (1999). *O visível e o invisível*. Trad. José Gianotti e Armando d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

Agradecimentos:

CAM- Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa.
Galeria Filomena Soares, Lisboa.