

O CORPO INSURRECTO: UM POEMA DE LUIZA NETO JORGE E *SEDUZIR* DE HELENA ALMEIDA

Margarida Gil dos Reis

Paulo Simões Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – FLUL

RESUMO: *Este ensaio aproxima duas obras – uma textual (Luiza Neto Jorge), outra visual (Helena Almeida) – com base na auto-representação. O corpo e a sua (auto)representação são uma constante nestas duas autoras que, apesar das diferenças, se unem pela sedução que o corpo exerce no seu trabalho. Partindo da expressão de Luiza Neto Jorge, «corpo insurrecto», reflectimos sobre a relação do corpo com o espaço, consigo próprio e com o outro. Para se representarem, quais as estratégias destes corpos dizíveis e visíveis?*

PALAVRAS-CHAVE: *Auto-representação; corpo; feminino.*

ABSTRACT: *This paper compares a textual work by Luiza Neto Jorge with a visual one by Helena Almeida, from a self-representative perspective. The body and its (self)representation are important topics to understand these works that, in spite of their differences, are united by the seductive role of the body. From the poem «The insurgent body», we questioned the relation of the body with space, with itself and with the other. Which are the representation strategies of these 'speaking' and 'visible' bodies?*

KEYWORDS: *Self-representation; body; feminine.*

Palavra Liminar

A literatura segue um percurso indissociável das outras artes, nomeadamente das visuais, e vice-versa. Neste sentido, a nossa estratégia passa pela aproximação de duas obras de cariz distinto: trata-se do poema “O corpo insurrecto” de Luiza Neto Jorge e algumas fotografias da série *Seduzir* de Helena Almeida. O assunto centra-se na sedução e no corpo. Pretendemos, portanto, encontrar pontos de contacto relativos à representação do corpo em duas artistas nascidas na mesma década, que começaram a trabalhar pela mesma altura, com obras marcadamente experimentais.

O ponto de partida foi o poema, tendo em conta a representação a que procede. Daí que o adjectivo “insurrecto”, utilizado no poema, seja por nós tão destacado. Achámos, de antemão, que a rebeldia do corpo em interacção com o espaço e com o outro, desenvolvida nas duas obras, era significativa e interessante para merecer uma análise mais aturada. Destacámos, desde logo, o espaço interior (o aspecto físico e orgânico em Luiza Neto Jorge) e o exterior (em Helena Almeida, onde o corpo se move interagindo com o espaço).

Considerámos, pois, que ao analisarmos as relações corpo-corpo, corpo-eu, corpo-leitor/espectador, corpo-espaço, corpo-mundo, procedíamos a uma análise de uma forma de auto-representar o sujeito. Desse modo, não perdemos de vista a perspectiva intimista, que “tem como centro o sujeito – mas um sujeito que busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas “quem sou eu?” e “quem sou eu no mundo?” podem servir de formulação.” (Morão, 1994, 22) Para este objectivo, socorremo-nos da investigação dos estudos intimistas, dos estudos sobre o corpo e sobre a representação, sobretudo na fotografia. Tentámo-nos deter em questões particulares destes estudos: o reflexo (Narciso), a forma como se fala/representa o sujeito, a relação corpo-sujeito-intimidade, a ficcionalização do eu, conseqüentemente, o envolvimento com o espaço e com o outro; bem como a fisicalidade, o corte e o fragmento. Considerámos, ainda, que a noção de fotografia como disparo podia de algum modo aplicar-se ao poema seleccionado. O conceito de corte (Dubois, 1992, 163) pareceu-nos importante para esta análise, visto que o corte incide sobre a realidade nos níveis temporal e espacial.

1. Luiza Neto Jorge: O corpo dizível

Luiza Neto Jorge (1939-1989), poeta e tradutora, vinculada ao grupo de jovens poetas de 61, inscreveu na sua poesia marcas características deste grupo, tais como a historicização do texto, o dialogismo e a intertextualidade com outros autores, mas destacou-se pelo carácter transgressor da sua obra. O erotizar da sua escrita, concebida como invenção, bem como a (des)continuidade e violência com que o corpo é representado, fazem da poesia de Luiza Neto Jorge uma construção, um processo de individuação, consciência e afirmação do sujeito. No entanto, esse “discurso consciente de ser discurso” (Nunes, 2000, 63) não elide a necessária relação do sujeito com o *outro* ou com o espaço. Muitas vezes, a consciência da individualidade do sujeito no poema dá lugar a uma subjectividade difusa.

O corpo, que muitas vezes se revela *outro*, está exposto a um tempo e a um espaço que nem sempre é contínuo. Talvez por isso, a violência surja como um dos conceitos mais prementes na poesia de Luiza, na medida em que representar o sujeito implica também conhecer os seus limites físicos. O corpo, sempre percebido sexualmente, é *insurrecto* e, mesmo face ao desejo de evasão, de ultrapassar fronteiras através do acto criativo, consome-se a si próprio, confronta(-se). Talvez por isso encontremos na sua poesia todo um conjunto de gestos agressivos, criando, ao longo da sua obra, microcosmos que, metonimicamente, representam o indivíduo.¹ Mesmo experienciando uma crise no que diz respeito à identidade do próprio sujeito poético, na medida em que nem sempre se fala num “eu”, cada poema de Luiza Neto Jorge impõe-se quase como uma força centrífuga. Ao corpo, é atribuído um carácter magnético, funcionando como um eixo polarizador que regula a disposição do próprio espaço. Como bem disse Rosa Maria Martelo, “trata[-se] menos de escrever sobre o corpo do que de escrever com o corpo” (Martelo, 2001, 42). Tal como o corpo é *insurrecto*, ou seja, é fragmento, índice de destruição, também a escrita é por isso mesmo intermitente, fragmentada, mundividente.

Assim se justifica que uma das questões mais colocadas pela crítica seja a definição de fronteiras entre o corpo e a própria escrita. Podemos mesmo perguntar: de que corpo se fala? Do corpo na sua fisicidade ou do próprio corpo do texto? De que forma é esse corpo verbal erotizado? Parece-nos que uma das razões para considerarmos o corpo na poesia de Luiza Neto Jorge como *insurrecto* é justamente o facto de este ser construído sobre a linguagem, e sendo plural, tal como a língua, pode também ser excessivo pela multiplicidade de sentidos que lhe estão implícitos.

A poesia de Luiza Neto Jorge coloca como poucas a questão dos limites do corpo e a relação do mesmo com a escrita. O corpo, visto nesta poesia como uma estrutura quase maquínica, marcado pelo erotismo, permite-nos, sobretudo, questionar a sua localização; um lugar central, mantido pela sua relação com o *outro*, com o discurso, com o lugar e tempo onde se inscreve.

2. Helena Almeida: o corpo visível

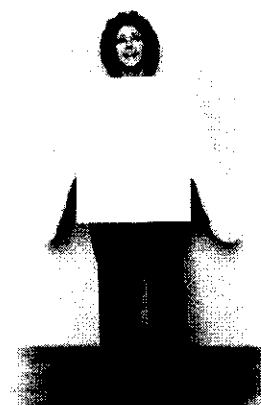
Helena Almeida² expôs pela primeira vez em Lisboa, na Galeria Buchholz (em 1967), um conjunto de pinturas que continham de forma embrionária aquele que seria o seu projecto artístico: a tridimensionalidade e a fuga para fora da tela, além da fusão corpo-obra. Em 1969, apresentou um conjunto de trabalhos a que chamou *Tela Rosa para Vestir* (FIG. 1), conjunto de trabalhos que iniciam, na prática, este projecto ao vestir-se de quadro, “em que os quadros-objects se antropomorfizavam” (Gonçalves, 1989, 184).

O percurso artístico de Helena Almeida é extremamente coerente, como tem reconhecido a crítica, baseado nessa primeira experiência que assenta na desconstrução das linguagens da pintura. A artista trabalha sobre o questionamento da noção tradicional de género canónico de escultura, de pintura, de desenho e de fotografia, onde se envolve o corpo da artista, pois é a partir dele que a pesquisa se elabora e se processa. Insere-se, portanto, no contexto geral da crise dos géneros e da ruptura no modo de representação. Mas, sempre se assumiu como pintora e não como escultora ou fotógrafa: “yo me considero una pintora. Estudié pintura. Mis trabajos los considero cuadros. Son mi manera de pintar.” (Carlos, 1998, 13)

O suporte privilegiado é a fotografia. No entanto, deve-se ter em conta que a fotografia é meramente um suporte, um meio, uma ferramenta que visa um objectivo específico: “(...) espero que se sinta numa imagem a intensidade possível, o máximo de intensidade dramática. O movimento dispersa muito aquilo que se veja.” (Rato, 2004, 21). Ou seja, o que importa à artista é o resultado do processo de preparação, como confirmam as suas palavras: “(...) eu sei exactamente a imagem que quero obter, selecciono o que as pessoas vão ver (...)” (Dias de Almeida, 2004, 160) A performance é, assim, recusada por estar mais ligada ao momento, à importância do gesto e da atitude numa determinada situação efémera, que as fotografias-pinturas de Helena Almeida pretendem contrariar.

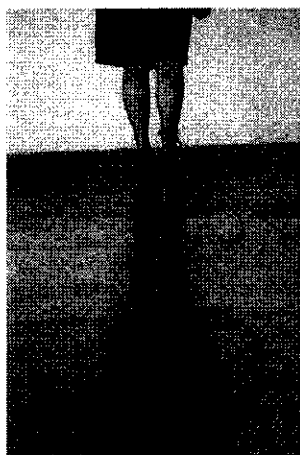
Outra questão preliminar refere-se ao carácter autobiográfico que a artista nega logo à partida³, contudo, o corpo que surge em primeiro plano é o seu próprio corpo, acompanhando a progressão do tempo, envelhecendo com ele, recusando a morte, trabalhando no esforço e no limite do cansaço físico até atingir a violência no exercício de preparação (observável no vídeo de preparação para a série *Seduzir*, que funciona como testemunha do processo criativo, e em que o sacrifício, através do movimento doloroso, é exposto, revelando como o corpo e o movimento são explorados até à exaustão). O sacrifício é uma forma de contestar o corpo. Estamos, então, perante um corpo que foi, inicialmente, explorado enquanto metáfora, mas que, todavia, evoluiu nos trabalhos mais recentes, assumindo toda a sua dimensão física.

A noção de intervalo é aqui extremamente útil, porque entre o sujeito empírico (a pessoa real) e o representado (a pessoa ficcional), pretende Helena Almeida que não haja identificação



[Fig. 1] Helena Almeida, *Tela Rosa para Vestir*, 1969

ou correspondência (que se pode resumir na afirmação: o outro que sou eu não é eu) e cria-se, portanto um intervalo, um fosso, entre os dois corpos. Este intervalo é também importante na relação que algumas obras apresentam porque, sob o mesmo título, são séries ou repetem o título. Trata-se agora de um intervalo espacial e temporal. A série aponta para o tema do trabalho inacabado, mas também para o princípio narrativo⁴ do fio condutor que atravessa a série. Em última instância, a obra de Helena Almeida é uma grande série, graças à coerência interrelacional⁵. As suas criações não se afastam desse princípio narrativo, tal como a inscrição do tempo, através das metáforas do intervalo, dos flashes, das linhas, dos arames (FIG. 2), da narrativa das séries ou da evolução do corpo que vai perdendo a elasticidade, acompanhando o corpo da artista.



[Fig. 2] Helena Almeida, *Seduzir*, 2002

Observando as fotografias-pinturas de Helena Almeida, percebe-se que o espaço é essencial para o sujeito que é representado, na medida em que ele habita um espaço que, muitas vezes, se funde com o próprio corpo, existindo porque existe espaço. A relação corpo-espaço é essencial na obra: "A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra." (Rato, 2003, 20) O seu corpo, em trabalhos como a série *Sem título* (2003), assume uma postura animal, de mancha, semelhante à tinta na tela.

O exagero na dimensão das telas e das fotografias, na proporção e escala, criam uma realidade que deixa de existir, passando a assumir uma nova dimensão, isto é, a realidade que cria é já outra.

Nada é inocente numa fotografia-pintura de Helena Almeida: tudo o que é captado pela fotografia foi bem pensado e trabalhado antecipadamente. Acima de tudo, os trabalhos de Helena Almeida seguem um percurso muito pessoal e particular, marca da transgressão da sua obra.

3. O corpo insurrecto: as obras em confronto

O corpo é o primeiro elemento comum a estas duas obras. Não é, contudo, um corpo qualquer, trata-se de um corpo insurrecto, seja na sua maneira de viver o mundo, seja na forma de o representar no mundo. Como observam Francesca Miglietti (2003, 19) e Tracey Warr (2000, 11), o corpo passou a ocupar um lugar de convergência do pensamento e a arte acompanhou esse interesse, que se intensificou nos anos 60, com a crítica às estruturas e convenções sociais.

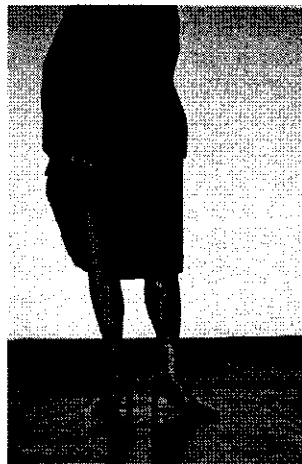
Neste contexto de ruptura e questionamento, situam-se "O corpo insurrecto" e *Seduzir*. O poema de Luiza Neto Jorge, bem como a sua poesia, patenteia um cenário de violência, contribuindo para que o sujeito representado esteja rodeado de gestos de agressividade. Esta agressividade é observável na obra de Helena Almeida (FIG. 2, por exemplo).

O corpo representado nestas duas obras é, metonimicamente, uma representação da própria identidade do sujeito, na medida em que se apresenta multifacetado, nas suas componentes

física e sexual, mas também psicológica e emotiva. A dimensão insurrecta acentua estas marcas da identidade do sujeito, porque se constituem como corpos que não só derrubam as suas próprias fronteiras e limites (ou limitações), como também se assumem como sujeitos e objectos de desejo, detentores de uma individualidade forte.

A escrita de Luiza Neto Jorge herda do surrealismo o gosto pelos “procedimentos disruptivos da ordem do discurso”, como afirma Fernando J. B. Martinho (2004, 33), que considera relacionados com “uma muito sensível implicação do corpo no trabalho da escrita” (*idem*). Ora, esta situação está, desde logo, patente no modo como o sujeito poético procede a uma caracterização do corpo através de vários atributos. O primeiro, e mais evidente, tem que ver com a dimensão sagrada atribuída pelos vocábulos redundantes “ouro” e “aurífero”, metáforas do carácter precioso do corpo, o que não o impede de ser insurrecto, isto é, humano, porque se consome, porque é “combustível”, adjectivo associado a um dos mais importantes campos semânticos do poema: o fogo, que é, em si, outro elemento simbolicamente ligado ao divino e à paixão. O elemento fogo (e palavras a ele associadas) é apresentado com um sentido destruidor, mas também primitivo e sexualizado. Neste caso, não se trata de uma paixão *tout court*, mas de uma paixão que destrói: “consome-se, combustível / no sexo, boca e recto”. A enumeração dos três principais pontos de entrada/saída do corpo humano, ou melhor, “espaço[s] de limiar” (Gil, 1997, 154) onde se opera a passagem do espaço interior para o espaço exterior (e vice-versa), ganha ainda maior relevância, pois está associada a uma certa degradação, devido à imagem da “combustão” e do “fogo”. Note-se que o corpo não só é consumido mas, mais ainda, é ele próprio que se consome: “Consome-se, combustível”. O vocabulário do poema (“labaredas”, “lume”, “ateiam-se”, “chama” ou “carne ardida”) reflecte não só este reverso do corpo, acedendo-se a uma realidade que lhe é interna, mas também uma revelação da intimidade do sujeito.

A metáfora do fogo, da combustão, está de igual forma presente na série *Seduzir*, antes de mais, através do pigmento vermelho (FIGs. 3 a 5), que a própria artista associa ao drama e à ligação do corpo ao espaço⁶. É assim que a mancha vermelha escorre do pé, se agarra ao chão, prende o sujeito ao espaço e se estabelece como vestígio da sua passagem, aumentando de tamanho ao longo da série (FIG. 3). Enquanto que, em “O corpo insurrecto”, o corpo é consumido pelo fogo, podemos dizer que, em *Seduzir*, a combustão se traduz através do peso que força o sujeito a abater-se sobre si próprio, como notou Delfim Sardo, visto que se representam somente os membros inferiores, os músculos das pernas expõem-se cansados e tensos: “(...) as marcas do peso sobre as pernas e os pés, que calçam sapatos de salto alto, são exacerbados por um expressionismo que a artista nunca tinha usado (...) como se claudicasse à condenação de Newton.” (Sardo, 2004, 33).



[Fig.3] Helena Almeida, *Seduzir*, 2002

A função comunicadora do corpo, com os seus “cinco sentidos”, é outro dos epítetos. Esta ideia, desenvolvida na segunda estrofe, evidencia que todo ele é sensações e o próprio poema, enquanto corpo textual, possui uma dimensão fónica essencial; testemunha, inclusive, a nível fónico, através dos jogos sonoros: rimas, repetições internas e aliterações (por exemplo: “aceso acesso” ou “desassossego (...) sossego”). Segue-se uma caracterização do sujeito que



[Fig. 4] Helena Almeida, *Seduzir*, 2002

seu interior (Le Breton, 2003b, 24-25). No entanto, apesar desta representação que acentua a vertente físico-orgânica do sujeito, nem por isso a dimensão criadora e evasiva do sujeito é elidida, como que “por aceso acesso / da imaginação”.

Sobre o encontro, surge outro dos atributos do corpo, relacionado com um espaço habitacional, constituído por micro-sistemas e até mesmo outra nova vida: “apertando o corpo do recém-nascido / no ovo solar, / há ainda um outro / corpo incluído”. A relação estabelecida entre “ovo” e “solar” é bastante curiosa porque estes dois elementos chamam, novamente, a si o carácter sagrado, neste caso, da vida. O ovo é uma vida em potência; enquanto que o sol representa a capacidade criadora do divino, considerada como fonte essencial de energia e de vida.

O erotismo, entendido como “um dos aspectos da vida interior do homem” (Bataille, 1988, 25), está presente tanto em Luiza quanto em Helena Almeida. O corpo é uma máquina de desejo, por isso seria difícil que o corpo não estivesse, como está neste poema, associado ao amor e ao encontro, melhor, ao confronto com outro corpo: “Neste amor equívoco / (ou respiração), / sendo um corpo humano, / sendo outro mais alto, / suspenso da morte, / mortalmente intenso, / mais alto e mais denso”. Nestes versos residem outros atributos do corpo mais à frente explorados.

Em Helena Almeida, vários elementos contribuem para a identificação do erotismo: os saltos altos e a saia, símbolos de feminilidade, o gesto torneado (FIGs. 4 e 5), em oposição à violência do arame enrolado a uma das pernas (FIG. 2). As pernas assumem destacam-se em *Seduzir*; elas são o ponto de equilíbrio (mesmo que seja um equilíbrio precário), a base e a possibilidade de mobilidade do corpo humano. Marcello Duarte Mathias refere-se às pernas femininas como a “suprema expressão máxima da elegância feminina” (Mathias, 2001, 318) e a elas associa o andar (“uma mulher é o andar”, *idem*, 319). Além disso, o espaço sexual-erótico, introduzido pelo título da série, é irónico, sobretudo, auto-irónico, construído na base da crítica à construção social e cultural da velhice. A auto-ironia consiste na exploração e crítica da “l’intériorisation du jugement social qui entoure les attributs physiques qui le caractérisent (beau/laid, jeune/vieux, grand/petit, maigre/gros, etc.)” (Le Breton, 2003a, 151). O tema do envelhecimento ganha relevância em *Seduzir*: existe uma directa crítica ao preconceito sobre o corpo envelhecido, em que o rosto é escondido, obliterado, negado, em contraste com os primeiros trabalhos que mostram o rosto da artista. Deste modo, o contraste coincide com a recusa da identificação da artista com o corpo representado. O *trompe l’œil*, enquanto ilusão em si mesmo (Castello-Lopes, 1996, 20), funciona como estratégia de manipulação do olhar do espectador, enganando-o e exigindo um exercício de exegese, de reflexão mais além do superficial, nas palavras de Carlos Couto (1996, 23). Ou seja, o leitor/espectador vê e lê o que lhe interessa ver e ler conforme o seu horizonte de expectativas. O trabalho de Helena Almeida exige que se olhe além do imediato, mesmo que ele seja o ponto de partida.

Já que o rosto é a parte do corpo que melhor exprime as emoções, a sua ausência nega a identidade, ou mais ainda, corresponde a uma negação do sujeito, porque o rosto é o

“espaço onde mais provavelmente situa o seu «eu»” (Gil, 1997, 166), na perspectiva de José Gil, acrescentando que “(...) é aquele de onde olha, de onde ouve e se ouve a si próprio falar” (*idem*, 166-167).

Excluindo o rosto, as emoções têm de ser marcadas por outras partes do corpo, num processo de descentralização. Estamos perante um paradoxo, pois ao anular-se a presença do rosto, nega-se, metonimicamente, todo o corpo. Como pode o corpo sem rosto expressar emoções? Pelo movimento, pela cor, pelo arame (amarra que prende a perna/o corpo do sujeito), pela presença e movimentação no espaço. A anulação associa-se ao envelhecimento do corpo representado (o da artista), equivalendo, portanto, à morte: “Notre corps nous expose au travail de la durée et de la mort.” (Le Breton, 2003a, 153). Os trabalhos mais recentes de Helena Almeida reflectem sobre a temática da morte. Acerca do tempo, já referimos atrás algumas metáforas associadas a ele. Mas a temática da morte é mais notória nesta série (o mesmo se verifica em *Sem Título*, 2003, por exemplo). O corpo reflecte a duração e o peso da idade sobre o corpo, inscrevendo, portanto, o sujeito no tempo, fazendo dele um *ser-no-tempo*, nas palavras de Heidegger, isto é, com a consciência forte de que a sua experiência pertence ao domínio do tempo finito. O poema, em versos já antes citados, afirma a condição mortal do corpo humano: “sendo um corpo humano, / sendo outro mais alto, / suspenso da morte, / mortalmente intenso, / mais alto e mais denso”. A repetição amplificada “morte”/“mortalmente” destaca esta circunstância do ser humano. O verbo ser, aquele que por excelência utilizamos para definir (note-se o recurso à anáfora), serve o propósito descritivo, enumerando as capacidades/limitações do ser humano, remetendo para a transitoriedade da existência.

Assim sendo, as duas obras exprimem a reflexão do sujeito sobre si e sobre a sua condição balizada no tempo, a qual advém em parte de um exercício narcísico de introspecção. Este olhar-se, interrogar-se⁷, tem que ver com a procura de si próprio, relacionando o enigma do *eu* e do *homem*; ele interfere directamente com o problema da identidade, construída quer pelo exercício de descida sobre si próprio, quer pela imagem que o *outro* devolve ao sujeito, na medida em que a imagem que o sujeito possui de si se subordina à que é reflectida pelo *outro*, como destaca Le Breton (2003a, 153-154).

Philippe Dubois, ao analisar *Narciso e a fotografia*, esclarece que a relação entre o sujeito que olha o seu reflexo é semelhante ao processo de observação da pintura e da fotografia. Deste modo, o quadro, “como a fonte, é também ele uma pintura-“reflexo”, então o que ele reflecte será sempre a imagem do espectador que o observa, que *aí se observa*. Sou sempre eu, portanto, que me vejo no quadro que olho. Sou (*como*) Narciso: creio ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo.” (Dubois, 1992, 141) Margarida Medeiros avança também neste sentido, quando afirma que a fotografia acentua “a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo.” (Medeiros, 2000, 55). Releva-se, portanto, nas duas obras, a importância sujeito-objecto, ou seja, corpo representado-olhar do observador (o leitor frente ao poema e o espectador em frente do quadro), em que o sujeito veicula uma mensagem pela sua postura no espaço. Mas a relação do sujeito com o objecto do seu desejo é mais directamente notada no poema, em que a comunhão, que poderia ser pacífica, não o é de todo. Talvez em parte porque, na poesia de Luiza, o sujeito resiste à alteridade, à partilha da sua própria individualidade. O encontro/confronto é tido “com desassossego na respiração”. O corpo continua a ser, apesar do encontro com outro corpo, um espaço fechado, logo, invadido pelo outro. Desta forma, adquire o papel de vítima fragilizada perante o dilema indissolúvel e penoso: “tendo o corpo nu, / a carne ardida, / lhe pede o ladrão / a bolsa ou a vida”. Implica-se ainda a questão dos limites: a fragilidade das fronteiras do/no próprio corpo justificam a fisicidade e a organicidade com que o corpo é representado. A permeabilidade é mais acentuada pelo acto amoroso, que faz do espaço que o corpo habita o próprio espaço do corpo.



[Fig. 5] Helena Almeida, *Seduzir*, 2002

Concluindo

Ao falarmos de corpo, temos estado a reflectir também sobre a relação corpo-espaço. Verifica-se que nestas obras, o corpo é modelado pelo próprio espaço, contudo, sem abdicar nunca da sua dimensão sexuada. O espaço é assim percebido de forma necessariamente diferente, na medida em que o corpo passa também a determinar a própria organização espacial. Nos versos “(quem desliza é o espaço / para o corpo que vem)”, é não só o espaço que se desloca, como também o faz em função do segundo movimento que é o movimento do corpo. A corporalidade é, por isso, indissociável do espaço que o corpo habita/ocupa e onde se move. No entanto, o próprio espaço é, por si só, uma das limitações e fronteiras do corpo. Assim, o espaço é também um emissor de movimento que vem de encontro ao próprio corpo.

Em Helena Almeida, a relação corpo-espaço é tão ou mais importante porque o seu projecto artístico se alicerçou na representação do sujeito em fuga da tela para o espaço exterior. Em *Seduzir*, a artista não trabalha tanto sobre a fuga ou a fusão espaço-corpo, mas sobre a situação do sujeito no mundo, isto é, o *Dasein* (o lugar em que o ser se manifesta a si mesmo; o homem é o aí-do-ser ou o ser-aí), usando outra expressão de Heidegger.

Enquanto corpo vivente que somos, movemo-nos e ocupamos o espaço onde existimos, mas, sobretudo, onde pensamos. Em Luiza Neto Jorge e Helena Almeida, existe uma reflexão não só sobre a existência do ser enquanto corpo, mas também dos seus limites. São ambos corpos que se percebem, de carne e osso. Concluimos, ainda, que somos acima de tudo corpo e, falando dele, falamos de nós, do nosso íntimo: “Eu não vejo de acordo com o meu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, não está à minha frente.” (Merleau-Ponty, 1997, 48).

Verificámos que é possível detectar correspondências nas abordagens diferentes, uma textual⁸ e outra visual⁹, que estas duas autoras fazem sobre o corpo: corpos femininos, expressos sobre a mesma perspectiva, a da auto-representação em sentido mais abrangente, pois, as autoras acabam por reflectir sobre si, sob a forma de corpo insurrecto, afastado de uma perspectiva linear e pacífica, seja por apelar ao carácter visceral, seja pelo fragmento, seja pela sua localização no espaço.

NOTAS

¹ Cf. Conjunto de poemas intitulado “As Casas” (2001, 97-106)

² Maria Helena de Castro Neves de Almeida nasceu a 11 de Abril de 1934 em Lisboa, onde vive e trabalha.

³ “Eu não me exponho, a imagem do meu corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espectáculo, estou a fazer um quadro.” (Machado, 1996, 12)

⁴ “Claro que estou sempre a contar uma história, há sempre uma narrativa.” (*idem*, 10)

⁵ “Muitas vezes trato o mesmo tema através dos anos. Depois sinto que ficou qualquer coisa por dizer, que não disse bem daquela maneira. (...) Mas depois chego à conclusão de que se calhar não me exprimi melhor, exprimi-me apenas de maneira diferente.” (*idem*, 12)

⁶ Quando interrogada sobre o uso da cor sobre a fotografia, Helena Almeida responde: “Tem a ver com a necessidade absoluta de o fazer. Só quando não pode deixar de ser é que eu utilizo as cores, é porque está certo. Sinto que tem de ser. O azul porque representa mais o espaço, o vermelho por ser mais dramático – para a figura ficar agarrada ao chão, tem de ter lá o vermelho.” (Machado, 1996, 12)

⁷ “(...) inquirir sobre a própria identidade implica operar no campo situado entre a pulsão de vida e a pulsão de morte (...)” (Morão, 1994, 24)

⁸ “No plano gramatical, o eu diz-se em várias pessoas. A primeira pessoa é obviamente a mais usada.” (Rocha, 1992, 50)

⁹ “Quando olha para si própria, agora, é o mesmo corpo que vê? «É, exactamente. Aliás, é como se o meu corpo não existisse a nível temporal. Ele é, apenas, um bom instrumento. (...) Claro que é importante ter saúde, e maleabilidade, é importante que o corpo obedeça. Para fazer alguns dos meus trabalhos, o meu corpo tem que estar em forma.»’ (Dias de Almeida, 2004, 160)

BIBLIOGRAFIA

a. De/sobre Luiza Neto Jorge

CRUZ, Gastão. "Luiza Neto Jorge: O seu a seu Tempo", *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, pp. 154-163.

GUSMÃO, Manuel. "Luiza Neto Jorge: O som e a fúria do sentido", *Tabacaria: Revista de Poesia e Artes Plásticas*; Lisboa, 1996, n.º 2, pp. 48-55.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia (1960-1989)*, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

JÚDICE, Nuno. "Uma linguagem insurrecta", *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon, 1997, pp. 217-8.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. "Luiza Neto Jorge", *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1989, pp. 205-212.

MARTELO, Rosa Maria. "Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luíza Neto Jorge", *Cadernos de Literatura Comparada*; Porto, 2001, n.º 2, pp. 35-49.

MARTINHO, Fernando J. B.. "Poesia", MARTINHO, Fernando J. B. (org.), *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004, pp. 11-53.

MARTINS, Manuel Frias. "Da violência, da literatura e de nós próprios", AA. VV., *Sentido que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*. Lisboa: Campo das Letras, 1997, pp. 307-311.

NAVA, Luís Miguel (2004). "Acme a ser arte: Alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge", *Ensaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 226-242.

NUNES, José Ricardo. *Um Corpo Escrevente: A Poesia de Luíza Neto Jorge*. Lisboa: & Etc, 2000.

ROSA, António Ramos. "Luíza Neto Jorge ou o corpo insurrecto", *Incisões Oblíquas*. Lisboa: Caminho, 1987, pp. 129-134.

b. De/sobre Helena Almeida

ALMEIDA, Helena et al.. *Helena Almeida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

ALMEIDA, Helena e SARDO, Delfim. *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu / Feet on the Ground, Head in the Sky*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004.

ALMEIDA, Pedro Dias de. "O corpo ao manifesto", *Visão*; Lisboa, 18 de Março, 2004, pp. 158-160.

CARLOS, Isabel. "Entrevista con Helena Almeida", *Entrada Azul: Antología de Helena Almeida*, tradução de Maria Victoria Villanueva. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998, pp. 11-13.

GONÇALVES, Rui Mário. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa Publicações Alfa, 1989, pp. 184-185.

MACHADO, José Sousa. "Negar a pintura", entrevista a Helena Almeida, *Artes e Leilões*; Lisboa, n.º 37, 1996, pp.10-12.

RATO, Venessa. "Helena Almeida: A inteligência um rasgo", *Público*, caderno *Mil Folhas*; Lisboa, 20 de Março, 2004, pp. 20-21.

c. Bibliografia teórica seleccionada

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, 3.ª edição, tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

COUTO, Carlos M.. "Tractatus logico-photographicus", AA. VV., *Simulacro e Trompe-L'oeil: Arte e Pensamento em Homenagem a Tiepolo – 1696-1996*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 23-39.

- CASTELLO-LOPES, Gérard. "Fingir ou não fingir...", AA. VV., *Simulacro e Trompe-L'Œil: Arte e Pensamento em Homenagem a Tiepolo – 1696-1996*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 17-22.
- DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. tradução de Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1992.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*, 2ª edição. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du Corps et Modernité*, 3ª edição. Paris: Quadrige / PUF, 2003a.
- _____. *La Peau et la Trace: Sur les Blessures de Soi*. Paris: Métailié, 2003b.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Je Est un Autre: L'Autobiographie, de la Littérature aux Médias*. Paris: Seuil, 1980.
- MATHIAS, Marcello Duarte. *A Memória dos Outros: Ensaio e Crónicas*. Lisboa: Gótica, 2001.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*, tradução de Luís Manuel Bernardo, 2ª edição. Lisboa: Vega, 1997.
- MIGLIETTI, Francesca Alfano. *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*, tradução de Antony Shugaar. Milão: Skira, 2003.
- MORÃO, Paula, "O secreto e o real: Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", *Românica*; Lisboa, n.º 3, 1994, pp. 21-30.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.
- WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000.