

## SEM O CORPO, A ALMA NÃO GOZA

Profª Drª Célia Maria Domingues da Rocha Reis  
Universidade Federal do Mato Grosso

**RESUMO** - Há uma tradição reconhecida na cultura ocidental da dicotomia entre o corpo e a alma, geralmente com a crença que atribui ao corpo os restritos conhecimentos fornecidos pelos sentidos, e à alma, a capacidade de elaboração de conceitos universais, o pensar. Colocando-se na vanguarda, a arte revê essa posição, buscando o atravessamento de uma pelo outro, uma integração que despreza hierarquias, questiona-as e defende uma unidade necessária ao prazer e felicidade dos sujeitos. O presente estudo apresenta uma discussão sobre essa questão por meio do estudo estilístico e psicanalítico de obras de autores dos Estados de Mato Grosso e de Minas Gerais: a pintura do artista Valdevino Augusto de Miranda – *O beijo de Lola* (óleo sobre tela, 50X70)-, e os poemas “Nas estradas do teu corpo”, de Marilza Ribeiro, e “A terceira via”, de Adélia Prado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia, pintura, corpo-alma, amor, Estilística, Psicanálise

**ABSTRACT** – In Western culture there is a recognized tradition for dichotomy between body and soul. Usually, this belief attributes to the body, the feeling, and to the mind, the thinking. Art reviews this position placing itself in the vanguard and searching for an interaction of one and the other: an integration that disdains and questions any hierarchy, defends a necessary unit to the pleasure and happiness of the individual beings. The present study shows a discussion on this question through stylistically and psychoanalytical study of three works of art belonging to artists from the states of Mato Grosso and Minas Gerais: the painting of Valdevino Augusto de Miranda – *O beijo de Lola* (oil on screen, 50X70) -, and the poems of Marilza Ribeiro - “Nas estradas do teu corpo” and Adélia Prado - “A terceira via”.

**KEY-WORDS:** Poetry, painting, body-soul, love, Stylistics, Psychoanalysis

### Introdução

O corpo é o que se mostra, o imediato.

Objeto de atenção das mais diversas áreas, ele é esquarterado e investigado pelas ciências biológicas e da saúde, virtualizado pela tecnologia etc, recebendo uma variabilidade considerável de nomes, o que revela sua natureza sógnica e o grau de dificuldade de ser representado, de ser falado. Daí ter que sempre se submeter à interpretação.

Na tradição ocidental, ele é considerado inferior à alma, distanciando-se e se opondo a ela em substância e conteúdo, antinomia que gera especulações acerca da imanência matéria/abstração; acerca de um “corpo imaginário” que se cria na distância estabelecida entre corpo e alma no todo do indivíduo, e na perspectiva de uma possível unidade entre ambos.

No presente estudo, vou buscar esse *corpo imaginário, corpo do intervalo*, centrando-me mais no feminino. No presente caso, é um *corpo* que enseja tecer outros vínculos, não para inverter a ordem do que figura em primeiro ou segundo lugar em uma hierarquia, e sim para mostrar que não há essa oposição entre corpo e alma, mas entre valores que participam dessa hierarquia, uma desconstrução como forma de questionar as bases da racionalidade, (Rajagopalan apud Silva, 1996, p.83<sup>1</sup>). Para tanto, faço um estudo estilístico-psicanalítico das obras *O beijo de Lola* (óleo sobre tela, 50X70),

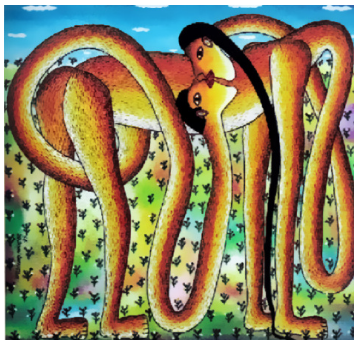
---

<sup>1</sup> Citação do artigo “Corpo e sentido numa perspectiva desconstrutivista”, p.79-84.

do artista plástico mato-grossense Valdevino Augusto de Miranda –, “Nas estradas do teu corpo”, poema de Marilza Ribeiro, também mato-grossense, e “A terceira via”, poema da mineira Adélia Prado, na compreensão do labor artístico como um labor de simbolização.

### **O gozo da alma, pelo corpo**

As obras citadas apresentam em comum uma estrutura anagramática, formas que se compõem por transposição de elementos, deslocamento das partes, específicos à sua linguagem estética, tinta e palavra, nos afetos da cor e do verso, e que mostram um viver de seres desdobrados com/pelo corpo do outro:



Valdevino Augusto de Miranda. *O beijo de Lola* (óleo sobre tela, 50X70)

O título – *O beijo de Lola* – indica um performance. Por meio de um certo primitivismo, lineamentos claros, retrata um ser andrógino, com tronco esquivo e sólido, viçoso, de onde saem os membros superiores e inferiores. No contato, os membros estão se alongando, atingindo um estado de dupla zoomorfização, no ritmo e intensidade da envolvimento, um gozo pela vida, imagem visual do serpenteamento.

É interessante refletir, com Gombrich (1999), que a arte vai ganhando essa disposição em pintar a forma dos sentimentos, e perdendo o seu caráter mimético. Ele diz que os egípcios, por exemplo, pintavam suas obras com a maior clareza e permanência possível, “a partir do seu ângulo mais característico” (p.61), com base no que conheciam. Os gregos começaram a pintar o que viam, como viam, a descoberta do escorço – algo simples como pintar um pé visto de frente, uma “assombrosa descoberta para a História da Arte” (p.81). O artista medieval começou a “expressar em seu quadro o que sentia” (p.165). E assim por diante, a arte começa a refletir e expressar cada vez mais as emoções humanas e seus movimentos, interiorização que é compreendida pela psicanálise desde que ela “se defrontou com o corpo das histéricas”, quando foi observado mais atentamente o que estava por trás do discurso dessas mulheres, concluindo-se que “o corpo é o que a linguagem faz dele”, teoria superada pela consideração do corpo

*para além* da linguagem num esforço teórico que envolve a interpretação tanto na sua faceta de decifração das falhas do discurso consciente quanto no seu aspecto de construção da relação do sujeito com este corpo (...). Ao invés de “decodificar” (não se tratava de recorrer a um livro-chave de símbolos), a Psicanálise recorre à “decifração” para reconhecer as falhas de sentido que fazem exatamente emergir o corpo não falado. Trata-se de fazer ressaltar o equívoco da própria cadeia que dá a ele o valor de equívoco, ou seja, a cadeia de sentido. O corpo, uma vez decifrado, volta a ter sentido. (...)

há um corpo que se oferece ao sentido (...) e o que resiste ao sentido. (Lo Bianco apud Silva, 1996, p.135<sup>2</sup>).

O corpo dos personagens se torna, então, o palco dos sentidos, o palco de sujeitos que se colocam como metáforas.

O retrato é pintado com o personagem anfíbio de pé, ocupando a totalidade da terra e parte do céu, considerando a linha no horizonte que divide o cenário em céu e terra, o que põe em relevo ele mesmo e a representação do ato, numa clara posição sexual. Há uma expressão doce no olhar dos amantes.

O serpenteamento masculino é o próprio alongamento do órgão genital, que sai da parte inferior traseira e passa pelo meio das pernas. O feminino, com cabelos negros – tom romântico e idealizado-, compridos e sedutores, é formado com o pescoço alongado que sai da parte dianteira, vai até embaixo compondo um oito sinuoso à frente do tronco e retorna acima dele para o encontro com o outro. Os rostos são jovens e angulosos. Há uma uniformidade cromática no preenchimento dos corpos, com o branco, amarelo, vermelho e marrom, inclusive no rosto dos amantes, com traçado lembrando pele de cobra.

A cabeça da parte feminina ocupa parte do céu, e está voltada para baixo, e a da parte masculina, totalmente na terra, tem o rosto voltado para cima, na posição dos lábios unidos, formando angulação, para o beijo. No alongamento, o corpo do homem compõe uma circularidade completa e desce também sinuoso, aproximando-se da terra, mais entregue. O corpo da mulher, que segue a linha curva, mantém-se suspenso. É uma imagem que contém um *quantum* de conservadorismo e, por outro lado, de contemporaneidade.

Na relação dessas subjetividades com o próprio corpo há um processo de comunicação, sobretudo pelo olhar, em que ambos são enunciador/enunciatório um do outro, havendo convergência de elementos, vistos acima, para a idéia de que a mulher está mais voltada para valores abstratos que físicos.

Considerando que o casal esteja vivendo realmente o sentimento amoroso, a representação do distanciamento de *Lola* pode ser compreendida pelo viés da psicanálise, segundo a qual o feminino não se constitui como feminino desde o seu nascimento, mas que é um “tornar-se” (André, 1987), pelo sentimento de castração, pela ausência que sente em si do que vê no homem, o órgão sexual protuberante, compensando essa ausência com uma presença imaginária, o que a leva a sempre falar mais, ser mais ardilosa, a querer perscrutar os motivos, ao fato de ser mais dérmica, mais da carícia, de uma necessidade que deseja se renda tributo a todas as partes do corpo, não só ao sexo; e o homem, dotado de algo que a outra não tem, o que lhe dá um poder imaginário, o “falo”, pênis descomunal, viril, que não diz de sua realidade anatômica, mas de sua função simbólica intra e intersubjetiva, representando algo fora do corpo (Laplanche e Pontalis, 1988), e que, por isso, ele não precisa de estratégias para atingir o prazer orgástico, entregando-se diretamente ao ato.

É essa “tagarelice” e mapeamento de terreno feita pelo eu feminino que Marilza Ribeiro traz em “Nas estradas do teu corpo” (1981, p.18), poema em que “a própria anatomia encarna sentidos a serem sentidos pelos sentidos” (Oliveira apud Silva, 1996, p.245):

*Hoje andei pelo teu corpo.*

*Pelos teus braços. Teus órgãos. Tuas pernas. Teu rosto. Teus cabelos.*

*Andei pelo teu corpo.*

*Corpo de árvore forte. Sabor de fruto tenro.*

---

<sup>2</sup> Anna Carolina Lo Bianco. Corpo e construção em Psicanálise. p.135-144.

*Andei pelo teu corpo.  
 Atravessei por tuas cores e teus espaços.  
 Penetrei por tuas dimensões e teus enigmas.  
 Em tuas profundezas reconheci quantas noites inesperadas feitas de  
 estrelas e brumas.  
 Languidamente fiquei adormecida em tuas cósmicas entranhas.  
 Passei por tuas solidões e desesperos.  
 Rompi algumas correntes que te prendiam ao ontem.  
 Andei por todas as tuas ruas e avenidas e senti teu sangue circular,  
 ardente.(...)  
 Senti o gosto da chuva caindo dos teus olhos e molhando meu rosto e  
 minha ternura.  
 Ouvei tua voz sussurrando uma canção de oferta.(...)  
 Por quantas horas, dias, meses, anos e séculos eu caminhei por dentro  
 de tua presença e realidade!  
 Por quantas eras caminhávamos assim, de mãos dadas, ou através de  
 nossos corpos de amantes proibidos por caminhos-sem-fim de  
 nossas mútuas descobertas!  
 Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos as mais  
 inesquecíveis canções de amor.  
 Andei, e quanto andei por dentro de teu ser, de tua existência!  
 Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras  
 festejei em tua carne!(...)*

Um corpo sendo construído pela voz do outro, em discurso que adota o pretérito perfeito (*andei, senti, penetrei, ouvi, rompi*), de natureza definidora, e o paralelismo sintático e semântico, modo de manutenção do ritmo na conquista amorosa, no esforço de restaurar a unidade pela superação das fronteiras físico-espirituais e de tempo e espaço - *Por quantas horas (...) e séculos eu caminhei por dentro/ de tua presença e realidade! (...)//Quantas estações vivenciei em ti e por quantos invernos ou primaveras/ festejei em tua carne!*, sentimento exclamativo de triunfo e gozo.

Mas há lacunas nesse discurso, camufladas, de sentido velado – *nossos corpos de amantes proibidos/ Nossas almas dançavam por dentro de nossos corpos e desejos* – trata-se de um eu que, embora anuncie aquela unidade, ainda resiste a ela, uma recusa de relações do sujeito com pessoas e circunstâncias. O desejo se desloca, então, para o nível da elaboração da linguagem conotativa, uma rede de significantes num contexto simbólico, que o impedem de estar em “confronto direto (e insuportável) com a sua realidade” (Berger, 1997, p73), e nos permite perceber uma ação do real sobre o indivíduo.

O que obsta à plena fruição do desejo? Os versos não respondem a essa questão, eles ardentemente ensejam ser uma vivência orgástica, do eu com o outro, do corpo com a alma, mas apresentam a cisão, que irrompe à revelia do sujeito.

Respostas possíveis alinham o poema apresentado às obras de Miranda e Adélia Prado.

Do quadro de Valdevino Miranda aproximado às imagens poéticas de “Nas estradas do teu corpo”, na sua intensidade de verbo derramado, que transita sem pechas do ambiente mental ao físico, pode derivar uma leitura do mito bíblico de Adão e Eva. Nas obras não há a presença da serpente como elemento externo, mas homem e mulher incorporando cada qual a sua serpente, no gesto antropofágico de “comer” um ao outro, sentindo o *sabor de fruto tenro*, a presença densa e radiadora do desejo, imagem recorrente da *maçã proibida* e experimentada à furtiva, pecaminosa – *corpos de amantes proibidos*-, disseram os versos, e que opõe o instinto aos valores culturais. Com tal configuração, esse corpo havia que se apresentar gigantesco, hiperbólico, além de o ser pelo fato de os amantes constituírem o casal primevo, ocupantes exclusivos da terra

edênica, e pela superação espaço-temporal da imagem do paraíso, lugar de realização do mito bíblico, cuja interpretação inquisidora, entre outras simbologias, condenou o desejo físico. Sua característica híbrida de raça humana e animal – serpente rastejante, peçonhenta e quadrúpede-, está inserida num cenário em que a natureza é ínfima, reduzida a gramíneas, rasteira e uniforme, com florinhas minúsculas, plantadas num chão em tom de arco-íris, espectro das cores usadas ao toque da luz, símbolo da aliança entre a divindade e os homens.

Fazendo referência crítica à narrativa religiosa, que definiu o comportamento ocidental em relação ao corpo, as obras propõem uma retomada da sacralidade corpórea, da divindade perdida do homem, apartado de sua casa e em queda no mundo, em sofrimento, momento em que, esquecendo suas origens, colocou-se cartesianamente como ego, fundamento de todas as coisas, sujeito que formula e cria, tornando tudo objeto de seu fazer e representação – sua consciência, seu conhecimento científico, histórico, antropológico (Axelos, 1999)-, e hoje submerso pela técnica onipresente.

O homem estabeleceu um domínio da razão sobre o corpo, depreciado, animalizado, restringindo os conflitos humanos a um grupo de “leis racionais e recorrências previsíveis” e, aqueles casos que não se enquadrassem nesses parâmetros legais, seriam resolvidos pela medicina. Esse pensamento mecanicista do século XVII alcança, no século XVIII, novas formas de controle sobre o corpo, sobretudo em razão do capitalismo industrial, para quem o corpo deve ser regulado pela norma, para garantir a produção - normas sobre o trabalho, o lazer, o prazer, com proibições e direitos introyetados e exercidos por todos/sobre todos, a sociedade disciplinar, que age punitivamente (Cocchiarale e Matesco, 2005, p.10).

Mas a legislação vale principalmente para a mulher, não só nesse momento, mas já nos primórdios da História. Na cultura clássica, o conhecimento do corpo se baseava na distinção hierárquica entre ele, cujo saber é adquirido pelos cinco sentidos, e por isso sempre parcial, nunca atingindo sua definição universal, e a alma, possuidora da capacidade de elaborar conceitos de validade universal, sem os sentidos, ou subordinando-os ao seu controle, pela observação. Essa idéia ganhou terreno tanto no Ocidente pagão como no cristão, que atribuiu importância à repressão dos corpos, determinando-se, pelo mito, que a humanidade nasce sob a égide do pecado e à mulher é imputada aquela culpa pela desobediência em terra paradisíaca, o que lhe determinou muitas interdições, que a História cuidou, criativamente, de desenvolver, sobretudo em relação ao desejo e gozo.

Segundo o psicanalista Joel Birman (apud Berlink, 1997, p.110<sup>3</sup>), as revoluções francesa (1789) e americana (1776) estabeleceram a relação de igualdade entre os homens, definindo-se uma "diferença de essência, de registros anatômicos e fisiológicos que procuravam fundar uma psicologia diferencial entre os sexos". Aconteceu que, “a partir do século XVIII, o traço de sedução feminina foi negativizado, pois a figura de mulher foi construída em torno do ideal de maternidade”. A "sensualidade presente no gozo" objetava à gravidez. "A mulher, para ser mãe, perdia os atributos da feminilidade investindo-se do papel de "esposa fiel e casta", constricta ao lar. Os "excessos femininos, a sensualidade e o erotismo" eram "perigos" atribuídos à prostituta. Criou-se, assim, o comércio do gozo sexual que, no século XIX, ganha espaço próprio, as zonas de meretrício, residência fixa das prostitutas, afastadas dos centros urbanos, não constituindo mais ameaça aos lares pela proximidade geográfica. A literatura representou fartamente esses protótipos da mãe e da prostituta.

---

<sup>3</sup> Citação do artigo “Se eu te amo, cuide-se. Sobre a feminilidade, a mulher e o erotismo nos anos 80”, p.89-132.

O século XX traz questionamentos de ordem intelectual, política e existencial da repressão à sexualidade, ao corpo feminino. Atribuem a Nietzsche, Freud e Marx a responsabilidade de terem atingido e promovido um desmonte parcial das crenças, saberes epistemológicos, psíquicos, político-econômicos das sociedades na qual se inseriram, e por onde passaram o movimento operário, o feminismo, as vanguardas históricas, os movimentos de liberação sexual (Cocchiarale e Matesco, 2005, p.11). Birman (1997, p.106) acredita que o discurso feminista foi o expediente que consolidou uma outra perspectiva social para a figura da mulher, no esboço de “um novo comprimento de onda para a escuta de seus direitos e demandas”, não se tratando apenas da conquista imediata desses direitos, mas das suas conseqüências a longo prazo, do amadurecimento das idéias das mulheres ao repensar a sua própria condição.

Espólio desse amplo horizonte de reflexões, é na “errância”, nos termos em que filosofa Axelos (1999), que não diz das falhas, fracassos, convenções sociais, mas da abertura para o jogo do mundo, do seu ritmo, que Adélia Prado realiza sua “aposta”, com o gáudio de celebrar o que a tradição tinha separado, como no poema “Festa no corpo de Deus” (1995, p.279): *Jesus tem um par de nádegas!//Mais que Javé na montanha/esta revelação me prostra./ Ó mistério, mistério,/suspenso no madeiro/o corpo humano de Deus./ (...)// Nisto consiste o crime,/fotografar uma mulher gozando/e dizer: eis a face do pecado./Por séculos e séculos/os demônios porfiaram/em nos cegar com este embuste./(...)/E teu corpo na cruz, sem panos:/olha pra mim./Eu te adoro, ó salvador meu que apaixonadamente me revela/a inocência da carne./Expondo-te como um fruto/nesta árvore de execração/o que dizes é amor,/amor do corpo, amor.*

Adélia, prado aberto, despe o corpo institucionalizado e sacramentado que a cristandade apregoa, cumprindo o aforismo de Nietzsche - “Nós temos a arte para perecer da verdade”, dito mencionado por Axelos (1999, p.137), em seu estudo sobre os rumos da arte, sugerindo que hoje, colocadas em questão palavras-chave da história da humanidade como *verdade, autenticidade, dependência*, é bem mais pertinente ver e experimentar o mundo e seus fragmentos de uma maneira mais sóbria, à proporção da diversidade e relatividade de valores.

Em consonância com essa necessidade do contemporâneo, a poeta mineira apresenta uma postura crítico-poética que detona antinomias, maniqueísmos, relativiza valores absolutos, verdades oficiais, reconhecendo e decretando a sua divindade integral, a natureza sagrada de sua carne matéria e da carne espiritual desejanter – *oito metros de tripa desejando a filigrana da tua íris; um desejo atômico, verticalizado – meu pé te deseja/ meu nariz/meu espírito*. São achados de “A terceira via”, cujo mote é o da traição:

*Jonathan me traiu com uma mulher  
que não sofreu por ele  
um terço do que eu sofri,  
uma mulher turista espairecendo na Europa.  
Jonathan é bastante tolo.  
Estou sem saber se me mudo  
para alguém mais ladino,  
se espero Jonathan crescer.  
Sem descascar-me, sem gastar um tostão,  
o moço oferece-me pensamentos diários  
com irresistível margem de perigos:  
posso ficar tísica,  
posso engordar  
posso entender de física,  
posso jejuar  
produzindo sua imagem na hora mais quente do dia.*

*Ismália me diz: 'Deus é um tijolo,  
 está aqui no nariz do meu cachorro.  
 eu sou puro pecado'.  
 E imediatamente come docinho de aletria  
 com descansada certeza:  
 'Irei lavar-me porque Deus me ama'.  
 Não tenho o peito de Ismália  
 para chegar perto de Deus.  
 Por isso fico ganindo  
 e chego perto dos homens,  
 cheiro a camisa de Pedro,  
 o travo ingrato de Jonathan.  
 Todos viram que minha boca secou  
 quando disse muito prazer e desfaleci na cadeira.  
 O amor me envergonha.  
 Da geração da cachaça,  
 do é ou não é,  
 do ou casa ou vai pro convento,  
 não posso ser gay e dizer: depende, vou ver, vou tratar do seu caso.  
 Comigo é na pândega  
 ou na santidade mais rigorosa.  
 Eu não servia para ter nascido,  
 para comer com boca, andar com pés  
 e ter dentro de mim oito metros de tripas  
 desejando a filigrana de tua íris  
 cuja cor não digo para não estragar tudo  
 e novamente ficar coberta de ridículo.  
 Sei agora, a duras penas,  
 porque os santos levitam.  
 Sem o corpo a alma de um homem não goza.  
 Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão,  
 adoro Cristo na Cruz.  
 Meu desejo é atômico,  
 minha unha é como meu sexo,  
 meu pé te deseja, meu nariz,  
 meu espírito – que é o alento de Deus em mim – te deseja  
 pra fazer não sei o quê com você(...)*

Com versos marcados por discurso incisivo, como revela o emprego da alternância adverbial da afirmação e negação, “gosto/ não gosto”, “sou/não sou”, mas colocado sob a égide do sentimento amoroso, o que o fragiliza, o eu feminino vai derramando o seu sofrimento e despeito por ter sido traída, as possíveis reações que pode, involuntariamente, ter - *posso ficar tísica,/posso engordar,/posso entender de física-*; o extremo encantamento que a visão do ser amado provoca em si – *desejando a filigrana de tua íris/cuja cor não digo para não estragar tudo/e novamente ficar coberta de ridículo*, ponto em que usa o recurso da preterição - previne que não falará sobre algo, e, de algum modo, fala sobre isso. É uma tentativa de freagem discursiva, resguardo pudico, racionalidade contraditória com o teor fragmentado, desconexo e irritadiço dos versos. Interiormente, há um grau acentuado de fervura.

O eu lírico evoca e nega a melancolia trágica e suicida de Ismália, personagem feminina criada pelo simbolista Alphonsus de Guimaraens, para valorizar a vida terrena, para dizer metaforicamente *Não tenho o peito de Ismália/ para chegar perto de Deus. Deus* se apresenta, para Ismália, como uma entidade endurecida – um *tijolo* -, acusadora – *eu sou puro pecado-*, punidora *-Irei lavar-me porque Deus me ama*. Ao contrário, o eu edificado por Adélia não prescinde do corpo para chegar até a divindade. À moda de um cão de guarda da sua raça, aproxima-se dos homens, encorpada e incorporada de sua

matéria, e sinestesticamente, pelo *cheiro*, um índice de sensualidade, afirma o seu apostolado na igreja do eleito representante de Deus, Pedro.

É esse gozo da paixão que a poeta comemora no corpo de Cristo, o sentimento intenso do corpo, a vida sentida até o osso, até a raiz – a poeta é *da geração (...) do é ou não é*, sem a alternativa do meio – *depende, vou ver, vou tratar do seu caso* -, até a morte, mas morte como a semente plantada que perece para brotar outras vidas. Sem essa energia, emoção árdua, ativa, o corpo “levita”, como o corpo *dos santos* - *Sei agora, a duras penas,/ porque os santos levitam./Sem o corpo a alma de um homem não goza./Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão./adoro Cristo na Cruz*. É interessante lembrar que as religiões tiveram grande dificuldade de representar a divindade em imagem, num corpo limitado, para torná-la acessível aos homens, em razão de que isso a limitaria e a impediria de manifestar sua onipotência, onisciência, onipresença, além de ser um estímulo à idolatria. O catolicismo acabou adotando a imagem como uma forma de didatismo das escrituras sagradas, o que permitiu grande desenvolvimento das artes na Idade Média, não se restringindo a dar corporalidade à divindade em aparições, epifanias, mas, nesse corpo, imprimiu o que outras religiões negavam como sendo inconcebível para a “majestade” de um deus: “os sofrimentos, as chagas, a morte” (Vernant, 2001, 418).

Os versos reconhecem que a divindade se dá a ler no corpo humano, pelas marcas que a vida lhe imprime. Há aí um modo de pensar sobre o corpo do homem e o corpo de Deus, que propõe um outro paradigma, na sua questão material e de divindade, no que os une e separa, nos antigos pares opositivos do visível/invisível, manifesto/oculto, presente/ausente (Vernant, 2001, p.418-9), o que de certo modo supera a dualidade metafísica entre matéria e espírito, admitida por Marilza Ribeiro - *almas dançando dentro dos corpos* -.

### **Considerações finais**

No comportamento desconstrutivista que Adélia apresenta, problematizando os valores religiosos, morais, sentimentais, a própria retórica em que isso é expresso, o corpo poético em si, constitui um pensamento, um sentido, é um “corpo falante” (Rajagopalan apud Silva, 1996, p.83).

Se pensarmos nesse corpo que traz uma voz em si, que incorpora o que fala, que cria um tom específico e condizente com os modos de se fazer representar, estamos falando em arte. É a arte que alcança, nesses termos, uma representação da unidade entre espírito e matéria humanos.

As obras estudadas pensam o ser humano matéria-espírito, afirmando a matéria para dizer que ela constitui o meio pelo qual se dá a expressão da divindade no mundo, o que extingue a idéia de culpa, de pecado, ou lhe dá um outro sentido: pecado não é o erro, mas o desconhecimento da ligação com o divino que nós temos, e que nos permite viver em plenitude as nossas emoções. Uma vez assumida essa condição, o pecado volta ao nada que era.

Então, não se trata de simples estrutura feita com substância mundana considerada desvalida desde sempre, barro e carne: o corpo é a expressão de uma existência, algo mais elevado. Por meio dele, assumido e desvelado, o homem desenvolve uma consciência e um significado de si, do próprio valor.

### **Referências**

#### **Crédito iconográfico**

MIRANDA, Valdevino Augusto de. *O beijo de Lola*. Óleo sobre tela, 50X70.

#### **Referências bibliográficas**



- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma Mulher?* (Trad. Dulce Duque Estrada), Rio, Jorge Zahar Editor, 1987.
- BERLINCK, Manoel Tosta. (Org.) *Histeria*. Trad. Mônica Seincman. São Paulo: Ed. Escuta, 1997.
- BERGEZ, Daniel et alii. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COCCHIARALE, Fernando e MATESCO, Viviane. *Corpo*. Anais da exposição *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, do seminário *Corpo representado* e do evento multidisciplinar *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. 16ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995. (Laplanche e Pontalis, 1988).
- REIS, Célia Maria D. da R. *Sociedade, erotismo e mito: a poética temporal de Marilza Ribeiro*. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.
- RIBEIRO, Marilza. *Corpo desnudo*. São Paulo: Planimpress Gráfica e Editora, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Signos de fogo*. Inédito.s.d.
- SILVA, Ignácio Assis. (Org.). *Corpo e sentido. A escuta do sensível*. São Paulo: EDUNESP, 1996.
- PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. 10ed. São Paulo: Siciliano, 2001.p.349-50
- VALLEJO, Américo & MAGALHÃES, Lúcia Cadernatori. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política*. Trad. Cristina Murathco. EDUSP: São Paulo, 2001